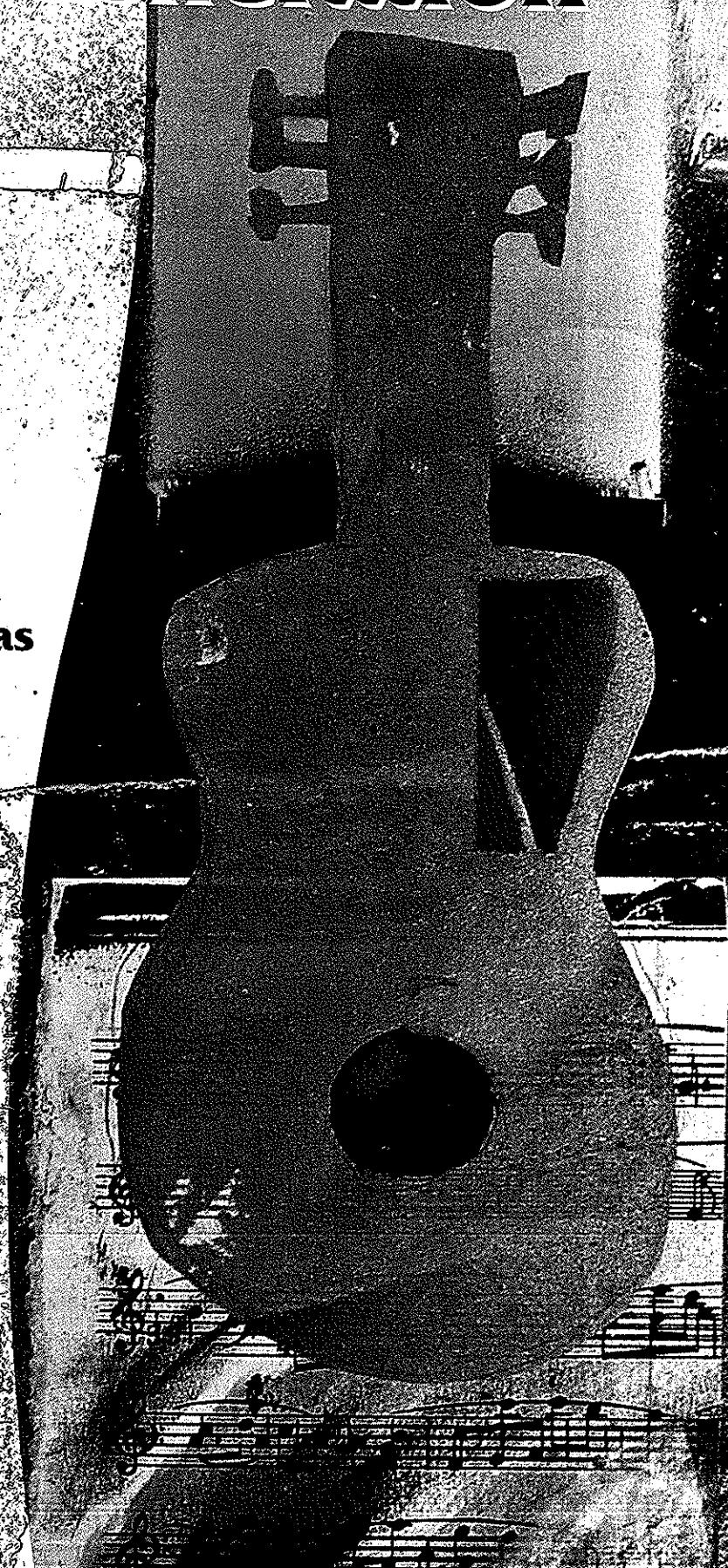


The Legacy of Manuel de Falla

Spanish Guitar Music from the Generation of 1927

Vol. 1
Series edited by
Miguel Catalá

Works by
Manuel Martínez Chumillas
José García Ascot
Manuel Palau
Lázaro Bautista
Justavó Pittaluga
Juana María Franco
Miguel Rodríguez Albert
Julián Esquembre
Francisco Tarragó
José Franco Bordons

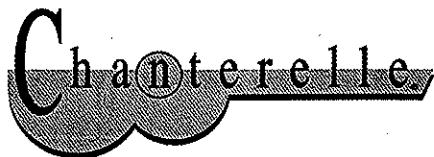


1860-

The Legacy of Manuel de Falla
Spanish Guitar Music
from the Generation of 1927

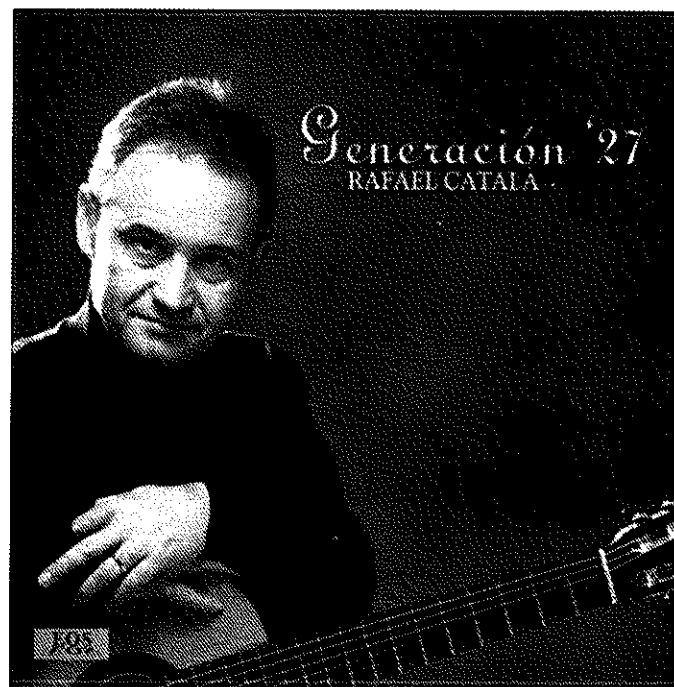
Volume 1

Series directed & edited by Rafael Catalá



The editor of this series, Rafael Catalá, has made a recording of five of the works in this music book which has been issued by EOS Records of Budapest. By special arrangement we are able to offer this CD in a limited edition together with this publication. Those wishing the full version of the CD complete with jewel case and inlays can either obtain it as a separate item from us or through the producers EOS.

Please contact www.eosrec.com.



Contents of optional CD

*1. Rosa García Ascot: *Española*. *2-4. Manuel Palau: *Músicas para la Corte del magnánimo* *5. Gustavo Pittaluga: *Homenaje a Mateo Albéniz*. *6-7. Julián Bautista: *Preludio y Danza*. 8. Eduardo Sainz de la Maza: *Homenaje a Toulouse Lautrec*. 9.* Quintín Esquembre: *Canción Playera*. 10. Adolfo Salazar: *Romancillo*. 11. Rafael Catalá: *Encrucijada*.

* Published in this music album

Order Number - Music Book without CD: ECH2701
ISMN: M-2047-238-1

Order Number - Music Book with CD ECH2701BCD
ISMN-2047-239-8
[Limited Edition]

Exclusively distributed by:

Chanterelle Verlag, PO Box 103909, D-69029 Heidelberg
chanterelle@chanterelle.com • www.chanterelle.com

Manufactured in the EU

This edition first published 2007 by Chanterelle Verlag
This edition contains unpublished and previously published music. It also contains new and original material and is strictly copyright.
Your attention is drawn to the copyright notice on the music. All Rights of the Authors and Copyright Owners Reserved

No part of this publication may be reproduced, sold or circulated, stored in a retrieval device, or used in any way without the express prior permission of the publishers and copyright owners involved.

Chanterelle® is a registered trade mark and an Imprint of Music Media Investments Ltd

Cover design by Exakt.de
Cover painting "Para Rafael" by Fernando Peiró Coronado, used by kind permission of the artist

The publishers are particularly indebted to Bartolomé Germán and Union Musical of Madrid for their
co-operation, without which this project would not have been possible

Thanks also to Silvia Henao and Jan de Kloe for their valuable contributions in proof reading and translating, and to Ian Knoetgen of EOS Recording Services Ltd.

TABLE OF CONTENTS

| | |
|--|----|
| Prólogo y comentarios sobre la música - en Español | 4 |
| Foreword and Notes on the Music - in English | 11 |
| | |
| Julián Bautista | |
| 1. <i>Preludio y Danza</i> | 20 |
| | |
| Rosa García Ascot | |
| 2. <i>Española</i> | 30 |
| | |
| Manuel Palau | |
| <i>Músicas para la Corte del magnámino</i> | |
| 3. <i>Danza en el Real</i> | 33 |
| 4. <i>Horizontes</i> | 39 |
| 5. <i>Coplas en lejanía</i> | 42 |
| 6. <i>Fantasía (Ayer)</i> | 47 |
| | |
| Gustavo Pittaluga | |
| 7. <i>Homenaje a Mateo Albeniz</i> | 56 |
| 8. <i>Elegía, Homenaje para la tumba de Murnau</i> | 53 |
| | |
| Jose María Franco Bordons | |
| 9. <i>Tema y Diferencias</i> | 61 |
| | |
| Rafael Rodríguez Albert | |
| 10. <i>Introducción, recitado y marcha</i> | 67 |
| | |
| Manuel Martínez Chumillas | |
| 11. <i>Sonsónete</i> | 70 |
| | |
| Quintín Esquembre | |
| 12. <i>Canción Playera</i> | 72 |
| | |
| Graciano Tarragó | |
| <i>Dos canciones asturianas</i> | |
| 13. <i>Montañera</i> | 76 |
| <i>Ribereña</i> | 77 |
| 14. <i>Ren Ene Luteghea (De mi tierra, Zortziko)</i> | 78 |

PRÓLOGO

La herencia de Manuel de Falla La música para guitarra en la Generación del 27

En esta colección de música para guitarra, que debido a su amplitud va a estar dividida en varios volúmenes, he llevado a cabo la recuperación y revisión en profundidad de obras cuya contribución al repertorio del instrumento ha sido de excepcional importancia y aún hoy día son inexplicablemente muy poco conocidas.

Estas obras fueron escritas durante un periodo tumultuoso de la historia de España por compositores que en parte se agruparon bajo la denominación de *Generación del 27*, levitando bajo el magisterio de Manuel de Falla y el de la llamada *Generación de los Maestros* (Conrado del Campo, Oscar Esplá, Jesús Guridi, Joaquín Turina, Julio Gómez).

Dichos compositores, que posteriormente trataré más detenidamente, así como otros compositores contemporáneos suyos que no fueron incluidos en el grupo generacional, han escrito obras para guitarra de una importancia enorme, donde las exigencias armónicas, rítmicas y de forma, y como consecuencia también las técnicas, llevan al instrumento a territorios poco explorados y decisivos para su desarrollo posterior.

Así mismo, los parámetros rítmicos y armónicos que rigen la música española (basados en el folklore andaluz, la jota, el que podríamos llamar elemento castizo y el mediterráneo) son incluidos en sus obras integrados en estructuras formales más amplias.

De esta manera, estos elementos no serán usados como tantas veces únicamente de manera superficial, sino, como ya lo hiciera Falla, partiendo de un conocimiento serio de las fuentes donde nacieron.

Muchas obras para guitarra fueron escritas en esta época por compositores no guitarristas, de ahí su relevancia histórica, con exigencias compositivas que no eran solamente de tipo idiomático, lo cual ha sido siempre una condición sine qua non para el desarrollo de las posibilidades armónicas y técnicas de los instrumentos a lo largo de la historia.

Para describir más detalladamente la época que nos ocupa, los acontecimientos musicales más sobresalientes que tuvieron lugar así como su reflejo en el desarrollo de la guitarra incluiré en esta edición el prólogo que escribí para mi CD *Generación 27*, (EOS Records, versión en español), donde grabé varias de las obras que aquí aparecen y en el cual describo más detalladamente estos factores.

Más adelante haré referencia a los compositores y las obras, analizándolas más de cerca en sus aspectos más interesantes.

España : La Generación del 27

Existen épocas en la historia del arte y la cultura de cada país que parecen hechizadas : marcadas por circunstancias socio-políticas tumultuosas que se reflejan en una prolífica producción artística con algunas obras de gran calibre, desaparecen más tarde en un limbo apenas insinuado, peligroso de conjurar.

Qué ha sido de esas obras, del talante que rigió una generación desde principios del siglo XX hasta la guerra civil española? Es a partir de los años ochenta cuando se concreta la necesidad de saber más acerca de este tiempo y aparecen estudios serios acerca del tema. Desde entonces han ido saliendo a la luz obras, compositores, circunstancias sociales que como artista y persona de la cultura me interesan en sobremanera. Y dentro del arte, como músico he querido ocuparme de los compositores que con su trabajo intentaban superar el romanticismo como asignatura pendiente en España (cómo podía haber existido el fenómeno romántico en España, si ella misma constituía su elemento exótico?; Cómo, si la proverbial sordera de la Generación del 98 no permitía una base literaria eficiente?) e integrarse en las corrientes culturales y artísticas europeas.

El panorama musical hasta 1939. La herencia de Falla.

España y la música durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) en los años 20, cuya unidad con la intelectualidad de la época se refleja en la *Revista de Occidente*, fundada por Ortega y Gasset, ya desde su inicio en Julio de 1923.

Ya antes, bajo los continuos cambios de gobierno durante el reinado de Alfonso XIII previos a la dictadura de Primo de Rivera, que reflejaban la inquietud social existente, era evidente el cambio de actitud en el ámbito cultural y artístico, reflejado en la fundación en 1915 de la Sociedad Nacional de Música (fecha importante: Falla vuelve de París en 1914 y con él el impulso definitivo al espíritu renovador en ciernes), cuyo secretario y factótum era Adolfo Salazar y en el comité artístico estaban Falla, Turina, Amadeo Vives y Pérez Casas: uno de los organismos más trascendentales del momento con un impresionante número de estrenos de obras de la mayoría de compositores españoles contemporáneos: Esplá, Guridi, Conrado del Campo, Falla, Turina, Nogués, Usandizaga, P. Valls, Arriola... y de los trabajos de los compositores europeos más significativos: Bartok, Strawinsky, Debussy, Fauré, Kodály, Ravel, Schmidt, Strauss, etc;

En Barcelona se desarrollaba una tendencia parecida (su nacionalismo en la expresión artística tiene caracteres propios, aún muy arraigados en el siglo XIX) desde la Asociación de Música de Cambra, fundada en 1913 : su concierto dedicado a Schönberg el 25.4.1925, es indicativo de que en Cataluña la escuela atonal de Viena iba a ganar más adeptos que en el resto de España.

España y la música a partir del 1931 con la segunda república, cuando la Generación del 27 ya había nacido: euforias, actitudes rebeldes, discusiones respecto a las tendencias artísticas de entonces en el marco de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

A la generación literaria, nacida en 1927 a raíz de la conmemoración de los 300 años de la muerte de Luis de Góngora (por este motivo escribe Dámaso Alonso el Análisis crítico de las *Soledades* de Góngora; Gerardo Diego, el mas destacado poeta-músico junto a Lorca, escribe su *Antología de Góngora*; Luis Cernuda escribe su *Perfil del aire*; García Lorca su *Libro de Canciones, Mariana Pineda*) se une la musical: Falla escribe para el acto fundacional su *Soneto a Córdoba*, Oscar Esplá su *Soledad*, para canto y orquesta, Fernando Remacha su *Homenaje a Góngora*.

Ellos, Falla y Esplá serán, junto a Conrado del Campo, Jesús Guridi, Joaquín Turina, Julio Gómez y Felipe Pedrell, el mentor de muchos de ellos, quienes formarán parte de lo que se denominará la *Generación de los Maestros*, a mi modo de ver una definición artificial pero que puede ayudar bien a definir las fuentes en las que bebieron los músicos españoles de la época, cimentando el espíritu regeneracionista que les fue transmitido.

Es en cambio más tarde, en 1930 en la Residencia de Estudiantes, cuando la Generación Musical toma una forma concreta y definida como tal al publicar Gustavo Pittaluga en la *Gaceta Literaria* el "Manifiesto del Grupo", refiriéndose al grupo de Madrid, o de los ocho (Gustavo Pittaluga, Ernesto y Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Salvador Bacaris, Fernando Remacha, Juan José Mantecón), al que se añadiría el de Barcelona, citado siempre con un número fluctuante de miembros (Robert Gerhard, Agustí Grau, Frederic Mompou, Eduard Toldrà, Baltasar Samper, Manuel Blancafort, Lamotte de Grignon).

En este sentido hay que decir que la inclusión de compositores en una determinada corriente artística es históricamente aclaratorio pero puede ser muy incompleta: dónde situar a Eduardo López Chávarri, quizás en la generación de los Maestros ?; dónde colocar a Manuel Palau, Rafael Rodríguez Albert, Vicente Asencio, Joaquín Rodrigo (todos ellos valencianos, con obras muy importantes escritas para guitarra que, a excepción de las de Rodrigo, apenas se conocen), José M. Franco, incluso Xavier Montsalvatge o Joaquín Homs (a quien pude conocer personalmente), que por su longevidad tuvo tiempo de (sobre)vivir esas Generaciones e incorporarse a nuevas tendencias como alumno de Gerhard, el único de los dos grupos que refleja en su producción artística evidentes influencias centro europeas y hace de puente entre los dos ámbitos culturales ?.

La pintura de Dalí se convierte en uno de los puentes del surrealismo, estrecha aún más los lazos con Francia; Luis Buñuel aúna tendencias y será pionero en el arte cinematográfico: es en 1927 cuando rueda *Un chien andalou*, con la estrecha colaboración de Salvador Dalí; también será Gustavo Pittaluga, un músico de esta generación, el que más tarde en 1948, en el exilio mexicano, compone las bandas sonoras de otras obras de Buñuel (*Viridiana, Los olvidados, Subida al cielo*).

Es también en 1927 cuando aparece la *Gaceta Literaria*, que se ocupa del arte más vanguardista, cuando Esplá escribe *Don Quijote velando las armas*, Turina su *Canto a Sevilla*; un año antes, el 5 de noviembre de 1926, se estrenó en Barcelona el *Concierto para clave y cinco instrumentos* de Falla bajo la dirección de Pablo Casals, obra básica y representativa de la evolución desde el impresionismo hacia el neoclasicismo que experimentaba la música española a partir del impulso que provenía, sobre todo, de Strawinsky: él mismo dirigió *Petruschka* en Madrid en 1921, Falla compone entre 1919 y 1923 el *Retablo de Maese Pedro* y dos años más tarde, en 1925, se estrena, también en Barcelona, su obra *Psyché*.

En esta época se puede confirmar la superación del Nacionalismo demoníaco en España, cuyos elementos de carácter castizo y andaluz (más la Jota y el elemento mediterráneo, este último más difícil de definir y centrado en Cataluña y Valencia), sin ser rechazados en muchos casos, pasan a integrarse en estructuras armónicas abiertas que coinciden con el impresionismo francés: estructuras modales, escalas pentatónicas, importancia concedida al color.

La música española aspira con ello a un carácter universal que le libere de los clichés impuestos por la corriente romántica, sin renunciar en cambio a los elementos folklóricos que tan bien la definen y que, sobre todo desde Falla, están en continua evolución.

A pesar de los evidentes lazos con París del movimiento cultural e intelectual español, la polaridad Francia – Centroeuropa será también tematizada: la Estética de la Forma (París) en contraposición con la Estética del Contenido (Austria, Alemania).

A partir del wagnerismo patente de Pedrell y que fue importante sobre todo en Cataluña, o de la tendencia neoromántica en Conrado del Campo, ya en 1914 existía en España una confrontación entre la actitud pro germánica asociada a una mentalidad conservadora, por un lado (cuya cabeza visible era Rogelio Villar en el campo de la crítica), y la liberal a favor de París, más europeísta, por otro (con Adolfo Salazar al frente).

En el "Manifiesto del Grupo" publicado por Pittaluga ya es definitiva la actitud antiromántica de los músicos de la Generación, que por ende se califica de antigermánica ("...Musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía, sin golpes de destino, sin física, sin metafísica: cuando un músico se pone a hacer metafísica, echaos a temblar..."), lo cual quisiera precisar mejor: Wagner fue considerado representante de la música germánica, pero Mahler, Strauss, Schönberg, Berg, eran austriacos (también lo eran Viktor Ullmann, muerto en el campo de concentración de Theresienstadt; Egon Wellesz, que emigró a Inglaterra; Erich Korngold, que se quedó en América, igual que Ernst Krenek, etc: un estudio más detenido acerca del paralelismo entre la Generación del 27 española y estos compositores sería muy interesante y revelador).

A mi modo de ver, la inherencia del realismo a la mentalidad española tiene mucho que ver con estas frases de Pittaluga, duras y muy polémicas, pero que revelan el conflicto entre la actitud "románica", profundamente ibérica, y la "barroca", para ser expresado de forma más visual, arquitectónica, que domina centroeuropa.

Este carácter lo define muy bien Ortega y Gasset (cuya formación intelectual la obtuvo en parte en Alemania) al referirse al cuadro de Murillo con la Santísima Trinidad y la olla grasienta y sucia en un recodo...

Es curioso además el trato que les merecen a los miembros de la Generación Schönberg y sus contemporáneos, que quedan excluidos de estos ataques pese a ser el resultado lógico de la tradición musical centroeuropea.

La música en España durante la guerra civil a partir de 1936 hasta 1939: toma de partido por el bando republicano de muchos de los compositores de la generación como se refleja en la Revista *Música* desde enero a junio de 1938 (y en cuyas páginas hay que aceptar la manipulación que se ejerce sobre la música en favor de la causa republicana y del "glorioso advenimiento de la república"); toma de posiciones políticas más o menos neutrales por parte de otros compositores, huída con sus archivos musicológicos hacia los últimos reductos republicanos de algunos de los estudiosos más eminentes (Eduardo Martínez Torner, Jesús Gal y Bay, Adolfo Salazar), ejecución de García Lorca en el 36, pocos meses más tarde la de José Antonio Martínez Palacios (un artículo suyo sobre la música sefardí publicado en *Burgos gráfico* fue interpretado por el gobierno militar nacional de la zona como escrito en clave (!), incitando a

la subversión...); el exilio... Julián Bautista, Gustavo Pittaluga y Jaime Pahissa a Argentina; Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter, Rosa García Ascot y su marido, Jesús Bal y Gay, a México; Vicente Salas Viu a Chile; Salvador Bacarissem a Francia, Roberto Gerhard a Inglaterra...

Vamos a abrir la Caja de Pandora.

La guitarra en la Generación del 27.

La guitarra y España, España y la guitarra. Como instrumento íntimamente ligado al folklore, reflejo desde sus orígenes en forma de vihuela de una evolución que parte de los orígenes mismos de la polifonía, celebra su puesta de largo como guitarra barroca, entra en el periodo clásico ya olvidada por los grandes compositores, toma su forma definitiva en el siglo XIX experimentando un virtuosismo sin precedentes, aunque condenada al exotismo y encerrada en sí misma, y llega al siglo XX luchando por ser aceptada como instrumento de concierto.

Lo cierto es que la evolución de la guitarra en el primer tercio del siglo XX en España se integra en el desarrollo de la situación musical del país como nunca lo había hecho: por primera vez escribirán para el instrumento compositores que no son guitarristas, con exigencias musicales, armónicas e interpretativas que se reflejan en el desarrollo de los recursos técnicos del instrumento.

Al mismo tiempo, la guitarra no ha dejado de ser el instrumento donde mejor se refleja el folklore de lo español, a veces con tópicos que justamente bajo el espíritu regeneracionista de la Generación de los Maestros se intentan desmitificar.

En el s.XIX la situación de la guitarra en España era la siguiente: Sor y Aguado representaban la antítesis al virtuosismo italiano, influenciado fuertemente por el violín y liderado por Giuliani, Carulli, Legnani, Zani de Ferranti, pero por otra parte existían otros guitarristas como Luis López Muñoz, F. Gómez Parreño, Miguel Carnicer, José M. de Ciebra que sí seguían, y de qué manera, la corriente virtuosa, componiendo obras para la guitarra cuyo nivel de exigencias técnicas ha sido apenas superado.

La guitarra se centra luego en Barcelona a través de Buenaventura Bassols, José Brocà, José Costa y Hugas (quien ya explícitamente, también como seguidor de la escuela de Sor, arremete decididamente contra el virtuosismo imperante) llegando hasta F. Tárrega, reflejo del Alhambraísmo que iba a ser la respuesta a los excesos de la filigrana y al mismo tiempo fundamento del tópico español, cuyos principales elementos iban a tener que ser redefinidos más avanzado el s.XX: segundas aumentadas que confieren un carácter pseudoflamenco, pero sin ser integradas en la cadencia andaluza; acordes de quinta, que insinúan formas modales que sin embargo no se desarrollan; figuras rítmicas como tresillos repartidos a menudo en compases de 3/4, pero que no son reflejo de los doce tiempos en que se dividen los principales palos flamencos; división temática en dos partes mayor – menor, etc.

El carácter flamenco realmente patente, aunque claramente estilizado en la guitarra de concierto, que parte de Julián Arcas y sigue con Juan Parga y José Rojo, será representado ya en el siglo XX con la continuación de la figura del guitarrista-compositor como Angel Barrios, Celedonio Romero, Manuel Cano, una figura que en el ámbito concertístico de la guitarra iba a desaparecer: la ampliación del repertorio para guitarra corresponderá a compositores integrados en el mundo sinfónico y de cámara, quienes integraran esos elementos del folklore en estructuras armónicas mucho más evolucionadas.

Por otra parte el desarrollo de la guitarra flamenca ha estado siempre ligado, aún hoy, al cante. Y precisamente esa labor instrumental de acompañamiento, tan básica para el conocimiento de las tramas rítmicas y armónicas que rigen el cante jondo, ha provocado reticencias y polémicas prácticamente hasta los años 1960 – 70, a la hora de ser aceptada como instrumento solista y de concierto.

Hemos llegado pues al momento donde surge para la guitarra, por fin, la necesidad de la colaboración entre intérprete y compositor: las figuras de Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza, Miguel Llobet y Emilio Pujol, también Narciso Yepes, adquieren un papel primordial a la hora de revelar los secretos del instrumento a los que quieren escribir para ella y lo que es aún más importante: de ellos dependerá el desarrollo estilístico y técnico de la guitarra en base a las obras que sean escritas.

A fin de cuentas, es el criterio del intérprete el que decide en última instancia el estrenar una obra o no, el integrarla en su repertorio.

En relación directa con la Generación del 27, la figura de Regino Sainz de la Maza tiene una especial importancia, ya que su integración en el mundo intelectual de la época hizo que muchas de las obras escritas por los compositores de la generación estuvieran dedicadas a él, publicándose en la Unión Musical Española.

La estrecha amistad de Regino con F. García Lorca (a él le dedicó dos poemas en 1923, uno de ellos es el titulado *Adivinanza de la guitarra*, con la bellísima comparación a un Polifemo de oro, escrito en la Granja de Henar, el conocido café de Madrid donde se reunían los intelectuales de la época), S. Dalí, Gerardo Diego y tantos otros, es fiel reflejo del espíritu abierto y de colaboración entre las diferentes artes que existía.

La repercusión en el mercado internacional de las obras publicadas por la UME en cambio era muy limitada, apenas existía distribución fuera de España.

No era este el caso de las que aparecieron en la editorial Schott Gitarren Archiv (obras de F. Moreno Torroba, J. Turina, J. Manén, algunas de Rodrigo), que dirigía Andrés Segovia, y que andando el tiempo han formado parte del repertorio base de la guitarra de concierto.

Por su parte Emilio Pujol, paralelamente a su importantísimo trabajo de recuperación del repertorio de la vihuela y la guitarra barroca, da salida en la colección que dirige en la editorial Max Eschig de París a obras para guitarra de algunos autores importantes de la época: E. López Chávarri, Joaquín Rodrigo, Agustín Grau, Rodolfo Halffter, A. Salazar.

Llegados a este punto surge una cuestión que se plantea de forma inevitable: por qué razón muchas de las obras escritas en este período caen en el olvido, se pierden, se des catalogan en el mejor de los casos, son tácitamente objeto de censura?

La respuesta es en principio clara: por razones políticas. A partir de 1939 bajo la dictadura de Franco todo proceso cultural o artístico que hubiera tenido que ver con la época de la república era vetado, sancionado.

Por su parte, los compositores que se quedan en España o los que pudieron regresar a poco de terminar la guerra civil por no haber estado comprometidos de forma clara con el gobierno republicano adoptan diferentes actitudes, que se reflejan también de manera muy diferente en su creación artística: Moreno Torroba, Ernesto Halffter, Joaquín Rodrigo, Manuel Palau, Rafael Rodríguez Albert y algunos más no tienen problemas aparentemente para continuar su labor creadora en un país dominado por una dictadura; otros compositores como Fernando Remacha en cambio se cierran en silencio (aunque más tarde, en 1956, obtuvo el premio Oscar Espíñol por su *Concierto* para guitarra: cuántos guitarristas lo conocen hoy en día?..).

Es a partir de los años 60 cuando empiezan a volver a España algunos de los compositores exiliados; la mayoría sin embargo acabaron sus días en los países a donde huyeron.

Cual es, entonces, el juicio histórico que nos merecen esas diferentes actitudes: eran acaso partidarios del franquismo todos los artistas y compositores que residían en España a partir de 1939?

Por otro lado, de qué forma se ha reflejado el ostracismo de la sociedad española en la evolución artística del país desde la guerra civil?

El por qué plantear el tema de la "afiliación" política de los artistas, compositores e intérpretes que vivieron en esa época tiene un motivo, concretamente en el mundo de la guitarra, que ya Javier Suárez Pajares (uno de los musicólogos que más ha investigado y mejor conoce la historia del instrumento) planteó hace tiempo y yo quisiera volver a tratar: por qué Regino Sainz de la Maza, después de haber formado parte de la intelectualidad de la Generación del 27, de haber interpretado muchas de las obras compuestas en esta época, importantísimas para el repertorio del instrumento, no cita más tarde a esos compositores, esas obras?

Por qué obras tan importantes como la *Sonata* de Antonio José (que él mismo interpretó ya en 1934, que figuraba en el catálogo de obras para guitarra de la UME que él mismo dirigía y luego se encontró, aún manuscrita y sin publicar hasta mucho más tarde) o el *Preludio y Danza* de Julián Bautista (que llevó de gira en 1936 por Sudamérica, que no se ha vuelto a revisar desde su publicación en 1933) no volvieron a figurar en su repertorio?

Un suceso que describe en su libro Paloma, la hija de Regino Sainz de la Maza, puede ser aclaratorio hasta cierto punto: en 1936, al estallar la

guerra, miembros del comité republicano fueron a buscar al guitarrista a su domicilio de Madrid, hasta tres veces, para ejecutarlo. Pero Sainz de la Maza estaba de gira de conciertos por Sudamérica y su mujer, su hija, su madre y su suegra, la conocida escritora Concha Espina, quedan prisioneras del gobierno republicano hasta la "liberación" (op.cit: este término va ligado siempre a determinadas connotaciones políticas) de Luzmela, la residencia de verano de la familia, en 1937.

Hasta qué punto esta circunstancia marca la conducta del guitarrista a partir de entonces, y de qué forma ello se refleja en la elección de obras de su repertorio es algo que posiblemente nunca sabremos.

Lo cierto es que esas obras eran también conocidas desde sus inicios por Andrés Segovia, quien se convertiría en el más universal de nuestros intérpretes para guitarra, y cuya mayoría no integró ni entonces ni más tarde casi nunca en sus programas (excepción hecha con el *Romancillo* de Salazar, obra musicalmente no muy complicada, o el desaparecido –el por qué no se sabe– *Peacock pie*, de E. Halffter, y eso sólo al inicio de su carrera), cuestión en cambio que sí sucedió con las obras de Moreno Torroba, M. Ponce, M. Castelnovo-Tedesco, H. Villa-Lobos, A. Tansman y tantos otros.

En este sentido hay que decir que el alcance de muchas obras escritas por los compositores de la Generación del 27, su influencia en el desarrollo armónico del instrumento, sus exigencias de forma, analíticas e interpretativas, a veces al borde de la tonalidad, no fue captado, o no quiso ser aceptado por Segovia.

Los compositores. Las obras.

Rasgos generales comunes.

Teniendo en cuenta lo anterior, existe una similitud a la hora de elegir los recursos compositivos entre varios de los compositores que aquí aparecen (Bautista, Pittaluga, Esquembre, Palau, R. García Ascot): uso de cadencias andaluzas alternando con las normales; uso de acordes en forma modal a partir de los cuales existen desarrollos armónicos muy evolucionados, inusuales en las obras para guitarra, que reflejan influencias impresionistas y neoclásicas; motivos temáticos y figuras rítmicas extraídas del folclor español, sobre todo basadas en los «compases» de doce tiempos típicos de los principales palos flamencos.

Para poder aclarar mejor lo expuesto, me voy a permitir analizar como ejemplo un poco más detalladamente algunas de las obras elegidas.

Julián Bautista

(Madrid 1901 – Buenos Aires, Argentina, 1961)

Empezó a estudiar con Conrado del Campo en el Conservatorio de Madrid a la edad de tan sólo 14 años. Allí conoce a Salvador Bacarisés y Fernando Remacha con quienes frequenta los conciertos de la Orquesta Filarmónica bajo la dirección de Pérez Casas.

Ya a principios de los años veinte se va perfilando su estilo compositivo, influenciado por el impresionismo (patente en *La flûte de Jade, Colores*), que posteriormente se desarrollará en superposiciones armónicas y poligonías. Al mismo tiempo el elemento popular español tiene en sus obras una especial importancia, pero siempre con particularidades rítmicas y armónicas sin caer en tópicos. Los temas que trata son de cosecha propia, sin citar motivos folklóricos.

Estas características se pueden observar claramente en su *Preludio y Danza* para guitarra, compuesta en 1928 y que fue el origen, según Rodolfo Halffter, de *Tres Ciudades*, compuesta en 1937 para canto y piano sobre poesías de F. García Lorca.

Antes, en 1922 con su *Cuarteto Op.6*, y en 1926 con su *Cuarteto Op.8*, obtiene por dos veces el Premio Nacional de Música: las dos obras fueron inéditas y se perdieron a raíz de los bombardeos sobre Madrid a partir de Noviembre de 1936, donde Bautista ejercía de catedrático de composición en el Conservatorio desde el 8 de Julio de 1936.

En 1937 se trasladó a Valencia, para formar parte del Consejo Central de la Música creado por el gobierno republicano.

Durante la guerra civil no se interrumpió la actividad musical del compositor: entre 1938 y 1939 se estrena *Tres Ciudades* en Barcelona y en Londres, en Madrid su *Suite all'antica*, en Bruselas su *Segunda Sonata*.

En 1940 llega exiliado a Buenos Aires, Argentina. En los años cuarenta trabaja escribiendo música para películas, obteniendo diferentes premios.

En los cincuenta ejerce diferentes cargos académicos en Argentina y colabora con diferentes instituciones oficiales y universitarias. En 1958 se estrena su *Segunda Sinfonía*.

En 1960 fue Decano de Estudios del Conservatorio de Música de Puerto Rico (cuyo director musical era Pablo Casals).

Vamos a ver un poco más detenidamente los principales rasgos armónicos y formales del *Preludio y Danza*: El *Preludio* se inicia sobre el acorde de Mi en su forma modal, con el bajo fluctuando entre mi y fa que sugiere la cadencia andaluza (sobre Mi frigio: La m – Sol – Fa – Mi; Fa sería la Dominante), la cual se confirma luego en la *Danza*.

El tema está también formado sobre el acorde de quinta de Mi, la melodía contiene siempre el do# con connotaciones tonales (La mayor), pero la fluctuación Mi-Fa sigue presente. Pasando por Si disminuido y Si bemol vuelve otra vez a Mi, siempre evitando mostrar explícitamente el intervalo de tercera.

Sucede luego la misma fluctuación sobre el acorde de Fa# (fa#-sol) en su forma modal, pero con los sforzatos sobre Mi m y Fa, siguiendo luego al acorde de quinta de Do#.

Vuelve después al desarrollo armónico del inicio, la fluctuación mi – fa, y pasando por una especie de cadencia donde enseña la tonalidad de Mi m nos devuelve al tema principal.

En la *Danza*, después de la exposición rítmica, interesantísima, con rasgueado sobre el acorde de quinta de La fluctuando siempre en la voz superior mi – fa, se inicia el tema en Lam pasando en su desarrollo a ser incluido, orgullosamente, en la cadencia andaluza La m- Sol- Fa- Mi.

Vuelve el tema sobre el acorde de quinta de Do# y su desarrollo sobre la fluctuación armónica Do # - Re (siempre sin intervalos de tercera) para seguir a través de Si Mayor y llegar a Mi Mayor (séptima mayor), el cual se difumina alternando con el acorde disminuido de Fa #. El inicio de la danza vuelve en forma de rasgueado sobre La para llegar a la parte lenta y expresiva de la obra, donde la línea melódica parece querer reposar tonalmente, insinuando luego la cadencia andaluza.

El motivo del inicio de la danza se intercala una y otra vez para acabar al final con la parte lenta y enlazar insinuando el tema, en La, con el rasgueado característico del inicio.

Aparece luego el tema sobre Si y sobre Fa #, para llegar a través de los acordes de Re m y Mi M a La, donde se muestra el tema por última vez, en piano, para llegar en un rápido crescendo al rasgueado final.

Rosa García Ascot (Madrid 1906, 8-04-08 ? – 2002)

Los datos biográficos acerca de esta compositora y pianista son, al igual que con Esquembre, difíciles de conseguir y un tanto contradictorios. Su nombre aparece ligado siempre al del Grupo de Madrid de la Generación del 27 y consta como una de las pocas alumnas "oficiales" (junto a Ernesto Halffter y el argentino Juan José Castro) de Manuel de Falla.

Sus inicios en la música tienen lugar con E. Granados desde 1914 a 1916 (era muy niña entonces y es de suponer que estarían centrados en el piano). En 1916 Felipe Pedrell envía a Rosa ir a estudiar con Falla y éste escribe una carta (fechada el 1.11.1916) a Pedrell hablando del talento de la futura compositora y del método pedagógico a seguir.

Teniendo en cuenta que García Ascot debía tener como máximo 10 años (sus fechas de nacimiento varían, según las fuentes consultadas) resulta extraño, y muy loable a la vez, que Falla se ocupara de su educación musical.

Con Falla trabaja hasta 1931, estrenando con el mismo compositor en versión de piano a cuatro manos las *Noches en los Jardines de España*, interpretando la parte solista.

En 1933 se casa con el eminentе musicólogo Jesús Bal y Gay, compartiendo con él su residencia en Cambridge desde 1935 hasta 1938 y el exilio mexicano después de la guerra civil a partir de 1939.

En 1938 y 1939 fue discípula de Nadia Boulanger.

El año 1965 regresa a España retirada de toda actividad pública.

Como pianista se dedicó a divulgar las obras de sus compañeros de generación y como compositora casi todas sus obras, de orientación neoclásicista, permanecen inéditas.

Española, única obra conocida escrita por la compositora para guitarra, entra dentro de las características neoclásicas antes citadas. De factura simple, exquisita, inicia el tema sobre Re M ; sigue alternando el acorde de Re, en su forma modal esta vez, con el de Do m, para acabar modulando a Sol M (desde Sib- ReM- Dom- ReM- Sol), con cuyo acorde principal acaba la primera parte.

La segunda parte es de estructura similar llevando el mismo tema al final sobre ReM, después de pasar antes por Rem, alternando el acorde de Re a menudo en su forma modal con el de Do, y llegando a la dominante, insinuada también en su forma modal, desde Fa- Sib- La5 (V) y finalmente Re M.

La partitura fue publicada en 1971, pero según mis informaciones fue programada frecuentemente en los años de la II República (quién fue el intérprete no consta), es decir, que debió ser compuesta mucho antes. Me he permitido realizar un cambio en las repeticiones que figuran en la obra publicada, ya que desde mi punto de vista, de esta manera el desarrollo formal y armónico es mucho más lógico.

Manuel Palau

(Alfara del Patriarca, 1893 – Valencia 1967)

Estudió en el Conservatorio de Valencia con López Chávarri ejerciendo como profesor en el mismo a partir de 1919 (antes, en 1915 conoció a E. Granados).

En 1925 se encontró con M. de Falla con motivo del estreno de *El Retablo de Maese Pedro* en Valencia. A partir de 1926 se matricula por correspondencia en la Escuela Universal de París (Francia) donde sigue estudios con J. Ibert, Ch. Dycke, recibiendo consejos también de M. Ravel. En 1927 recibe el Premio Nacional de Música ; a partir de 1940 fue catedrático de Composición y en 1948 fue nombrado Director del Conservatorio de Valencia.

En 1960 participa como profesor de composición en los Cursos de Compostela, donde vuelve a encontrar a A. Segovia (se conocieron en 1950) y a raíz de ello escribe las *Músicas para la Corte del Magnánimo*.

Palau ha escrito obras muy importantes para guitarra que en su mayoría no se conocen al no haber sido reeditadas o haberse quedado manuscritas sin publicar.

Según los datos de la interesante tesis doctoral sobre Manuel Palau que Rafael Serrallet ha escrito y me ha hecho llegar, la obra *Músicas para la Corte del Magnánimo* (se refiere a Alfonso V el Magnánimo, rey de Valencia, Aragón, Mallorca, Sicilia, Cerdeña y Nápoles desde 1416 hasta 1458) fue escrita en 1961 y dedicada a Segovia, quien a pesar de los elogios dedicados nunca llegó a estrenar (no constan tampoco datos de ningún otro guitarrista que lo hiciera, es decir: la obra no está aún estrenada).

Su primer título iba a ser *Horizontes lejanos*, y el original permaneció en los archivos de la Fundación Segovia, donde aún sigue, sin ser publicado hasta diez años más tarde, en 1971 y después de la muerte del compositor, revisado por Patricio Galindo, en un tono más alto (Mi m) a la tonalidad original de Re.

Se trata pues, según los datos que poseo, la grabación que realicé de *Músicas para la Corte del Magnánimo* de la primera grabación mundial que existe de esta magnífica obra: motivo de alegría para mí por un lado, por otro la inquietud que me produce el pensar que una obra de esta magnitud no se haya grabado hasta 35 años después de ser publicada y 45 después de ser escrita.

Más razón para esta preocupación por cuanto la guitarra no se puede permitir estas lagunas en su repertorio y luego quejarse de que faltan obras importantes.

El por qué de la transposición de la obra antes de ser publicada no lo he podido averiguar, ya que el acceso a los archivos de la Fundación Segovia

es lamentablemente difícil, pero a raíz de la versión publicada, que es la que aquí yo he revisado, se puede apreciar el rico desarrollo armónico y los altos niveles técnicos e interpretativos exigidos muy especialmente: en *Danza del Real* las formas modales usadas al inicio (sobre Si y Mi) se integran en cadencias de carácter medieval, apareciendo luego el tema repetidas veces, siempre con pequeñas variaciones en la melodía y envuelto en armonías diferentes, muy elaboradas y poco comunes en la guitarra.

Horizontes, la parte central lenta y expresiva, empieza con los acordes de quinta de Fa#, Mi y Sol. Las estructuras modales permanecen de fondo, las cadencias son realmente exquisitas, como por ejemplo la parte central del tiempo Dom7 - Lab - Sib - Dom7 - Lab, para seguir con Sol- Sim, plantear luego la melodía sobre Mi m e ir a parar después de breves arpegios a Fam (desde Sim- Dom- Fam): el acorde final de este segundo tiempo será mayor: Fa (Do5- Sib5- Lab- Fa).

Coplas en lejanía, al tercer movimiento, presenta la melodía del tema principal (copla), de sabor popular, siempre envuelta en ropajes armónicos diferentes; lo que llamaríamos estribillo del tema, planteado al principio en Do M, se desarrolla más tarde sobre Reb (Reb- Sib- Reb7- Lab7- Reb), luego sobre Fa (Fa- MibM) y sobre La.

La parte final se plantea el motivo inicial sobre Lam con un desarrollo armónico "extenuante": sobre Re, luego pasa por los acordes de Do y Fa# para replantearlo sobre Si; otro desarrollo sobre acordes disminuidos desde piano en crescendo lo lleva sobre La, alternándolo con Solm que cierra la serie de forma abrupta.

El tema principal vuelve a aparecer para acabar la obra con el motivo del inicio sobre La- Mim7- Fa- Sib7 (séptima mayor)- La.

La otra obra de Palau que aparece en esta edición, *Fantasia (Ayer)*, compuesta en 1933 y editada también con el título de *Ayer*, fue estrenada en Valencia el 17 de diciembre de 1933 por el guitarrista argentino Albor Maruenda y grabada por Narciso Yepes en 1950.

La primera publicación de la obra tuvo lugar en 1940 en Valencia por Jaime Piles, con digitación del guitarrista valenciano Salvador García (también conocido como Panxa verda, mote de la familia de su padre). Bajo el título de *Ayer. Fantasia para guitarra*, la obra se publicó también en 1960 por Ediciones Musicales, Madrid, donde Yepes cambia algunas digitaciones y la tesisura de algunos pasajes. Serrallet señala que la exposición del tema tiene lugar una octava más alta que el original.

Possiblemente el uso de la guitarra de diez cuerdas de Yepes condicionó esos cambios.

Fue también S. García quien realizó la digitación en 1971, cuando la obra fue publicada por la Unión Musical Española.

Curioso que fuera ese mismo año cuando la obra se volviera a publicar por UME con revisión y digitación de Rafael Balaguer, donde éste corrige según explica en su tesis Rafael Serrallet algunos pequeños errores de métrica. Esta ha sido la edición que yo he revisado y debo decir que los errores de métrica (o mejor dicho, la confusión que provoca su escritura) no son pequeños, sino de bastante relevancia.

Veamos esto más detenidamente: según la obra editada (el acceso a los manuscritos no es nada fácil) la elección del compás es 2/4 (6/8), es decir que el cambio optativo según los pasajes está permitido.

Lo que sucede es que los valores escritos no se corresponden de manera consecuente con el compás que se eligiera: si es el de 2/4, con la melodía escrita en blancas, en el acompañamiento armónico publicado falta la señalización de los tresillos, y además en este caso la figura del dosillo que a veces aparece en la melodía no tiene ningún sentido.

Si es el compás de 6/8 el que elegimos, si tiene sentido el dosillo pero la línea melódica y el bajo han de llevar puntillo (que en el original no aparece).

Possiblemente se haya pensado en el de 2/4 para la melodía y en el de 6/8 para el acompañamiento armónico, pero aún en este caso hay muchas inexactitudes que provocan gran confusión.

Por este motivo, he elegido el compás adecuado para cada uno de los pasajes a lo largo de la obra y así lo he escrito, corrigiendo los valores métricos y aportando claridad en este sentido.

En realidad, la mayor parte de la obra va medida en 6/8, y sólo algunos pasajes como el *Ad libitum* a partir del compás 28 y el *Vivo* hacia el final de la obra corresponden a un compás de 2/4.

Armónicamente, la exposición del tema, al inicio en Mi Mayor y después en otras tonalidades, nos recuerda sútilmente las cadencias andaluzas.

Es muy interesante el desarrollo del tema con el uso de los acordes Mi-

FaM-SolM, que luego de repetirse en diferente orden alternando con Solm pasa a DoM-Rem-Solm-LaM, para seguir con SibM-Lam-Solm-FaM-MiM y llegar a Lam antes de repetir el tema sobre MiM. Más adelante el tema aparecerá como digo en otras tonalidades (en ReM, con MibM y FaM; en FaM, con Solm y Lam).

Es muy curioso si consideramos las principales cadencias andaluzas sobre el Mi modal (Lam-SolM-FaM-MiM) y el La modal (Rem-DoM-SibM-LaM) y las comparamos con las que aquí aparecen; las fluctuaciones de semitonos entre tónica y dominante presentes en el flamenco se dejan entrever también en esta obra.

Otro de los elementos principales que confieren a la música española su carácter inconfundible es el de la *Jota*, y aquí se puede observar, antes del *Vivo* de la última parte, cómo aparece esta forma, aunque sea de manera muy subliminal y en su forma primitiva. Es muy interesante comprobar el carácter binario que originalmente poseía (la *Jota* se escribe, o mejor dicho se transcribe, en 3/4) y su parentesco evidente con la *Malagueña* y el *Fandango*. Éste último, mucho más conocido que la *jota*, también era originariamente un compás binario. Tal y como doy a entender en mis cursos y seminarios, debido al acercamiento de estos estilos a la música occidental (en la que lo corriente y aceptado eran períodos musicales de compases pares) se empezaron a transcribir del 2/4 al 3/4: el resultado fue la aparición de síncopas, acentuaciones a través de comprimir los compases (mejor captación de los ritmos periódicos), etc.

También aparece armónicamente el juego entre Dominante y Tónica, en el pasaje de la obra a que hago referencia.

Gustavo Pittaluga (Madrid 1906 – 1975)

Cursó sus estudios de música paralelamente a los de derecho. Empezó a estudiar el violín con Julio Francés y se inició en la composición bajo el apoyo y la orientación de Oscar Esplá.

Manuel de Falla tiene también una gran influencia en su formación musical, como lo prueba la intensa correspondencia entre ellos.

En 1930 su conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid se conocerá como el "Manifiesto del Grupo" (de los ocho o de Madrid, de la Generación del 27) y se publica en la Gaceta Literaria.

A partir de ese año Pittaluga desarrolla una intensa actividad como compositor y director de orquesta.

En 1934 es nombrado en París miembro de la Sociedad de Música Contemporánea Tritón, junto con Darius Milhaud, A. Honegger, F. Poulenc, S. Prokofiev, I. Markevitsch y otros.

A partir de 1937, ya durante la guerra civil viajó por diversos países de Sudamérica hasta llegar ya exiliado a México, donde colabora con L. Buñuel poniendo música a varias de sus películas (*Viridiana*, *Los olvidados*, *Subida al cielo*).

Es uno de los primeros compositores exiliados en regresar a Madrid, en 1962 y ya enfermo. Durante esta época editó la UME de Madrid sus *Canciones del Teatro de Lorca* que anteriormente compuso en colaboración con Federico para diferentes obras de teatro.

Su música tiene claros acentos neoclásicos españoles y un nacionalismo que siempre estuvo más presente en su música que en la de otros miembros de la generación.

Prueba de ello es el *Homenaje a Matteo Albéniz* (Logroño ? – San Sebastián 1835, organista y Maestro de Capilla), obra donde las cadencias andaluzas y las de factura académica se van alternando dejando el sabor inconfundible de la música española escrita en la época de la Generación del 27.

Sólo citar como ejemplo que ya al inicio de la obra, que tiene lugar en Mi m, aparece la cadencia Mim-Re- Do- Si (lo que los flamencos llamarían sobre el Si Frigio).

Después pasa a DoM y la Lam que resuelve con cadencias normales (respectivamente Do- Rem7- Sol- Do y Lam- Rem- Mi7- Lam).

En la segunda parte de la obra repite el tema inicial sobre Lam que vuelve a desembocar en la cadencia flamenca „por excelencia” sobre Mi (Lam - Sol - Fa - Mi).

La obra *Elegía, Homenaje para la tumba de Murnau* fue publicada en 1933 y está dedicada a Mario, el hermano del compositor. La revisión y digitación la realizó Regino Sainz de la Maza.

La obra constituye un homenaje al director de cine expresionista alemán Friedrich Wilhelm Murnau, quien rodó en Hollywood la primera película de vampiros, *Nosferatu*.

Rodolfo Betancourt observa un dejo del blues norteamericano en la obra, describiendo sus exposiciones armónicas como precursoras de la

música que vendría después en compositores como Britten, y la califica de una de las más originales contribuciones al repertorio guitarrístico de principios del siglo XX.

Analizándola más detenidamente, quisiera aclarar los factores que la hacen tan interesante, de cara a futuras interpretaciones: el inicio, *Lento, quasi cadenza*, tanto en la exposición melódica como en el desarrollo cromático de las armonías, no tiene asignado compás alguno. Aquí ya podemos encontrar los principales elementos de la pieza, que se hacen más explícitos al entrar en el compás de 4/4: la melodía está basada sólo sobre tres notas: sol-si-re, y únicamente esto justifica la tonalidad indicada de SolM con el cromatismo en el acompañamiento siempre presente. Más adelante, en el *Poco piú*, el desarrollo armónico pasa a DoM7-LaM-SolM. Después de una transición de acordes disminuidos, esta serie armónica se repite (en el *accompagnando*) y a través de otra serie de paso (SibM-LaM-MiDism-SolM) inicia en el siguiente *accompagnando* la fluctuación sobre las bases armónicas de MiM y ReM.

Una serie de acordes de séptima mayor (sobre SibM-LaM-LabM) conduce otra vez a Sol (*Lento, come prima*).

Al final de la obra se repite la *quasi cadenza* del inicio, aunque con la voz inferior del desarrollo cromático medio tono más baja, lo cual no desemboca en los acordes de SibM-LaM y LabM como antes, sino a través de la progresión cromática sobre los acordes Disminuidos de SolB-Fa-Fab y Mib lo hace sobre los acordes Disminuidos de Lab7-Reb7-SolB7 y el final, FabDism (que en la praxis suena como el de Mim).

Por lo que se refiere a la ejecución de las apoyaturas integradas en acordes, cuando éstas sean de más de una nota se deberán anticipar a las otras voces; caso de una sola nota, será pulsada conjuntamente con el bajo.

Al inicio de la obra, la segunda nota de las apoyaturas sobre las blancas que constituirán la base melódica, y también armónica (sol-si-re) será doblada, pulsando la cuerda al aire correspondiente y así destacando su carácter.

entender un conocimiento previo del instrumento por parte de J.M. Franco o una colaboración con algún guitarrista (Luis Maravillas?) que, en todo caso, aquí no consta.

El tema de la obra, con reminiscencias renacentistas, está expuesto en Re menor, según el desarrollo Rem-Solm-Rem-Lam7-Rem. La segunda parte del tema, después de llegar por otro camino también a Lam, modula de forma fugaz a DoM (Rem-Rem2-Mim-Lam / Rem-SolM-FaM-SolM-DoM) para volver enseguida a Rem según la muestra de la primera parte.

Las Variaciones o Diferencias, cortas y en número de ocho, representan una magnífica muestra de los recursos compositivos del autor, sobre todo al aplicarlos a la guitarra. En la *segunda Diferencia* sustituye el punto álgido sobre Solm por el de Mi dism., para realizar rápido la cadencia Rem-Solm-Lam7-Rem; la segunda parte es también muy interesante: a partir de LaM (no de Lam) sigue LaM-SibM-DoM y en lugar del Rem pone Reb en el bajo. Luego sigue como en el inicio del tema hasta DoM y re exponiendo la primera parte en Rem.

En cuanto al rasgueado exigido en esta Diferencia he procurado aclarar la solución basándome en un movimiento del dedo índice en las dos direcciones (a-m-i-i). El hecho de que la melodía sea conducida en la nota más aguda de los acordes y ésta aparezca a lo largo de su desarrollo también en la segunda cuerda (la primera cuerda hay entonces que evitarla) hace necesario esta digitación.

La *quinta Diferencia* está escrita en Re M. Los armónicos que aparecen dan muestra una vez más del buen conocimiento del instrumento por parte del compositor, o del guitarrista con quien trabajara. En la *séptima Diferencia* el trabajo contrapuntístico a tres voces es también muy interesante. Para interpretar correctamente la conducción de las mismas he señalado un poco ritenuto la nota del inicio de cada frase.

En definitiva, una obra realmente importante para guitarra, injustamente desconocida y con exigencias técnicas e interpretativas de alto nivel, sobre todo si se tiene en cuenta la época en que fue escrita y se compara con la producción guitarrística de entonces.

Jose María Franco Bordons

(Irún, Guipúzcoa, 28.8.1894 – Madrid, 23.9.1971)

Es uno de los compositores que podríamos calificar perfectamente de pertenecientes a la Generación del 27 pero no aparece nunca incluido en el Grupo de los ocho (de Madrid), pese a ser una figura importante en el terreno de la composición de aquella época, y haber sido también director de orquesta y profesor del Conservatorio de Madrid.

Entre sus obras más relevantes cuentan *1830*, Ópera cómica (1922), *Galerna*, Ballet (1931), *Suite Vasca*, Ballet (1949), además de abundante obra camerística, sinfónica y para teatró.

Como director de orquesta al frente de la Orquesta Clásica de Madrid fue considerado como posible sucesor de la tarea que habían llevado a cabo Fernández Arbós y Pérez Casas.

Más detalles acerca de su biografía son difíciles de conseguir, la arpista María Rosa Calvo Manzano ha escrito un libro acerca de su obra, al ser la producción para arpa del compositor bastante prolífica.

Esa falta de datos biográficos hizo que me pusiera en contacto con el hijo del compositor, JM. Franco Gil, con quien tuve varias conversaciones muy enriquecedoras acerca de la obra para guitarra de su padre, comentándome también aspectos reveladores de otras obras catalogadas para guitarra atribuidas equivocadamente a él. Quiero hacer constar por ello mi agradecimiento.

También descubrí a través suyo la relación que tuvo el compositor con el guitarrista Luis López Tejera, Luis Maravillas, a raíz de los conciertos que realizaron juntos, de su relación con la Argentinita, la obra de Lorca, etc.

Pero de ello me ocuparé en futuras ediciones de esta serie, en las que pienso incluir también obras por desgracia absolutamente desconocidas de este gran compositor.

El Tema y Diferencias para guitarra que incluyo en este volumen fue compuesto en 1931, según aparece en la Historia de la Música Española de F. Sopeña, y publicado por la UME en 1963.

En la edición que ha llegado a mis manos, y en esto debo agradecer expresamente a Javier Suárez Pajares que me enviara la partitura, no existe ninguna digitación y algunas (pocas) armonías las he tenido que corregir al no ser ejecutables.

Aunque sí existen líneas de fraseo, todo ello indica que no fue revisada hasta ahora a fondo por ningún guitarrista de cara a la praxis interpretativa; por otro lado las exigencias técnicas que la obra propone dan a

Rafael Rodríguez Albert (Alicante, 6.2.1902 – Madrid, 1979).

Aparece considerado por varios analistas como uno de los compositores más significativos de la Generación del 27, pese a no haber sido incluido (igual que J.M. Franco) en ella.

A los pocos meses de nacer pierde la vista del ojo izquierdo y progresivamente a lo largo de su niñez se va quedando ciego. En 1917 su familia se traslada a Valencia, donde estudia armonía, composición (con Francisco Antic) y piano. Además estudia Derecho y Filosofía y Letras.

Entre otros premios, obtuvo el Premio Nacional de Composición Manuel de Falla, y por dos veces el Premio Nacional de Composición, una de ellas en 1952 con su Cuarteto en Re Mayor (Violín, Viola, Violoncelo y Guitarra), que fue estrenado en 1953 con Narciso Yepes a la guitarra. Tiene en total 192 obras registradas con importante producción teatral, sinfónica y operística, donde las sonoridades del levante español se mezclan con influencias de Ravel, Poulenc o Milhaud, a quienes escuchó en los años que vivió en París.

En 1934 obtuvo la cátedra de Historia de la Música en el Colegio Nacional de Ciegos de Madrid.

Introducción, recitado y marcha está dedicada a Regino Sainz de la Maza, fue escrita en 1935 y publicada en 1949 por UME, aunque no consta quién hizo la poca digitación (a diferencia de otras obras dedicadas al guitarrista de Burgos, donde aparece explícitamente su revisión y digitación). El estreno de la obra fue el 19 de marzo de 1957 en la Peña Guitarrística Tárrega de Madrid, llevado a cabo por José Tomás Pérez Selles.

La obra se basa en armonías muy abiertas con estructuras modales de fondo y notas extrañas a la tonalidad, que la disfrazan y permiten modulaciones realmente interesantes.

La *Introducción*, escrita en MiM, está basada principalmente sobre los acordes de Mi5 y La5, así como sobre la cadencia MiM – DoM – La5/4 – MiM.

En el *Recitado*, muy libre armónicamente y de forma, destacan la alternancia de los acordes de DoM y ReM, así como las dos cadencias: MiM – Mim7 – LaM y la del final ReM – Lam7 – LaM. *La Marcha*, escrita

en SolM, usa sobre todo el acorde de SolM5 con la segunda (la). En la segunda parte alterna los acordes de La5 y Sol5 para hacer una cadencia sobre ReM, antes de hacer el Da capo y volver a SolM.

Manuel Martínez Chumillas

(Madrid, 4.6.1902 – Madrid, 31.1.1986)

Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de San Sebastián, donde finalizó los de Armonía y Composición y los amplió en Madrid como discípulo de Julio Gómez, Francisco Calés, Manuel López Varela y Francisco Carrascón.

Estuvo relacionado con el Grupo de los Ocho (o de Madrid), en particular con Rodolfo Halffter, sintiéndose ligado "por edad e identidad estética" a la Generación del 27.

Estudió también Filosofía y Letras y Arquitectura. Como arquitecto obtuvo dos premios en el Concurso Nacional de Arquitectura y fue profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Es difícil, como en tantos casos de compositores pertenecientes a esta época, encontrar información más concreta acerca de su obra y su evolución musical. Según la que aparece en el Diccionario de la Música Española e Iberoamericana, su música quiso seguir las huellas de Poulenc, Milhaud, Hindemith y, sobre todo, Britten, pero se adscribió a un evidente nacionalismo evolucionado (*Promenade*, para orquesta, de influencias francesas), cuando no a lo abstracto (como en sus dos cuartetos de cuerda *Dórico* y *Doméstico*).

Escribió numerosas obras para piano, de cámara, orquestales, ballets y otras, siendo estrenadas por directores de la talla de Ataúlfo Argenta, Javier Alfonso, Antonio Iglesias.

Con su obra *Cinco sonoridades* y *Letargo* para piano obtuvo el Premio Nacional del Ministerio de Cultura.

El *Sonsonete* para guitarra fue publicado en 1970 con revisión y digitación de Regino Sainz de la Maza. No se conoce su fecha de composición (posiblemente bastante anterior).

En sentido figurado, una de las acepciones describe *sonsonete* como el modo especial en la risa o palabras que denota ironía; en este caso ésta iría envuelta en una carga emocional, de una cierta resignación que le confiere una mayor profundidad.

En comparación con las otras obras que aparecen en esta edición, el desarrollo armónico es sencillo, pero no menos interesante: escrita en Lam, la obra empieza sobre la subdominante (Rem-Lam-Mi7-Lam). Al cambiar de compás en el *Lento y grave*, este Rem se hace más evidente pero sin ser objeto principal de modulación alguna, sino como subdominante paralela alternando con FaM' (subdominante) que llevaría a DoM (Rem-FaM-MiM(!)-SolM7-DoM).

El tema sigue insinuado en DoM (después del *ritard* con FaM7, séptima mayor-SolM7, *A tempo* yendo a FaM-SolM y DoM) para desarrollarse otra vez hacia Lam: Rem vuelve a estar seguido de MiM, aparece tímidamente Lam. Este último desarrollo del tema se repite. Los tres últimos compases antes del D.C. nos muestran ya claramente la tonalidad original.

La repetición del D.C. la he corregido añadiendo \varnothing y CODA para mayor claridad. He añadido también líneas de fraseo, así como ciertas consideraciones interpretativas que no constaban en el original.

Quintín Esquembre

(Villena, Alicante, 1885- Madrid, 1965)

No son muchos los datos biográficos que se tienen de este músico y, además, son por desgracia difíciles de conseguir. En este sentido es muy de agraciar la información que Javier Suárez Pajares y el nieto del compositor, Roberto Ortiz Esquembre, me han hecho llegar, y no sólo acerca de este compositor, sino proporcionándome también otros datos de gran importancia que aparecen en este trabajo (y que aparecerán en futuras ediciones).

Esquembre se trasladó a Madrid a principios de siglo. Aparte de su formación guitarrística autodidacta que en 1903 pudo ampliar con algunas clases magistrales con Miguel Llobet a su paso por Madrid, Esquembre era violoncelista, llegando a ser profesor numerario de la Banda Municipal de Música de Madrid.

Fue también profesor de guitarra en la asociación Cultural Guitarrística de Madrid, una entidad que cumplió una labor esencial en la enseñanza de la guitarra, ya que en esa época este instrumento no formaba parte de

las materias impartidas en el Conservatorio de Madrid.

Ello le permitía hacer frecuentemente música de cámara, dando a conocer en España los *Duos* de Paganini y alguno de los *Quintetos* de Boccherini.

Fue también compositor de obras sinfónicas y líricas (en 1928 escribió su poema sinfónico titulado *Guitarra andaluza*, del que más tarde, en 1938, haría una versión para dos guitarras y orquesta llamada *Capricho andaluz* que en principio debían estrenar E. Pujol y su mujer, la guitarrista flamenca Matilde Cuervas).

Cuando el ayuntamiento republicano de Madrid se trasladó a Valencia, Esquembre se fue con él como funcionario miembro de la Banda Municipal de Música.

Publicada en 1954, la *Canción Playera* es una forma basada en la denominación originaria -*Playera*- del palo flamenco de la *Siguiriyá*, a finales del s.XVIII o principios del XIX. Esta denominación puede dar lugar a confusiones, ya que el nombre de *Playera* se usaba indistintamente con el de *Planidera* (acepción usada también para definir a las mujeres, normalmente de edad avanzada, que se reunían en los velatorios previos al entierro de algún muerto, gimiendo y quejándose), debido al carácter trágico del estilo mencionado (y no, como fácilmente se podría suponer, de alguna procedencia relacionada con la playa...).

Esta obra aparece aquí armónicamente con el tema en la primera parte sobre Mi (Lam- Sol- Fa- Mi), siempre siguiendo cadencias andaluzas; en el piú mosso el tema está construido sobre LaM- Sib (que serían la "Tónica" y "Dominante" de la cadencia sobre La: Rem- Do- Sib- La), pasando luego a Re (Solm- Fa- Mi b- Re). El final de la pieza, después de la repetición, será sobre Mi.

Rítmicamente, la obra está escrita en compás de 3/4; la estructura de doce tiempos se reconoce pero los acentos que corresponderían a cambios de compás (3/4 – 6/8) no aparecen.

La pieza refleja el folklore andaluz de forma muy auténtica, a diferencia de muchas otras obras para guitarra que han sido escritas en este estilo.

Graciano Tarragó (Salamanca, 1892- Barcelona 1973)

Cuando contaba 5 años de edad su familia se trasladó a Barcelona, donde Tarragó desarrolló la mayor parte de su actividad musical. En 1906 estudió violín y guitarra en el Liceo de esta ciudad. En 1908 se inscribe en el Conservatorio de Madrid, donde estudia armonía con Bartolomé Pérez Casas, uno de los directores de orquesta más reputados de entonces (alumno de Felipe Pedrell), y violín con Antonio Fernández Bordas (alumno de P. Sarasate).

Vuelve a Barcelona en 1912 y perfecciona sus estudios de guitarra con Miguel Llobet.

Tarragó ocupó varios puestos en diferentes orquestas: fue primer violín solista de la Orquesta Sinfónica de Barcelona (fundada por Joan Lamote de Grignon), y también de la Orquesta del Liceo, colaborando con músicos como Pablo Casals o Eduardo Toldrá.

Después de alternar durante bastante tiempo estos dos instrumentos, se dedica al final exclusivamente a la guitarra.

En 1933 empieza su actividad como profesor de guitarra del Liceo Barcelonés; en 1936 obtiene el primer premio del Concurso de composición para guitarra de Bolonia.

Entre 1950 y 1965 su actividad concertística la llevó a cabo como solista y con su hija Renata (1927-2002) o la soprano Victoria de los Angeles (1923-2005).

Fue miembro del *Cuarteto Ibérico*, que él mismo fundó, así como a partir de 1971 del *Cuarteto Tarragó*.

En lo que hace referencia a la recopilación de datos biográficos acerca de Graciano Tarragó quiero agradecer en estas líneas a Jaume Torrent, alumno de Tarragó y antiguo director del *Conservatorio del Liceo de Barcelona*, la información facilitada.

Sus composiciones para guitarra sola (cerca de un centenar), y sobre todo sus transcripciones de obras como el *Álbum de Ana Magdalena Bach* o los *Caprichos* de Paganini, así como de los vihuelistas españoles o de canciones populares españolas para voz y guitarra fueron muy conocidas.

Hay que mencionar también sus versiones para guitarra de canciones populares españolas, de las cuales he elegido para esta publicación sus

*Dos canciones asturianas (I. Montañera, II. Ribereña),
y Ren Ene Luteghea (De mi tierra, Zortziko).*

Desde mi punto de vista, resulta extraño que estos arreglos de Tarragó y, especialmente cuando se trata del folklore español, no se valoren como es debido.

Los prejuicios que existen en muchos casos dentro del mundo guitarrístico, bien sea haciendo referencia a un repertorio (el basado en el folklore) o a ciertos compositores, no son nada productivos: la pugna de la guitarra por el reconocimiento como instrumento de concierto apartándose de sus raíces no la sacará del ghetto donde se encuentra.

Por qué motivo no se conocen los arreglos de Tarragó, de una calidad evidente y a menudo infravalorados desde la ignorancia, y en cambio sí se interpretan (y me parece muy bien) los de Llobet, Eduardo Sainz de la Maza, Carlevaro y tantos otros?

Si aprendemos a valorar más objetivamente nuestro repertorio nos encontraremos con muchas sorpresas. En el caso de estos arreglos de Tarragó no estamos hablando naturalmente de obras del mismo significado que la mayoría de las otras aquí recopiladas, pero en todo caso tienen el peso específico suficiente para ser incluidas aquí: la *Montañera*, con su tiempo lento, majestuoso, jugando siempre desde su tonalidad de Mim con la alternancia de la Dominante (SiM-Sim). La primera parte se repite desde el cuarto grado (Lam); la segunda parte, *mas movido*, insinúa la tonalidad de SolM en sus quinto y sexto compases, para volver al tempo primo, otra vez "con enjundia" como dirían los flamencos, a afianzarse en su tonalidad de Mim.

La *Ribereña* es un buen ejemplo de la delicadeza del compositor al tratar los temas populares. Puedo constatar que en realidad el tema de esta pieza se trata de la canción infantil "*Vamos a contar mentiras, tralarrá..*", tan conocida por los niños españoles. Consta de dos partes: en la primera, escrita en Mim, la tónica alterna con la Dominante basándose en notas extrañas a la armonía en progresión cromática; la conducción de las voces está muy bien conseguida sin alterar la simplicidad de las referencias armónicas, tan importante en la música popular; la segunda parte, en MiM, alterna con el cuarto grado, LaM (y no con la Dominante), dando a la melodía un frescor y un carácter más movido (aparecen semicorcheas).

La pieza *Ren Ene Luteghea* se trata de un Zortziko, la forma musical más típica del País Vasco, un baile escrito en compás de 5/8 al que posteriormente se añadió letra para ser cantado. Se acompaña en su forma original con el *txistu* (pito) y el tamboril y es la tercera de las cuatro figuras del *aurresku*, cuando esta danza se baila completa.

La primera parte de esta pieza, en Mi menor, alterna con el cuarto grado al inicio del tema, para ir después a Sol M; en la segunda parte el tema aparece en Mi Mayor, y las armonías se desarrollan ampliamente: después de alternar con el cuarto grado como en la primera parte, éste será sustituido por el de Fa# menor para seguir con Do# M- ReM6- Mi M 7/13- Fa#m- Do#M- Sim y Sol#M; luego deja claro la tonalidad de MiM otra vez: SiM7-MiM-Fa#m-SiM-Dom7- SiM7 y Mi M (la segunda vez, la primera vuelve a poner "puntos suspensivos" con Sol#M).

El final del Zortziko, después de haber vuelto a Mim, tiene lugar con la alternancia de MiM7 y Fa#m.

Significado de esta publicación. Conclusiones.

Espero, en definitiva, que con este primer volumen de la serie dedicada a los compositores pertenecientes, directa o indirectamente, a la Generación del 27, el mundo de la guitarra se rinda ante la evidencia de la gran importancia de muchas de las obras aquí recopiladas.

Estamos tratando de un periodo de capital relevancia para el desarrollo de nuestro instrumento, inexplicablemente desconocido en gran parte y que en ningún caso se debe reducir solamente al terreno de la "música española", sino que va mucho más allá.

Por este motivo es mi deseo reivindicar la importancia de las obras de estos compositores, cuyo conocimiento es, a mi modo de ver, imprescindible si se quiere entender la evolución del instrumento a lo largo del siglo XX.

Por último quiero agradecer muy especialmente a Michael Macmeeken su interés y su ayuda para que esta edición vea la luz. Él sí entendió la trascendencia de mi propuesta, más allá de los puros intereses económicos que guían por desgracia a muchas editoriales, y puso los medios para hacerla realidad. Ojalá sirva como ejemplo; si es así el repertorio para guitarra se verá enormemente enriquecido.

Rafael Catalá

Rafael Catalá nace en Valencia y estudia en Barcelona con José Muñoz hasta obtener el Título de Guitarra; tras una estancia en París se traslada a Graz (Austria), donde estudia con Leo Witoszkyj y se gradúa por la Universidad de Música de esta ciudad con el Master y Diploma de Concierto.

Ha obtenido diferentes premios internacionales y ha sido becado varias veces por el Ministerio español de Cultura y el Ministerio Austríaco de Investigación y Ciencia (Beca para estudiantes extranjeros con el primer puesto y Beca de Méritos Artísticos).

Su intensa tarea concertística lo ha llevado por muchos países de Europa, Oriente Próximo, Arabia Saudita, México, Japón y los Estados Unidos, trabajando con personalidades como la cantante Teresa Berganza.

Rafael Catalá realiza conciertos en Salas de la categoría del Musikverein de Viena (como solista con la orquesta de cámara de la Orquesta Sinfónica de Viena), Konzerthaus de Viena, St. John's, Smith Square de Londres, Tokyo Opera Concert Hall, Izumi Hall Osaka, Gran Sala de conciertos de Sendai (Japón), Museo Nacional de Arte en México City, Teatro Khan y Teatro Nacional Palestino en Jerusalén, Biblioteca Nacional de Sofía (Bulgaria), etc.

En el mercado internacional han aparecido hasta ahora las siguientes grabaciones de Rafael Catalá en CD: *Catalá & Nardelli, Guitarduo*, *Rafael Catalá, Música Ibérica* (Sony Classical), *Sound of Silence Guitar* (junto con Alexandre Lagoya y Los Angeles Guitarquartett, Sony Classical), *Rafael Catalá, Fantasía* (Sony Classical), la cual ha obtenido el Premio de la Crítica en Japón, habiendo sido elegido como mejor CD aparecido en el mercado japonés ("Art of the Record", Julio 2004) y *Rafael Catalá, Generación 27* (EOS Records).

R. Catalá ha estrenado diferentes obras a él dedicadas y ha realizado multitud de grabaciones para la radio y la Televisión de diferentes países.

Es asimismo editor de la serie de música para guitarra *Música Ibérica* que publica la Editorial Doblinger de Viena, dedicada a la música española del s.XIX. Hasta ahora han aparecido cinco volúmenes dedicados a José Ferrer, José Brocá, Juan Parga, Federico Cano, Luis Soria y José Costa y Hugas.

A raíz de su trabajo con Teresa Berganza, R. Catalá ha publicado también para la editorial vienesa los arreglos y versiones que ha hecho de las *15 Canciones españolas antiguas*, recogidas por Federico García Lorca.

Como compositor ha realizado cursos con Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Helmut Lachenmann y sus obras y arreglos se han estrenado en diferentes países de Europa, Japón y en Estados Unidos. Algunas de ellas han sido grabadas por diferentes emisoras de Radio y Televisión europeas y han sido publicadas por la Editorial Clavis de Barcelona y la Editorial Doblinger de Viena.

FOREWORD

Spanish Guitar Music from the Generation of 1927 The legacy of Manuel de Falla

In this collected edition of guitar music, which due to its size will be issued in several volumes, I have seen to the recovery and thorough revision of works which made an exceptionally important contribution to the instrument's repertoire, but inexplicably remain little known today.

These works were written during a tumultuous period in Spanish history by composers who partly belonged to the "Generation of 1927"; their roots were in the teachings of Manuel de Falla and the so called "Generation of the Masters" [Generación de los Maestros] (Conrado del Campo, Oscar Esplá, Jesús Guridi, Joaquín Turina and Julio Gómez).

These composers, whom I will talk about later in more detail, as well as other composers contemporary to them, wrote works for the guitar of enormous importance, in which the harmonic, rhythmical and structural demands took the guitar to unknown territory which was to be important for its future development.

Likewise the rhythms and harmonies which frequent Spanish music, rooted in Andalusian folklore, the Jota, and what we may call popular (castizo) or Mediterranean elements are present, but within wider and more grandiose musical forms. In this case these elements appear not superficially was often the case up to then, but as de Falla used them, a use based on a deep knowledge of their origins.

During this period many works were written by composers who were not guitarists and are historically relevant in that they were not confined to idiomatic writing, always a condition "sine qua non" for the development of harmony and technique in instrumental writing throughout history.

To further describe the period we are dealing with, the musical happenings therein, and their impact on the development of the guitar, I will now include the liner notes to my CD *Generación 27*, (EOS Records) which not only includes many of the works in this edition, but describes them in detail. Further on I will make references to the composers and their works, analysing their more interesting aspects in more detail.

Spain: The Generation of 1927

There are periods in the art and culture of each country which appear to be enchanted; marked by tumultuous social and cultural circumstances which are reflected in an artistic production of works of great calibre which afterwards appear to enter into limbo which is dangerous to exorcise.

What happened to these works which reigned for a whole generation from the beginning of the twentieth century up to the Spanish Civil War? From the early 1980s, awareness and curiosity was growing about this period and the first serious studies appeared. Since then facts about the composers, their works and social circumstances have come to light which interested me enormously.

Within the realm of art, and as a musician I wanted to concern myself with the composers who intended to "better" Romanticism which was prevalent in Spain. How could the phenomenon of Romanticism have existed if it itself constituted an exotic element? How, if the proverbial deafness of the *Generation of 1898* did not possess an efficient literary base could it integrate with cultural and artistic development in the rest of Europe?

The Musical Panorama until 1939. De Falla's Legacy

Spain and its music under the dictatorship of Primo de Rivera (1923-1930) in the 1920s and its unity with the intellectualism of the period is reflected in the *Revista de Occidente* [Western Review] from July 1923 on.

Already with the frequent changes of government during the reign of Alfonso XIII, preceded the Primo de Rivera dictatorship and reflecting social unrest, a change of attitude in the cultural and artistic world was in evidence culminating with the foundation in 1915 of the *Sociedad*

Nacional de Música [National Society of Music]. An important date – one year after de Falla returned to Spain from Paris in 1914 with an impulsive and blossoming spirit of renewal. The secretary and factotum of the society was Adolfo Salazar and the artistic committee consisted of de Falla, Turina, Amadeo Vives and Pérez Casas. This was a transcendental organisation promoting performances by Spain's contemporary composers; Esplá, Guridi, Conrado del Campo, Falla, Turina, Nogués, Usandizaga, P. Valls, Ariola etc. as well as works by Europe's most significant composers - Bartok, Stravinsky, Debussy, Fauré, Kodaly, Ravel, Schmidt, Strauss etc.

In Barcelona similar tendencies were developing, their sense of Nationalism in a musical context had its own characteristics, in spite of being rooted in the 19th century. The foundation of the "Associació de Música de Cambra" [Musical Association of Cambra] in 1913 with its Concert dedicated to Schönberg on the 25th of April 1925 is indicative that in Catalonia the "Atonal School of Vienna" had more adherence than in the rest of Spain.

Spain and its music after 1931 during the Second Republic, and already with the birth of the *generation of 1927* was full of euphoria, rebellious attitudes, and arguments about the then artistic tendencies within the frame of the *Residencia de Estudiantes* of Madrid.

The authors in the generation of '27 made their contributions to the commemorative act of the 300th anniversary of the death of Luis de Góngora. Dámaso Alonso wrote the *Critical Analysis of Góngora's Soledades*; Gerardo Diego, the most prominent poet-musician next to Lorca wrote his *Antología de Góngora*; Luis Cernuda wrote *Perfil del Aire*; García Lorca produced his *Libro de Canciones*, Mariana Pineda. Musical works were aggregated: for the opening ceremony de Falla wrote his *Soneto a Córdoba*, Oscar Esplá *Soledades* for voice and orchestra on texts by Góngora, Fernando Remacha his *Homenaje a Góngora*.

De Falla and Esplá together with Conrado del Campo, Jesús Guridi, Joaquín Turina, Julio Gómez and Felipe Pedrell, the mentor of many of them, were to be those known as the "Generation of the Masters". From my point of view this is somewhat artificial but helpful in defining the "fountains" from which Spanish musicians of that period drank, thereby cementing the spirit of regeneration being transmitted to them.

It was to be later, in 1930, however, in the *Residencia de Estudiantes*, that the "Musical Generation" were to take on a concrete and definable form. The manifesto of the group as published by Gustavo Pittaluga in the "Gaceta Literaria", referred to the Madrid group, or the "Eight" (Gustavo Pittaluga, Ernesto and Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Salvador Bacaris, Fernando Remacha, Julian José Mantecón), to which was added the group from Barcelona, always cited with a varying number of members (Roberto Gerhard, Agustí Grau, Frederic Mompou, Eduard Toldrá, Baltasar Samper, Manuel Blancafort, Lamotte de Grifón).

To include certain composers in a particular musical movement is historically convenient but maybe also inadequate and incomplete. How, for example, could the following be pigeon-holed? Eduardo López Chávarri, maybe in the Generation of the Masters? How about Manuel Palau, Rafael Rodríguez Albert, Vicente Asencio and Joaquín Rodrigo? They were all from Valencia, they all wrote important guitar works, but practically all their works have been ignored excepts for those of Rodrigo. What then with José M. Franco, Xavier Montsalvatge, or Joaquín Homs? The latter I knew personally, his longevity allowed him to continue developing into new directions as a pupil of Gerhard; the only one of either group whose artistic output reflected clear Central-European influences and acted as a bridge between both cultures.

The paintings of Dalí became a point of reference for surrealism, narrowing even more the ties with France. Luis Buñuel combined trends to become a pioneer in cinematic art. In 1927 *Un chien andalou* was filmed, with the close collaboration of Dalí. In 1948 and in exile in México, Gustavo Pittaluga would compose the music for the soundtrack of some of Buñuel's films such as *Viridiana*, *Los Olvidados*, *Subida al Cielo*.

Also in 1927, when the "Gaceta Literaria" appeared, the avant-garde came to the fore with works such as Esplá's *Don Quijote velando las Armas* and Turina's *Canto a Sevilla*. A year earlier on November 5th, 1926 de Falla's *Concerto* for Harpsichord and five instruments, with Wanda Landowska and under the baton of Pablo Casals proved a representative example of the evolution which Spanish music was undertaking, from impressionism to neo-classicism; under the impulse of Stravinsky, who had conducted *Petrushka* in Madrid in 1921. Between 1919 and 1923, de Falla composed *El Retablo de Maese Pedro* and in 1925 *Psyché* was premiered, also in Barcelona.

This period also witnessed the passing of 19th century Nationalism in Spain, of which local characteristics and Andalusian elements – particularly the Jota and the Mediterranean element, the latter more difficult to define and based in Catalonia and Valencia – are now no longer always rejected but in many cases are integrated into open harmonic structures which coincide with French impressionism, modal structures, pentatonic scales, and with focus on colour.

Spanish music was aspiring to be of universal character free from clichés imposed by the current Romantic mainstream but, without renouncing those folkloric elements which defined it so well and which, particularly from de Falla on, were in continual evolution.

In spite of the obvious connections between the Spanish cultural and intellectual movements with those of Paris, the polarity: French vs. Central-European, became thematic; Aesthetics of Form (Paris) in juxtaposition with the Aesthetics of Content (Austria, Germany).

After the obvious *Wagnerism* of Pedrell, which was particularly important in Catalonia or in the neo-romantic tendency of Conrado del Campo, already in 1914, Spain saw a confrontation between the pro-Germanic mind-set associated with a conservative attitude on the one side (visibly led by Rogelio Villar in the field of critics) and the liberal, in favour of Paris, and more European with Adolfo Salazar at its fore.

In the manifesto published by Pittaluga, the anti-Romantic view-point of the musicians of the Generation was now definitely defined as anti-Germanic (...pure musicality, without literature, without philosophy, with destiny, without physics, without meta-physics – when a musician begins with meta-physics, start to tremble...), this I would like to describe more carefully. Wagner was effective in focusing the pro-German movement, however Mahler, Strauss, Schönberg, Berg were *Austrians*, as were Viktor Ullmann, who died in the Theresianstadt concentration camp, Egon Wellesz who emigrated to England, Erich Korngold who established himself in the United States, as did Ernst Krenek, etc. A detailed study showing the parallels between the *Generation of '27* and these composers would be both interesting and revealing.

It is my point of view that the inherent realism of the Spanish mentality has much to do with these statements of Pittaluga. Harsh and polemical as they are, viewed from a visual and architectural angle, they reveal the conflict between the "Romanesque", profoundly Iberian, and the "Baroque", which dominated Central-Europe. Ortega y Gasset, whose intellectual formation took place partially in Germany, defines this character well when he refers to Murillo's painting of the Holy Trinity and the dirty greasy pan in a corner.

Furthermore it is curious that the members of the Schönberg Generation and their contemporaries escaped such attacks in spite of being the logical inheritors of the Central-European musical tradition.

Spanish Music during the Spanish Civil War (1936-39)

Many composers of the generation were on the side of the Republicans as witnessed in "Música". From January to June 1938, and in whose pages one has to concede the manipulation exercised on music in favour of the Republican cause and "the glorious victory of the Republic", never less on the other hand it adopted a more or less neutral stance, on behalf of other composers who had either fled with their papers to the last refuges of Republican territory, including some most eminent researchers, such as Eduardo Martínez Torner, Jesús Bal y Gay, Adolfo Salazar, or those who had been executed like Lorca in 1936, and a few months later Antonio José. (José Antonio Martínez Palacios was his full name. His article in the "Burgos Gráfico" on Sephardic music was interpreted by the regional military government as containing in code an

incitement to subversion). As well on those who had gone into exile... Julián Bautista, Gustavo Pittaluga, Jaime Pahissa to Argentina; Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter, Rosa García Ascot and her husband Jesús Bal y Gay to Mexico; Vicente Salas Viu to Chile; Salvador Bacarisso to France, Roberto Gerhard to England ...

Let us now open Pandora's box.

The Guitar in the Generation of 1927

The guitar and Spain, Spain and the guitar. An instrument linked intimately to folklore, a reflection in the form of the vihuela which had created the very origins of polyphony. Held long and in high esteem during the Baroque, it entered the Classical period forgotten by the great composers, taking its definitive physical form in the 19th century and experiencing unprecedented virtuosity. In spite of being condemned to exoticism, and confined therein, it arrived at the doors of the 20th century fighting hard to be accepted as a concert instrument.

The truth is that the guitar's evolution in Spain during the first thirty years or so of the 20th century is connected to the musical development of the country as never before. For the first time ever, composers who were not guitarists were writing for the guitar, with musical, harmonic and technical demands which are reflected in the technical development and means of the instrument.

At the same time the guitar did not cease to be the instrument which mirrored Spanish folklore, at times with the vulgarities and myths which precisely the regenerative spirit of the Generation of the Masters were trying to shed.

In the 19th century the situation of the guitar was as follows: Sor and Aguado represented the antithesis of Italian virtuosity, influenced strongly by the violin and led by Giuliani, Carulli, Legnani, Zani de Ferranti. On the other hand there were other guitarists who followed the virtuoso movement (and how!) such as Luis López Muñoz, F. Gómez Parreño, Miguel Carnicer, José M. de Ciebra; they composed works for the guitar of a technical level which has hardly been surpassed, even today.

Later, the guitar centred itself in Barcelona through Buenaventura Bassols, José Brocà, José Costa y Hugas, who as followers of the school of Sor disagreed decidedly against the domination of virtuosity. This continued on to Francisco Tárrega whose reflection of *Alhambrismo* was the answer to the excesses of adornments and at the same time the foundation of the Spanish remedy; the principle elements of which were going to be redefined later in the 20th century: augmented seconds conferring a Flamenco-like character, but without being integrated into the Andalusian cadence; chords in fifths, which insinuate modal forms but however do not develop; rhythmical figures such as the use of triplets occurring in measures of 3/4, but which do not reflect the twelve beats into which the principal Flamenco styles are divided; thematic division in two parts, major – minor, etc. etc.

The really exclusive Flamenco character, although stylised in the concert guitar which started with Julian Arcas and continued with Juan Parga and José Rojo would now be continued in the 20th century in the tradition of the guitarist-composer such as Angel Barrios, Celedonio Romero, Manuel Cano – a musical personality about to dwindle from the concert guitar scene. The widening of the guitar repertoire was now coming from composers from the world of symphonic and chamber music, who were integrating these folkloric elements in to far more evolutionary harmonic structures.

On the other hand the development of the flamenco guitar has always been tied to 'el cante', the song. Precisely this instrumental discipline of accompanying, so basic for the knowledge of the rhythms and harmony which rule in *cante jondo*, was provoking discussions and arguments practically up to the 1960s and 1970s, until the flamenco guitar finally found acceptance as a solo and concert instrument.

Now the moment had come when the guitar really required collaboration between interpreter and composer; the personalities of Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza, Miguel Llobet and Emilio Pujol, as well as Narciso Yepes all came to play a primordial role in revealing those secrets to those who wished to write for the guitar, and what is even more important, the stylistic and technical development of the guitar would now depend on them.

However, it remains after all the prerogative of the interpreter to decide whether to play a work and to include it in his repertoire.

The direct relationship of Regino Sainz de la Maza to the Generation of 1927, is of special importance, as his integration into the intellectual life of the period resulted in many of the compositions of the Generation being dedicated to him and published by the UME (Union Musical Española).

The close friendship of Sainz de la Maza with Lorca, who dedicated two poems to him in 1923, one of which is the *Adivinanza de la guitarra* [Enigma of the guitar], with its beautiful reference to *El polifemo de oro*. This was written in the *Granja de Henar*, the famous café in Madrid where the intellectuals of the period used to meet; such as Salvador Dalí, Gerardo Diego and many more, all a true reflection of the prevailing openness of spirit and collaboration between the arts.

The repercussion in the international market of the works published by UME went almost unnoticed, as they were poorly distributed outside Spain. Not so the case with the works Segovia published with Schott in the Gitarren-Archiv series, works by F. Moreno Torroba, J. Turina, J. Manén, some of Rodrigo's, all of which were to become a staple part of the concert guitar repertoire.

For his part Emilio Pujol, parallel to his most important investigative work on the vihuela and Baroque guitar, also collaborated in the publication of guitar works by important composers of the period: E. López Chavarri, Joaquín Rodrigo, Agustín Grau, Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar.

We now come to the point where the question must be inevitably addressed "Why" are many of the works written during this period ignored, lost, at best simply de-listed from catalogues? Were they tacitly censored? In principle the answer is simple: for political reasons! From 1939 under the Franco dictatorship any cultural or intellectual process which might have had anything at all to do with the Republic was vetoed and forbidden.

Composers who had stayed in Spain or those who returned shortly thereafter because they were not in any way compromised by Republican sympathies or connections adopted different attitudes which are reflected in their creative output – Moreno Torroba, Ernesto Halffter, Joaquín Rodrigo, Manuel Palau, Rafael Rodríguez Albert and some others did not apparently have problems in continuing their creative work in a country dominated by a dictatorship. Others such as Fernando Remacha fell silent, although later in 1956 he was awarded the Oscar Esplá prize for his guitar concerto. How many guitarists know this work today? It was not until the 1960s that the composers in exile started to return, the majority however ended their days in the countries that harboured them.

What is then the historical verdict on this situation? Were all the artists and composers living in Spain after 1939 supporters of the Franco regime? Or, on the other hand, what form of ostracism did Spanish society exercise on the artistic evolution of their country in the aftermath of the Civil War?

The matter of addressing the political affiliation of the artists, composers and interpreters has a motive, concretely in the guitar world, now that Javier Suárez Pajares, one of the musicologists who has investigated most, and who best knows the history of the instrument, asked precisely that question some time ago. I will try to answer this. Why did Regino Sainz de la Maza, who formed part of the Generation of 1927, and who interpreted many of their works, works which are important to the repertoire, make no further reference either to them or to their works?

Why were such important works as the Antonio José *Sonata*, which he interpreted personally in 1934, which was listed in the UME catalogue in a series which he directed, the manuscript of which was in his hands, remain unpublished for so long? Or why Julián Bautista's *Preludio y Danza*, which Regino Sainz de la Maza took with him in his 1936 tour of South America, which he did not revise since its publication in 1933, was never to appear again in his repertoire?

His daughter Paloma Sainz de la Maza, could maybe explain this in part. She recalls that in 1936 on the outbreak of the civil war, members of the Republican Committee came to her father's house in Madrid on three

occasions to execute him. Fortunately he was on tour in South America at the time. Paloma then relates that her mother, mother-in-law, the celebrated authoress Concha Espina, and herself were held prisoners of the Republic in Luzmela, the summer residence of the family until the area was "liberated" in 1937. Note that the term "Liberation" was the political jargon of the Franquistas. Up to what point these events might have influenced him from then on, and if or how they played a part in his choice of works, is speculative and will possibly never be known.

It is certain that these same works were also known to Andrés Segovia from the beginning. He was going to become that most universal of guitar interpreters. However he never, either then or later, hardly ever included any of them in his programmes with the exception of the *Romancillo* by Adolfo Salazar (musically a relatively uncomplicated work) or Ernesto Halffter's *Peacock Pie*, now unaccountably disappeared – and these only at the beginning of his career. On the other hand, just look at what happened to the works of Moreno Torroba, Ponce, Castelnuovo-Tedesco, Villa-Lobos, Tansman and others.

In this sense much of the range of many of the works written by the composers of the Generation, their influence on the harmonic development of the instrument, their exigencies of form, analysis and interpretation, sometimes at the very edge of tonality, maybe was not understood, or not wished to be understood by Segovia.

The Composers, The Works, General Common Characteristics

Taking into account the foregoing, there are similarities, apparent when making a choice based on the compositional resources employed by the composers represented in this edition, Bautista, Pittaluga, Esquembre, Palau and García Ascot. For example the use of Adalusian cadences alternating with normal cadences, the use of chords in modal form and, beyond them, harmonic developments which are highly evolved and unusual in guitar music and which reflect impressionist and neo-classical influences; as well as thematic motives and rhythmic figures taken from Spanish folklore, mainly based on "measures" of twelve beats so typical of flamenco. To explain all this, I now take the liberty of analysing some the works here in more detail.

Julián Bautista (Madrid, 1901 – Buenos Aires, 1961)

This composer began his studies at the age of 14 with Conrado del Campo at the Madrid Conservatory. There he knew Salvador Bacarisse and Fernando Remacha, with whom he used to go to the concerts of the Philharmonic orchestra conducted by Perez Casas.

In his early 20s he was shaping his compositional skills, influenced by Impressionism, evident in *The Jade Flute* and in *Colours*, and which would later develop into harmonic superimposition and polytonality. At the same time the popular Spanish element would continue to play an essential role, but always with chosen harmonies and rhythms, and without reverting to clichés. His themes are his own and do not draw on folkloric motives.

These characteristics can clearly be seen in his *Prelude and Dance* for guitar composed in 1926 and according to Rodolfo Halffter the model for his later *Three Cities* for voice and piano composed in 1937 and based on poems by Lorca.

In 1922, with his *Quartet Op. 6* and in 1926 with his *Quartet Op. 8* Bautista had won the National Composer's Prize twice. Both these works were unpublished and lost in air raids on Madrid after November 1936, where the composer was carrying out his duties as Professor of composition at the Conservatory, a position he had held since July 8th, 1936.

In 1937 he moved to Valencia, to take a position in the Ministry of Music set up by the Republican government. The civil war did not interrupt his activities as a composer. In 1938 and 1939 *Tres Ciudades* was premiered in Barcelona and London, *Suite all'antica* in Madrid and his 2nd *Sonata* in Brussels.

In 1940 he arrived, in exile, in Buenos Aires. In the 1940s he was writing film music and winning prizes.

In the 1950s he held various academic positions in Argentina and collaborated with different officials and University institutions. In 1958 his 2nd *Symphony* was premiered. In 1960 he was Dean of Studies at the Conservatory of Puerto Rico where the musical director at that time was Pablo Casals.

Now let us look at the harmonic and structural form of the *Preludio y Danza*: The *Preludio* starts with an E chord in its modal form, with the bass fluctuating between E and F, suggesting the Andalusian cadence (on E Phrygian: Am – G – F – E; with F as the Dominant), this is then confirmed in the *Danza*.

The theme is constructed on the fifth chord of E (EQ)*, the melody always retains the C# with tonal connotations (A major) but the fluctuation E-F remains. Going through B dim and Bb it returns to E, always avoiding to show the interval of the third explicitly.

The same fluctuation occurs in the F# chord (F# - G) in modal form, but with the *sforzatos* on Em and F, continuing to the C# fifth chord. Returning to the initial harmonic development, the fluctuation E-F, goes through a sort of cadence whereupon the key of Em takes us back to the main theme.

In the *Danza*, after the very interesting rhythmic exposition, with 'rasgueado' on the A fifth chord, always with a fluctuating E-F in the upper voice; the theme starts in Am, then its development takes it proudly through a 'Am – G – F – E' Andalusian cadence.

The theme returns on the C# fifth chord and its development on the harmonic fluctuation C# - D, always without intervals of a third in order to arrive via B major to E major (7th major), it now begins to dissipate slowly, alternating with an F# dim chord.

The opening motif of the *danza* is inserted occasionally to finally end the slow section and link up with the characteristic *rasgueado* from the beginning insinuating the theme in A.

The theme then reappears in B and F#, to arrive through the chords of Dm and E major to A, it is now *piano* and appears for the last time; arriving in a rapid *crescendo* to the final *rasgueado*.

Rosa García Ascot (Madrid, 8-4-1908 – 2002)

The biographical data about this woman composer and pianist are, like Esquembre's, very difficult to obtain and somewhat contradictory. Her name always appears in connection with the Group of Madrid of the Generation of 1927 where she figures as one of the few 'official' students of Manuel de Falla, together with Ernesto Halffter and the Argentinian Juan José Castro.

Her musical upbringing began with Enrique Granados from 1914 to 1916. She was very young then and one can surmise that they focused on the piano. In 1916 Felipe Pedrell sent Rosa to study with de Falla and he in return wrote a letter (dated 1.11.1916) to Pedrell referring to the talent of the future composer and suggesting a study plan that should be followed.

Taking into account that Rosa García Ascot was at the most 10 years old at the time (her date of birth differs according to the reference used) it seems strange and praiseworthy at the same time, that de Falla should be concerned with her musical education. She worked with de Falla until 1931, playing the première of *Nights in the Gardens of Spain* with the composer - as the piano soloist in a four-hand piano version.

In 1933 she married the eminent musicologist Jesús Bal y Gay, sharing both his residence in Cambridge, England from 1935 until 1938 and their Mexican exile after the Spanish Civil War in 1939. In 1938 and 1939 she was a student of Nadia Boulanger and in 1965 she returned to Spain having withdrawn from all public activity.

As a pianist she dedicated herself to making the works of her contemporaries known; as a composer, nearly all her works, in neo-classical style, still remain unpublished.

Española is the only known work she composed for the guitar and it falls within the neo-classical characteristics mentioned previously. It has a simple construction and is exquisite. The theme begins in D major, it follows with alternating chords of D, now in modal form with Cm, to end up modulating to Gm (from Bb – D major – C minor – D major – G) whereby the first part concludes.

The second part is of similar structure, retaining the same theme to the end in D major, passing via D minor and alternating many times between D, often in its modal form, and C to arrive at the dominant also insinuated in its modal form, from F – Bb – AQ and finally D major.

The musical score was published in 1971 but according to my information, it appeared frequently in programmes during the years of the Second Republic, but with no information about the interpreter. In other words, it must have been composed much earlier.

I have taken the liberty of making a change in the repetitions that appear in the published version, as in my opinion, the form and the harmonic development seem more logical this way.

Manuel Palau Boix

(Alfara del Patriarca, 1893 – Valencia, 1967)

Manuel Palau studied at the Conservatory in Valencia with López Chávarri and then taught there since 1919, previously, in 1915, he had met Enrique Granados.

In 1925 he met Manuel de Falla on the occasion of the première of *El Retablo de Maese Pedro* in Valencia. From 1926 onwards he enrolled in the Ecole Universal de Paris (France) to study by correspondence with Jacques Ibert, Ch. Dycke, where he received advice from Maurice Ravel. In 1927 he was awarded the National Prize for Music. From 1940 he held the chair of Composition at the Conservatory of Valencia and in 1948 he was to become its Director.

In 1960 he participated as professor of composition at the courses in Compostela, where he met Andrés Segovia again; they had first met in 1950, and as a result of this encounter he wrote *Músicas para la Corte del Magnánimo* (Music for the Court of the Almighty).

Palau wrote very important works for the guitar, the majority of which are unknown as they were either not re-published, or were left in manuscript form.

According to information in the interesting doctor thesis on Manuel Palau written by Rafael Serrallet, which he sent me, the work *Músicas para la Corte del Magnánimo* (referring to Alfonso V, the Almighty, King of Valencia, Aragón, Mallorca, Sicily, Sardinia and Naples from 1416 until 1458) this work was written in 1961 and dedicated to Segovia, who in spite of the praise he heaped on it, is not on record as ever having performed it in concert. As no record either exists of any other guitarist having performed it, this work has probably never been performed.

The work's original title was *Horizontes lejanos* (Distant horizons) and it remained in the archives of the Fundación Segovia (Segovia Foundation) for ten more years until 1971, and after the composer's death, it was revised by Patricio Galindo, who transcribed it a tone higher to Em; the original key being Dm.

I have now made first world recording of this magnificent work *Músicas para la Corte del Magnánimo*: a source of personal happiness on the one hand, and on the other, anxiety, to imagine a work of this magnitude not having been recorded until the passing of 35 years after its publication and 45 years after having been composed. All the more reason to be concerned as the guitar does not merit these lacunas in its repertoire. We always hear complaints about our repertoire lacking major works!

The reason why the work was transposed before publication is something I have not been able to find out as access to the archives of the Segovia Foundation is rather difficult. However, taking the published version which is the one I have revised, one can appreciate the rich harmonic development and the high technical level required of the performer, especially in the *Danza del Real* where the modal forms used in the beginning (on B and E) integrate into cadenzas of medieval character. The theme returns several times, always with small variations in the melody and clothed in different harmonies, which are richly elaborated and quite uncommon on the guitar.

*Translator's note: for the English translation of this Commentary, 'fifth chords' (quintal chords or Quint-Akkorde) are noted with a "Q".

Horizontes, the slow, expressive middle part, begins with the fifth chords of, F#, E and G. The modal structures remain in the background, the cadenzas are really exquisite such as the central part of the movement with Cm7 – Ab – Bb – Cm7 – Ab, followed by G – Bm, the melody is then stated in E minor and goes to the end after short arpeggios to F minor (from Bm – Cm – Fm). The final chord of this second movement is in F major: (CQ – BbQ – Ab – F).

Coplas en lejana, the third movement, presents the melody of the main theme (copla). It is of popular flavour, always being repeated in different harmonic clothing; the refrain of the theme mainly focuses on C major, it later develops into Db (Db – Bb – Db7 – Ab7 – Db), further on in F (F – Eb minor), then in A.

The last part repeats the initial motif in Am with a ‘weak’ harmonic development on D, passing through the chords of C and F# to be restated in B. Another development on diminished chords from *piano* to *crescendo* brings it to A, alternating with Gm which abruptly finishes this section.

The main theme appears again to end the work with its initial motif in A – Em7 – F – Bbmaj7 – A.

The other work by Palau which appears on this edition, *Fantasia* (Ayer) was composed in 1933 and first performed in Valencia on 17th of December 1933 by the Argentinian guitarist Albor Maruenda. It was recorded by Narciso Yepes in 1950.

The first edition of the work was published in Valencia in 1940 by Jaime Piles as *Yesterday - Fantasy* for Guitar; the fingering was by the Valencian guitarist Salvador García (also known as Panxa verda, a family nickname).

This work was also published in 1960 by Ediciones Musicales, Madrid under the title *Yesterday - Fantasy* for guitar. Yepes changed some of the fingering and the *tessitura* of some passages. Serrallet points out that the theme’s first statement is placed an octave higher than in the original; possibly the ten-string guitar which Yepes used influenced these changes. It was also S. García who did the fingering in 1971 when the work was published by the *Unión Musical Española*.

Curiously, that the same year the work was republished by UME with revisions and fingering by Rafael Balaguer, where he corrects, as pointed out by Rafael Serralet in his thesis, some minor errors in measures. This is the edition I have revised and I must say that the errors in the measures (or rather, the confusion due to his manner of writing) are not minor but rather important.

Let us look more closely. According to the published version (access to the manuscripts is not easy) the choice of measure is 2/4 (6/8), which means these optional changes when required by the passages are possible.

However, what happens is that the written values do not correspond consequentially to the chosen metre: in the case of 2/4, with the melody written in half-notes. In the published version, the harmonic accompaniment the triplets are not actually marked as such; moreover, in this case the duplet which sometimes appears in the melody, makes no sense at all.

If 6/8 is chosen, the duplet makes every bit of sense but the melodic line and the bass must be dotted, and this does not appear in the original. It may be that 2/4 was considered for the melody and 6/8 for the harmonic accompaniment, but even so in this case there are many inaccuracies that cause a great deal of confusion.

For these reasons, I have chosen an appropriate metre for each passage throughout the piece and have written it accordingly, adjusting the metric values to make it clearer.

Actually, most of the piece is in 6/8 and only some passages like *Ad libitum* after measure 28 and *Vivo* towards the end of the piece correspond to 2/4.

Harmonically the introduction of the theme, starting in E major and then appearing in other tonalities, is subtly evocative of Andalusian cadences.

The development of the theme is very interesting using chords of E major - F major - G major, which after being repeated in a different order, alternates with Gm to move on to C major – Dm – Gm – A major; continuing with Bb major – Am – Gm F major - E major, arriving at Am where the theme is repeated in E major.

Further on the theme appears again in other keys (in D major, with Eb

major and F major; and in F major, with Gm and Am). It is rather curious if we consider the main Andalusian cadences in E modal (Am – G major – F major – E major) and in A modal (Dm – C major – Bb major – A major) and then compare these to the ones shown here. The fluctuations of a semitone between tonic and dominant so present in flamenco music can also be glimpsed in this piece.

Another main element which gives Spanish music its unmistakable character is the *Jota*, and here we see, before the *Vivo* in the last part, how this form appears, be it although in a very subliminal manner and in its primitive form. It is interesting to impose the binary character that it originally possessed. The *Jota* is written, or rather transcribed, in 3/4 and its relationship to the *Malagueña* and the *Fandango* is evident. The latter, better known than the *Jota*, also had a binary beat originally. I always underline this point in my classes and seminars. Due to the adoption of these forms into ‘Western’ music where musical periods of even measures are common, these forms began being transcribed from 2/4 to 3/4. The result was the appearance of syncopation, through using accentuation as a way of notating the phrases of this ‘Eastern’ music. In this passage a harmonic game between Dominant and Tonic is also present.

Gustavo Pittaluga (Madrid 1906-1975)

Pittaluga studied Music and Law simultaneously. He began violin studies with Julio Francés and composition with the support and guidance of Oscar Esplá.

Manuel de Falla also had a great influence on his musical education as the copious correspondence between them shows.

In 1930, his conference in the *Residencia de Estudiantes* in Madrid which became known as the “Manifest of the Group” (Manifest of the Eight of Madrid, of the Generation of 1927) was published in the *Gaceta Literaria* (Literary Gazette). Starting that year, Pittaluga was engaged intensely both as a composer and an orchestra conductor. In 1934 he was appointed a member of the Triton Society of Contemporary Music in Paris, along with Darius Milhaud, A. Honegger, F. Poulenc, S. Prokofiev, I. Markevitch and others.

In 1937, during the Civil War, he travelled through various Latin-American countries until he found a home in exile in Mexico, where he collaborated with L. Buñuel composing music for several of his films including *Viridiana*, *Los olvidados* (The Forgotten), and *Subida al cielo* (Ascent to Heaven).

He was one of the first composers in exile to return to Madrid. He did so in 1962 but in poor health. In this period the UME in Madrid published his *Canciones del Teatro de Lorca* (Songs of Lorca’s Theatre) which he had composed previously in collaboration with Lorca himself for several plays.

His music rings with a distinct Spanish neo-classical accent and Nationalism that was more present in his music than in the music of other members of his generation.

A good example is his *Homenaje a Matteo Albéniz* (Homage to Matteo Albéniz) (Logroño, 1765 – San Sebastián 1835, organist and Kapellmeister) a composition where Andalusian cadences and other elements of a more academic nature mix leaving an unmistakable taste of Spanish music written during the time of the Generation of 1927.

Let me point out that in the opening of the piece in Em, the Em – D major – C major – B cadence, which flamenco musicians call the B Phrygian, appears.

The development then moves to C major and Am with a resolution employing more common cadences (C – Dm7 – G major – C major and Am – Dm – E7 – Am).

In the second part of the composition the opening theme is repeated in Am resolving with a flamenco cadence “par excellence” in E (Am-G-F-E).

Pittaluga’s work *Elegia, Homenaje para la tumba de Murnau* (Elegy, Homage for Murnau’s grave) was published in 1933 and is dedicated to Mario, the composer’s brother. The revision and fingering were done by Regino Sainz de la Maza. The composition is a homage to the expressionist German film director Friedrich Wilhelm Murnau, who made the first vampire film in Hollywood, *Nosferatu*.

Rodolfo Betancourt sees a tint of American blues in the work and describes the harmonic exposition as a forerunner of the music that was to come with composers like Britten, thus rating it as one of the most original contributions to guitar repertoire of the first decades of the twentieth century.

Analysing it closely, I would like to point out some features that make it so interesting to perform. The opening, *Lento, quasi cadenza*, in the melodic opening as well as in the chromatic harmonic development, has no assigned metre whatsoever. One can see the main element of the piece, which becomes more explicit in 4/4: the melody is based on three notes only: G - B - D and this alone justifies the key of G major with the constant presence of chromatism in the accompaniment.

Further on, in the *Poco più* the harmonic development moves to C maj7 - A major - G major. After a transition using diminished chords, this harmonic series is repeated in *accompagnando* and through another series of passing chords (Bb major - A major - E dim - G major) initiating in the following *accompagnando* the fluctuation on the harmonic bases of E major and D major.

A series of major seventh chords (on Bb major - A major - Ab major) leads again to G (*Lento, come prima*).

At the end of the work, the *quasi cadenza* from the beginning is repeated but with the lower voice of the chromatic development a half tone lower, which instead of finalising in the chords of Bb major - A major and Ab major as before, this time goes through a chromatic progression on the diminished chords of Gb major - F major - F major - Fb major and Eb major, to the diminished chords of Ab7 - Db7 - Gb7, and closes with Fb dim, which in practise sounds like E minor.

As far as the performance of the appoggiaturas integrated to chords is concerned, if these are of more than one note, they should anticipate the other voices; in the case of a single note they should be played together with the bass.

At the beginning of the work, the second note of the appoggiatura on the half notes, which is part of the melodic and harmonic (G - B - D) scheme, is doubled, by use of the corresponding open string, thus highlighting its character.

José María Franco Bordons

(Irún, Guipúzcoa, 28.8.1894 – Madrid, 23.9.1971)

Franco Bordons is one of the composers, one could say, who in spite of being perfectly qualified to belong to the Generation of 1927, was in fact never mentioned as one of the Group of Eight (of Madrid) in spite of having been an important figure in the domain of composition at the time, as well as an orchestra conductor and professor at the Madrid Conservatory.

Among his most outstanding works one should mention *1830*, a comic opera (1922), *Galerna*, a ballet (1931), *Suite Vasca* (Basque Suite), a ballet (1949) in addition to a rich production of chamber and symphonic music as well as compositions for theatre.

As orchestra conductor of the *Orquesta Clásica de Madrid* (Classic Orchestra of Madrid) he was considered as a possible successor to Fernandez Arbós and Pérez Casas.

It is difficult to find more details about him. The harpist María Rosa Calvo Manzano has written a book about his work, as his output for harp is excessively meticulous.

Lack of biographical details occasioned me to make contact with the composer's son, J.M. Franco Gil, with whom I had several illuminating conversations, particularly about his father's guitar works, uncovering much revealing information including facts about other works attributed to him in error. For all this I am extremely grateful.

I also discovered through him his father's relationship with the guitarist Luis López Tejera [better known as *Luis Maravillas*], arising out of the concerts they gave together and his connection with *La Argentinita*, the work of Lorca, etc.

I will deal more with him in the forthcoming volumes of this series, in which I also intend to include works of this great composer that unfortunately are still totally unknown.

The *Temay Diferencias* (Theme and Variations) for guitar was composed in 1931, according to *The History of Spanish Music* by F. Sopeña, published by UME in 1963. In the edition which I have, provided by Javier Suárez Pajares, no fingering exists; I needed to change some harmony as there were passages which were impossible to play as written.

Although phrasing indications are present, everything indicates that the composition was not thoroughly revised by a guitar player for performance purposes; on the other hand, the technical demands of the piece do reveal previous knowledge of the guitar by the composer. In this work, however, collaboration with a guitar player appears not to have taken place.

The exposition of the theme of the composition, with Renaissance reminiscences, is in D minor, following the pattern, Dm - Gm - Dm - Am7 - Dm. The second part of the theme takes a different path and arrives to Am, it then quickly modulates to C major (Dm - Dm2 - Em - Am / Dm - G major - F major G major - C major) returning immediately to Dm as in the first part.

The *Variaciones or Diferencias*, eight in number and short, are a magnificent example of the resourcefulness of the composer, particularly in how this is applied to the guitar. In the *Segunda Diferencia* (Second Variation) the culminating point in Gm is substituted by E dim to rapidly execute the cadence Dm - Gm - Am7 - Dm. The second part is also very interesting: starting on A major (not Am) then continuing A major - Bb major - C major and then instead of Dm, a Db is placed in the bass. It then continues as in the opening of the theme to C major re-stating the first part in Dm again.

In the *rascuado* required in this Variation, the melody is carried by the highest note of the chords on the second string meaning that the first string should be avoided altogether. My solution is to use the index finger in both directions with 'a-m-i-i'.

The fifth Variation is in D major. The harmony reveals once again a sound knowledge of the instrument either by the composer or the guitar player with whom he worked.

In the seventh Variation the three-voice counterpoint is also very interesting. In order to help interpret it correctly, I have marked a *poco ritenuto* on the note at the beginning of each phrase.

This is definitely an important work for the guitar, quite unjustly unknown, with high technical and interpretational demands, even more so if one bears in mind when it was written and if one compares it to the other guitar works of that period.

Rafael Rodríguez Albert (Alicante, 6.2.1902 – Madrid, 1979)

Rodríguez Albert is considered by various analysts as one of the most significant composers of the Generation of 1927 in spite of not having been included in it, as in the case of J.M. Franco.

A few months after he was born the composer lost the sight of his left eye and during childhood gradually became blind. In 1917 his family moved to Valencia where he studied harmony, composition with Francisco Antic, and piano. In addition he studied Law and Philosophy and Letters. Among other prizes, he obtained the Manuel De Falla National Prize, and the National Prize for Composition twice, one of these in 1952 for his Quartet in D major (violin, viola, cello and guitar) premiered by the guitarist Narciso Yepes.

In total 192 works of his are listed including important theatrical, operatic and symphonic works. In them the sonority of the Spanish south-east mixes with the influences of Ravel, Poulenc and Milhaud, whom he heard during the years he lived in Paris.

In 1934 he held the Chair of Music History in the *Colegio Nacional de Ciegos* (National School for the Blind) in Madrid.

Introducción, recitado y marcha (Introduction, Recitative and March) is dedicated to Regino Sainz de la Maza. It was written in 1935 and published in 1949 by UME, although no mention is made of who did the fingering. Here in contrast to the other works dedicated to Sainz de la Maza where his revision and fingering appear prominently, the fingering is sparse. This work was premiered on 19th of March 1957 in the *Peña Guitarrística Tárrega* (Tárrega Guitar Circle) by José Tomás Pérez Selles.

The work is based on very open harmonies with modal structures in the background and notes foreign to the key which disguise it and allow for very interesting modulations.

The *Introducción*, written in E major, is based mainly on the chords of EQ and AQ, as well as on the cadence E major - C major - AQ/4 - E major.

The *recitado*, which is harmonically very free in form, prominently uses, alternating chords of C major and D major as well as the two cadences: E major - Em7 - A major, and at the end D major - Am7 - A major. The *marcha*, written in G major mainly uses chord GQ with the 2nd (A). In the second part the chords of AQ and GQ alternate to lead to a cadence on D major, before the *Da capo* to return to G major.

Manuel Martínez Chumillas

(Madrid 4.6.1902 – Madrid 31.1.1986)

Manuel Martínez Chumillas did his musical studies at the Conservatory of San Sebastián where he finished harmony and composition. He continued them in Madrid as a Pupil of Julio Gómez, Francisc Calés, Manuel López Varela and Francisco Carrascón.

He was linked to the Group of the Eight (or Madrid), particularly with Rodolfo Halffter, feeling a connection "due to age and aesthetic identity" with the Generation of 1927.

He also studied Philosophy and Letters, and Architecture. As an architect he received two prizes in the National Architect's Competition. He was also professor at the Royal Academy of Fine Arts of San Bernardo. It is difficult, as in many cases with composers belonging to this period, to find more concrete information about their work and their musical evolution. According to the entry in the Dictionary of Spanish and Latin-American music, he wished to follow in the footsteps of Poulenc, Milhaud, Hindemith, and especially Britten; however he did ascribe to an obvious revolutionary nationalism (*Promenade*, for orchestra, of French influence) as well as to the abstract (as in his two string quartets *Dórico* and *Doméstico*).

He wrote numerous works for piano, chamber music, orchestral works, ballets and other pieces which were performed by conductors of high calibre such as Ataúlfo Argenta, Javier Alonso and Antonio Iglesias. For his works *Cinco Sonoridades* (Five Sonorities) and *Letargo* (Lethargy) for piano he was awarded the National Prize by the Ministry of Culture.

The *Sonsonete* for guitar was published revised and fingered by Regino Sainz de la Maza. The date of composition is not known (it was possibly written much before).

In a figurative sense, one of the meanings of *Sonsonete* is a special kind of laughter or words that denote irony; in this case it is loaded with an emotional charge, and a certain resignation to give it greater depth. In comparison to the other works that appear in this edition, the harmonic development is simple but in no way less interesting. Written in Am, the work begins on the subdominant (Dm - Am - E7 - Am). When the metre changes in *Lento* and *grave*, the Dm becomes more evident it does not become a focus for any modulation, but rather functions as a subdominant parallel alternating with F major (subdominant) then leading to C major (Dm - F major - Em(!) - G major 7 - C major). The theme continues to be insinuated in C major (after the *ritard* with F maj7 - Gm7, the *A tempo* section goes to F major - G major and C major) to develop again towards Am. Dm is again followed by E major, and Am appears timidly. This last development of the theme is repeated. The three measures before the *D.C.* now show us the original tonality quite clearly.

I have amended the notation of the *D.C.* repetition by adding *Ø y CODA* for more clarity. I have also added phrasing marks as well as certain observations as regards the interpretation which were not in the original.

Quintín Esquembre

(Villena, Alicante, 1885 – Madrid, 1965)

Not much biographical data exists about this musician and what was available was unfortunately very difficult to obtain. In this sense I am most thankful to Javier Suárez Pajares and Roberto Ortiz Esquembre, the grandson of the composer, for the information they supplied, not only about the composer himself but about other important facts which appear here and some which will be included in future editions.

Esquembre moved to Madrid at the beginning of the century. Apart from studying the guitar as an autodidact, in 1903 he was able to take some master classes with Miguel Llobet when the latter was passing through Madrid. He was also a cellist and became a permanent teacher in the Municipal Music Band in Madrid.

He was also a guitar teacher in the *Cultural Guitar Association* in Madrid, an entity that fulfilled an important role in the teaching of the guitar; at that time the guitar was not part of the curriculum at the Madrid Conservatory.

All this allowed him to perform chamber music frequently, it was he who introduced Paganini's Duets and some Boccherini's Quintets to the Spanish public.

He was also a composer of symphonic and lyrical works. In 1928 he wrote his symphonic poem *Guitarra Andaluza* (Andalusian Guitar), out of which, later in 1938, he would create a version for two guitars and orchestra he called *Capricho Andaluz* (Andalusian Capriccio) which

would be premiered by Emilio Pujol and his wife, the flamenco guitarist Matilde Cuervas.

When the Republican Authorities of Madrid moved to Valencia, Esquembre travelled along as clerk of the Municipal Music Band. Published in 1954, *Canción Playera* (Mournful Song) is a form based on the original denomination – the name *Playera* comes from the flamenco style of *Siguiriyas*, dating from the end of the 18th century or beginning of the 19th century. This name can give rise to confusion as the name *Playera* used to be used indistinctly with that of *Plañidera* (Mournful) which usually refers to the women of advanced age, who gather at wakes prior to the funeral of a deceased person, moaning and wailing. Due to the tragic character of the style we have already mentioned, and not, as one could easily suppose, has the latter anything to do with the beach. In the first part of this work the theme is presented harmonically in E (Am - G - F - E), following Andalusian cadences; in the *più mosso* it is centred around A major - Bb, being the 'tonic' and 'dominant' in the A cadence: Dm - Bb - A, the theme then moves in to D (Gm - F - Eb - D). The end of the piece, after the repetition, is in E again. Rhythmically, the work is written in 3/4; the structure in 12 time can be recognized but the accents that would correspond to changes in the beat (3/4 - 6/8) do not appear.

This work reflects Andalusian folklore at its most authentic, in contrast to the attempts of many others.

Graciano Tarragó (Salamanca, 1892 – Barcelona, 1973)

When Tarragó was five years old his family moved to Barcelona where he engaged in the major part his musical activity. In 1906 he studied the violin and the guitar in the Liceo of this city. In 1908 he registered at the Conservatory in Madrid, where he studies harmony with Bartolomé Pérez Casas, one of the orchestra conductors with the biggest reputation at that time; a pupil of Felipe Pedrell. He also studied the violin with Antonio Fernández Bordas, a pupil of P. Sarasate.

He returned to Barcelona in 1912 to perfect his guitar studies with Miguel Llobet.

Tarragó held various posts in different orchestras: he was first viola in the Symphonic Orchestra of Barcelona (founded by Joan Lamote de Grignon) and the orchestra of the Liceo, collaborating with musicians such as Pablo Casals and Eduardo Toldrá.

After alternating for some time between the two instruments, he decided to dedicate himself exclusively to the guitar.

In 1933 he began working as a guitar teacher in the *Liceo de Barcelona*. In 1936 he was awarded the first prize in the Bologna Competition for guitar composition.

Between 1950 and 1965 he dedicated himself to giving concerts as a soloist with his daughter Renata (1927-2002) and with the soprano Victoria de los Angeles (1923-2005).

He was a member of the *Cuarteto Ibérico* (Iberian Quartet) which he founded, and from 1971 on, also a member of the *Cuarteto Tarragó* (Tarragó Quartet).

Regarding Tarragó's biographical details, I would like here to express my gratitude to Jaume Torrent, a pupil of Tarragó's, and a former director of the *Conservatorio del Liceo de Barcelona*, for information facilitated.

Tarragó's compositions for solo guitar, numbering approximately one hundred, and particularly his transcriptions of such works as the Anna Magdalena Bach Album, the Paganini Capriccios, the Spanish vihuela players and popular Spanish songs for voice and guitar, became quite well known.

The guitar versions of popular Spanish songs and the works of his which I have selected for this edition: *Dos canciones Asturianas* (I. Montañera, II. Ribereña) and *Ren Ene Luteghea* (De mi tierra, Zortiziko) have, in my personal opinion, not received the attention they merit.

The prejudice so prevalent in the guitar world against repertoire based on folklore, or even against certain composers, is not at all productive. A struggle for the guitar to gain recognition as a concert instrument which based on an abandonment of its roots will not take it out of the ghetto where it still is.

Why and for what reasons, may I ask, do Tarragó's arrangements, which are of unmistakable clarity remain unknown and unplayed while others by Llobet, Eduardo Sainz de la Maza, Carlevaro etc., which incidentally I heartily approve of, are regularly performed?

If we learn to value our repertoire more objectively we will find many surprises. In the case of Tarragó's arrangements we are, of course, no

talking about works of the same significance as the majority of works compiled here; however, they do have sufficient specific substance to be included. The *Montañera*, with its majestic, slow tempo always playing with the key of Em, and alternating it with the Dominant (B major – Bm). The first part is repeated from the fourth degree (Am); the second part, *más movido*; insinuates the key of G major in the fifth and sixth measures, to return to the *tempo primo*, ("con enjundia", "with vigour" as the flamenco players would say), to re establish the key of Em.

The *Ribereña* is a good example of the *finesse* of the composer when dealing with popular themes. I can confirm that this piece is actually the children's song "Vamos a contar mentiras, tralará..." (Let's play at telling lies...) so well known by Spanish children. It consists of two parts: in the first, written in Em the Tonic alternates with the Dominant based on notes, in chromatic progression, which are alien to the harmony. The voice-leading is well realized without altering the simplicity of the harmonic references, which are so important in popular music. The second part, in E major, alternates with the fourth degree A major and not with the Dominant; this gives the melody a freshness and a faster character with the use of eighth notes.

The piece *Ren Ene Luteghea* is a *Zortziko*, the most typical music form of the Basque country, a dance written in 5/8 beat to which lyrics were added later on, so it could be sung. In its original form it is accompanied by the *txistu* (whistle or flute) and a (small) drum, and is the third of the four figures in the *aurreko*, when this dance is performed complete.

The first part of this piece, in E minor, alternates with the fourth degree as the theme opens; to move on to G major; in the second part the theme appears in E major, and the harmony develops widely, after alternating with the fourth degree as in the first part; this time to be substituted by F# minor continuing to C# – D maj6 – E maj7/13 – F#m – C# major – Bm and G# major. Then it clearly establishes the key of E major again through B maj7 – E major – F#m – B major – Cm7 – B maj7 and E major. For the second time the harmony is restated but with "harmonic points of suspension" with G# major.

At the end of the *Zortziko*, after returning to E minor, an E major 7th alternates with F# minor.

The Significance of this Publication, Conclusions

I can only hope that with this first album of our series dedicated to composers belonging to, directly or indirectly, or associated with the *Generación del 27*, that the guitar world will recognise the high significance of many of the works here compiled.

We are dealing with a period of key importance in the development of our instrument, which is inexplicably, and to a great extent, unknown. In no case should this be considered as only being limited to Spanish music, it goes deeper and wider.

It is for this reason that I wish to win these important works back into the repertoire. Knowledge of them is in my view essential if we are to understand the evolution of our instrument during the 20th Century.

Lastly I would particularly like to thank Michael Macmeeken for his interest and help in bringing this project in to print. He fully understood its significance and brushed aside the economic factors that unfortunately rule in many publishing houses to provide the means to make this edition possible. May his attitude serve as an example – this is the path to the enrichment of our repertoire.

Rafael Catalá

Rafael Catalá was born in Valencia and studied in Barcelona with José Muñoz until he received his Guitar Diploma. After a sojourn in Paris he moved to Graz (Austria) where he studied with Leo Witoszynsky and then graduated from the University of Music of this city with a Masters Degree and a Concert Diploma.

He has received several international prizes as well as scholarships, on several occasions, from the Spanish Ministry of Culture and the Austrian Ministry for Research and Science (scholarships for foreign students with first places and for Artistic Merit).

His intense concert activity has taken him to many European countries, to the Near East, Saudi Arabia, Mexico, Japan and the United States, working with artists such as Teresa Berganza.

Rafael Catalá has played in concert halls of the category of the Musikverein in Vienna (as soloist with the chamber orchestra of the Vienna Symphonic Orchestra), the Vienna Konzerthaus, St. John's Smith Square in London, Tokyo Opera Concert Hall, Izumi Hall Osaka, Sendai Great Concert Hall (Japan), National Art Museum in Mexico City, the Khan Theatre and the Palestinian National Theatre in Jerusalem, the Sophia National Library (Bulgaria), etc.

On the international market the following CD recordings by Rafael Catalá can be found: Catalá & Nardelli, Guitar Duos, Rafael Catalá, Música Ibérica (Iberian Music) (Sony Classical), Sound of Silence Guitar (with Alexandre Lagoya and the Los Angeles Guitar Quartet, Sony Classical) Rafael Catalá, Fantasía (Sony Classical) which was awarded the Critics Prize in Japan and chosen as the best CD on the Japanese market ("Art of the Record" July 2004) and Rafael Catalá, Generation 27 (EOS Records).

Rafael Catalá has premiered works dedicated to him and has made many recordings for radio and television in different countries.

He is also editor of the series of guitar music Música Ibérica (Iberian Music) published by Doblinger, Vienna, dedicated to Spanish music of the XIX century.

To date, five volumes dedicated to José Ferrer, José Brocá, Juan Parga, Federico Cano, Luis Soria and José Costa y Hugas have been published.

Fruit of the collaboration with Teresa Berganza, Rafael Catalá has also published in Vienna the arrangements and versions he made of the *15 canciones españolas antiguas* (15 Old Spanish Songs) compiled by Federico García Lorca.

As a composer he has taken courses with Cristóbal Halffter, Luis de Pablo and Helmut Lachenmann. His works and arrangements have been premiered in various European countries, Japan and the United States. Some of them have been recorded by European radio and television stations and published by Editorial Clivis in Barcelona and Edition Doblinger of Vienna.

A Regino Sainz de la Maza

Preludio y Danza

Para Guitarra
(1928)

Revisión y digitación:
Rafael Catalá

Julián Bautista

Preludio

Moderato e pesante

Guitarra

mf *marcato* *f* *mf* *f* *mf* *rit.*

p *Tempo* *sf* *p legato* *mf espress.*

p *faccel.* *rit.*

p *Tempo I* *rit.* *f* *sf* *p come un eco* *f*

p *Poco più* *f* *C.II* *f* *C.II*

36 *rall.*

39 *Tempo I e legato*
p *sforz.* *f e ritmico*

42 *accel.* *mf* *rall.*

45 *A tempo* *V* *C.V.* *V* *accel.*
p (*come un eco*) *(5)* *(6)* *f marcato*

49 *rall.* *Tempo I* *espress.* *(mf)* *rit.* *morendo* *0* *0 2* *mf* *sul ponte*

To optimize layout this page has been left blank intentionally

Danza

Allegro giusto

The music consists of six staves of guitar tablature. Staff 1 starts with a dynamic **f**, followed by **p**, **poco rit.**, and **p**. Staff 2 begins with **A tempo**, **p**, and **mf**. Staff 3 starts with **p**. Staff 4 begins with **p**. Staff 5 starts with **mf**, followed by **cresc.**, **f**, **p**, **dim.**, and **p**. Staff 6 starts with **rall.**, **mp**, and **p**. The music includes various fingerings (e.g., 0, 1, 2, 3, 4) and slurs. Performance instructions like **a tempo**, **C.VII**, **C.IV**, **a piacere**, and **Tempo giusto** are scattered throughout the piece.

32 C.IV C.VII C.IV C.VII C.IV C.II

mp espress.

38 C.II C.II C.II

più dolce, legato

rall.

44 *

pp come un murmullo rasgueado

simile sempre

48 C.I C.III C.VII

crescendo poco a poco

rall.

ff

51 C.V

molto

meno mosso

f dim. e rit.

* ↑ "Doble" rasgueado: desplegar a-m-i en un solo golpe

↑ Rasgueado simple: con un dedo (i)

Lentamente e molto rubato

(ad libitum)

54

59

gliss.

gliss.

Mosso (ritmado) rit. appena

C.V.

C.V.

Lentamente (ad lib.)arms. 8^{os}

63

mp

sempre rubato

poco più ma non troppo

C.V.

C.V.

66

molto espressivo

f

**Lentamente,
rubato e a piacere**

70

p

rall.

Mosso (ritmado)

C.III

mf

espressivo

73

sf

f

rápido

To optimize layout this page has been left blank intentionally

Tempo I

C.IX arms.XII C.IX arms.XII C.IX

100 con alegría

105 ten. A tempo

C.VII ar.VII C.VII rit. dim.

106 ar.VII

107 ar.VII

111 rit. dim.

Tempo giusto

p come un murmillo

112 p come un murmillo

117 mf espress., dolce

A tempo

118 riten.

119 120 121 mf rasgueado, crescendo poco a poco

C.III C.V

122

123 124 frasgueado crescendo molto

C.V

125 accelerando

126 ff

127 128 secco

A Regino Sainz de la Maza

Española

Para Guitarra

Revisión y digitación:
Rafael Catalá

Rosa García Ascot

23

27 C.II C.III C.V C.VII ar.XII arm.XII C.VII
poco cresc.

31 C.VII C.VII 24 12 II

35 24 II C.II

39 C.III C.III C.III C.II C.III C.V II

43 1 4 1 4 C.III 4 C.III C.III C.II C.III C.V A tempo II

f poco rit.

48 C.II C.II 0 2 0 1 3 0 4 1 4 0 1 0 Fin

To optimize layout this page has been left blank intentionally

A Andrés Segovia

Músicas para la Corte del Magnánimo

Para Guitarra
(1961)

Revisión y digitación:
Rafael Catalá

Manuel Palau

I
Danza en el real

Allegro non troppo (M.M. $\text{♩} = 69-72$)

Guitarra

C.VII

C.III

C.II

A tempo

C.II

C.VII VII XII

Tempo un poco meno che la prima

46 C.VII

46 C.VII

vigoroso

poco rit.

mp

50 C.V

C.III

50 C.V

mp

mp

53 C.II

III

II

C.I

Tempo I.^o

p subito

53 C.II

III

II

C.I

Tempo I.^o

p subito

56

56

p

mf

60

C.II

sul ponte

60

C.II

sul ponte

II

Meno mosso

espress.

dolce

65

II

Meno mosso

espress.

dolce

C.V

C.V
4/4

68

C.I.

i m p m i

3 4 1

poco ritard.

Un pochetino più mosso

Musical score for piano, page 10, measures 80-85. The score is in common time (indicated by '80') and consists of two staves. The left staff uses a treble clef and the right staff uses an bass clef. The key signature changes frequently, indicated by Roman numerals above the staff: C.III, C.VIII, C.VII, VI, and C.I. The music features various note values (eighth and sixteenth notes) and rests. Fingerings are marked with numbers 1 through 5. Measure 80 starts with a eighth-note rest followed by a eighth-note. Measure 81 begins with a eighth-note. Measure 82 starts with a eighth-note. Measure 83 begins with a eighth-note. Measure 84 starts with a eighth-note. Measure 85 begins with a eighth-note.

Musical score page 88, section VIII, measures 1-4. The key signature is A major (two sharps). The tempo is indicated as *liberamente*. The first measure starts with a bass note followed by a treble note. The second measure begins with a bass note. The third measure starts with a bass note. The fourth measure starts with a bass note.

* pulgar apoyado
sobre la ⑤ cuerda,
rasgueado ④ → ①, con "i"

ritard.

A tempo Meno mosso

C.VII

116

C.II

C.II

A tempo

122

C.IV

C.II

128

A tempo

134

C.II

139

145

C.IV

C.V

C.IV C.V

C.IV C.V C.VII

A

151

II Horizontes

Moderadamente lento

* mano derecha

Poco mosso

32 II
tranquillo
mf poco cresc.

37 A tempo
 C.V
 ar.XII m.d. ar.VII m.i.z.
p
mf

42 C.III ar.8^{os}
non arp.
mf

47 II
tranquillo
p ma espress.

51 C.III ar.8^a
mf

56 C.III
ten.
mf
(6) gliss.

C.III

61 ar.8^a

C.I C.III

C.IV

66

C.III

espress. ma suave

C.II

70

C.I

C.VIII

C.VI

75

gliss.

p i m

mf vibrato

C.I

en relieve, suave

77

ar.8^{os}

82

C.I C.III C.I

I XIII 1 boca

pp

III
Coplas en lejanía

Animato

6

12

C.V C.VII C.I

18

C.I C.II ½ C.I

23

C.III C.III

29

A tempo
C.I

mf poco ritenuto

Meno mosso

C.III

C.II

**Flexible, en estilo popular
un pochettino meno mosso.**

C.I

corto

poco ritard.

Tempo ritmico

dejen vibrar

C.III

libremente express.

A tempo

C.II

C.III

Meno mosso

C.IV

piano, sul ponte

C.III

69 V
2
p
mf
gliss.

72 C.III corto
ten.
ritenuto

A tempo

77 C.III
mf
liberamente

C.IV

82 C.I

ossia:

87 I

C.IV VI IV

92

97 C.I
III
muy cantando
A tempo
C.I
poco rit.

102
mf
f

C.V
107
cresc.

112
cresc. e marcato
sub p
C.III

117
C.III
C.II
cresc.

122
mf
ritenuto
A tempo
C.II
C.III

127
p (sciollo)
C.II
C.IV
C.III
C.II

132

C.III

C.IV

p (sciolto)

136

C.IV

C.III

molto cresc.

141

C.III

corto

Meno

espress.

cantando

f

Tempo I°

147

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

p calmo

152

ten.

V A tempo

mp

Vivo accelerando alla fine

157

C.V

p

C.II

ff

FANTASIA

(AYER)

Revisión y digitación:
Rafael Catalá

Para Guitarra
(1933)

Manuel Palau

Moderamente animado

Guitarra

Moderamente animado

Guitarra

mf *cantando*

5

poco riten. *A tempo*

10

15 *En eco.*

poco rit. *A tempo*

20

25 *C.II* *C.I* *C.I* *ritard.*

poco meno p p cantando la melodía *ad libitum express. como una cadencia*

C.VI C.VIII C.X C.IX

accompagnando

tr m i *m i a* *tr 2424*

mozzo *rit.*

C.III C.V

A tempo

C.II C.III 2 C.III

un poco animato

49

C.III C.III C.III

rit. *A tempo*

59

cresc.

riten.

63 *A tempo*

68 C.I

73 C.III — C.I C.III — C.I

virilmente pero no muy fuerte

Mosso

dim.

poco

rit.

78

83 C.III — C.V — C.III

88 *tr*¹⁴ C.III — C.I — C.I —

93 C.III — C.III —

Cantando el bajo
A tempo

98 C.III —

103 C.I — C.III —

108 (2) — poco riten. A tempo

113 cresc.

146

151 >

C.I

156

C.I

C.I

C.I

cresc.

f

161

C.V

i

p

a

glisando

164

C.VI

glisando

C.X

glisando

glisando i

167

C.V

C.VI

C.VIII

C.V

C.VI

C.VIII

C.V

C.IX

C.XIV

A tempo, vivo

ff

ff

A mi hermano Mario

Elegía

Homenaje para la Tumba de Murnau
(ca. 1930)

Revisión y digitación:

Rafael Catalá

Gustavo Pittaluga

Lento (quasi Cadenza)

Guitarra

arms oktavados XII

XII

**Lento sempre (appena alla marcia)
cantando**

6

cresc. appena

p

9

sul ponte

p

Poco più

cantando

C.VIII

V C.IV

accompagnando

C.VI

C.I

C.III

V

14

accompagnando

VII VI

cantando

16

cantando

C.I

V

19

sffz

accompagnando

22 C.II — cedez

24 C.VI C.V C.IV Lento, come prima
rit. e dim. sfz

27 C.III C.II C.I appena rit. a tempo

30 Quasi Cadenza

33 poco rit. dim. e rit. di più pp

ri - - - te - - - nen - - - do - - - pesante
cres - - - cen - - - do - - -

C.III C.II C.I

sfz ff estinto

A Regino Sainz de la Maza

Homenaje a Matteo Albéniz

(ca. 1930)

Revisión y digitación:

Rafael Catalá

Gustavo Pittaluga

Allegretto
cantando

Guitarra

mp

6

11

C.II C.III appena rit. poco più rit. p ar.VII ar.VII rit. assai mp

17

22

poco rit. p f strappato C.X simile C.VIII

27

C.VII

alternativa: C.V.

32

Tempo poco più

C.I.

37

C.V.

42

C.VII.

A tempo

rit.

48

più rit.

simile

C.VII.

C.V.

53

appena rit.

Tempo primo cantando

mp accompagnando legatissimo

alternativa: C.V. C.V. C.V. C.V.

59

64 *mp* A tempo

69 ar.XII più rit.

alternativa: C.V. C.V. C.V. C.V.

74 C.X. VIII f come prima p

80

85 *Tempo poco più* C.V. C.IV C.V. C.IV

appena tenendo

Sheet music for guitar, featuring six staves of music. The first staff starts at measure 59 with a treble clef, key signature of one sharp, and includes fingerings (e.g., 2, 4, 1, 3) and dynamic markings (C.V.). The second staff begins at measure 64 with a treble clef, key signature of one sharp, and includes fingerings (e.g., 1, 2, 4, 3, 2, 3) and dynamic markings (C.VII). The third staff begins at measure 69 with a treble clef, key signature of one sharp, and includes fingerings (e.g., 3, 2, 4, 3, 2, 3) and dynamic markings (ar.XII, più rit.). The fourth staff starts at measure 74 with a treble clef, key signature of one sharp, and includes fingerings (e.g., 2, 3, 4, 3, 2, 3) and dynamic markings (C.X, VIII, f come prima, p). The fifth staff begins at measure 80 with a treble clef, key signature of one sharp, and includes fingerings (e.g., 4, 5) and dynamic markings (>). The sixth staff starts at measure 85 with a treble clef, key signature of one sharp, and includes fingerings (e.g., 3, 2, 4, 3, 2, 3) and dynamic markings (Tempo poco più, C.V., C.IV, C.V., C.IV).

89 C.V C.V C.VI C.V C.IV C.V C.IV

93 C.IV C.VII A tempo C.II

98 legatissimo e dim. poco rit. *Tempo primo*

103 p

107

A tempo

111 C.II C.III poco rit. C.II appena rit.

116 ars XII ar.VII ar.VII

121 (m.d)

rit. alla fine

p ma marcato

To optimize layout this page has been left blank intentionally

Tema y Diferencias

Para Guitarra
(1931)

Revisión y digitación:

Rafael Catalá

Jose M.^a Franco
Op.35

Andante ($\text{♩} = 58$)

Guitarra

$6^{\text{a}} = \text{Re}$

VII

III

11

V

1.ª Diferencia

Poco più mosso ($\text{♩} = 72$)

17

III

p legato

22

III

II

V

V

27

III

p

2.^a Diferencia

1.^o Tempo

1.^o Tempo

33 III II I III IV V

pp rasgueado *

38 V VIII *p* VII V III

mf *f* *dimin.*

arm.XII m.d.

0 riten. A tempo

44 I 0 4 2 0

pp *p* *i*

3.^a Diferencia

Meno mosso ($\bullet = 52$)

49

*p e legato
cantabile*

A tempo

53

II

IV

(4)

arm. 7

57

mf

(5) *poco riten.*

A tempo

61

* a m i i

poco ritard.

Apoyar p en la cuerda del bajo consecutiva al acorde (apagando).

4.^a Diferencia1.^o Tempo (Poco più) ($\text{♩} = 63$)

65 deciso III a a m i p i m a sul tasto
 f

69 IV V VII m i m a
 f

72 i p 0 2 2 cresc.
 p

75 A tempo
allarg.

78 III V VII rit.
arms. IX XII IV VII
espress.

5.^a DiferenciaPoco meno ($\text{♩} = 52$)

81 arms. XII VII
espress.

87 IX VII poco affrett.
sul tasto
mf

92 VII IV XII m.d.
Tempo
rit.

IX XII II XIX m.d.

6.^a Diferencia1.^o Tempo

97

99

101

103

105

107

109 A tempo

111

poco ritard.

The sheet music consists of ten staves of musical notation for a classical guitar. The first staff begins at measure 97 with a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of 1.^o Tempo. The notation includes sixteenth-note patterns and various fingerings indicated by circled numbers (e.g., 5, 6) and letters (e.g., i, m, p). Dynamic markings such as *p* (piano), *f* (fortissimo), and *v* (vibrato) are also present. Measures 99 through 111 show a continuation of this pattern, with measure 109 returning to the original tempo of *A tempo*. Measure 111 concludes with a dynamic marking of *poco ritard.*

7.^a Diferencia

113 *p*

119 V V V

124 *p*

8.^a Diferencia*Allegro* $\bullet = 80$

129 *f*

135 *p*

142 *cresc.* *rit. III*

A tempo

*poco riten. *mf**

*molto rit. *f**

To optimize layout this page has been left blank intentionally

A Regino Sainz de la Maza

Introducción Recitado y Marcha

Para Guitarra
(1935)

Revisión y digitación:

Rafael Catalá

R. Rodriguez Albert

Introducción

All' ma non troppo

Guitarra

The sheet music consists of six staves of musical notation for guitar. Staff 1 starts with a dynamic ***f***. Staff 2 includes dynamics **C.II**, **C.V**, **C.II**, and **dim.**. Staff 3 includes dynamics ***f***, **poco rit.**, ***p***, ***mf***, and **sin matiz**. Staff 4 includes dynamics **C.II**, ***m i***, ***p i***, and ***p***. Staff 5 includes dynamics ***m i***, ***p i***, and ***p***. Staff 6 includes dynamics ***f***, ***dim.***, ***poco rit.***, and ***p***.

Recitado

Moderato

Moderato

recitativo

p

Adagio

pesante > >

vibrato

p Ad lib., como una cadencia

(8va)

vib.

mf

mp

tr 1-2

Acompagnando

vib.

mf

p

p

Tempo I.^o

p

i m a m i a

⑥ p

Adagio, ad lib.

2 4 4

③ 1 3 1 3 1 4

vib.

①

②

C.II

mf

f

rall.

*

oder

Marcha

Tempo de Marcha



Continuation of the musical score for 'Marcha'. The key signature changes to A# major (one sharp). The time signature remains 2/4. The tempo is 'A tempo' and 'poco rit.'. Measure number 6 is shown. The music includes eighth and sixteenth note patterns. Measure 7 follows with a dynamic 'mf'.

Continuation of the musical score for 'Marcha'. The key signature changes to A major again. The time signature is 2/4. The dynamic is 'f'. Measure number 11 is shown. The music includes eighth and sixteenth note patterns. Measure 12 follows with a dynamic 'cresc.'.

Meno mosso

Continuation of the musical score for 'Marcha'. The key signature changes to A# major. The time signature is 2/4. The dynamic is 'ff'. Measure number 16 is shown. The music includes eighth and sixteenth note patterns. Measure 17 follows with a dynamic 'ff'.

Continuation of the musical score for 'Marcha'. The key signature changes to A major. The time signature is 2/4. The dynamic is 'f p * golpe suave.'. Measure number 21 is shown. The music includes eighth and sixteenth note patterns. Measure 22 follows with a dynamic 'f'.

Continuation of the musical score for 'Marcha'. The key signature changes to A major. The time signature is 2/4. The dynamic is 'p'. Measure number 27 is shown. The music includes eighth and sixteenth note patterns. Measure 28 follows with a dynamic 'p'.

Continuation of the musical score for 'Marcha'. The key signature changes to A major. The time signature is 2/4. The dynamic is 'f'. Measure number 32 is shown. The music includes eighth and sixteenth note patterns. Measure 33 follows with a dynamic 'pp * (golpe suave.)'.

D.C. al Fin

* Golpear suavemente
con el pulgar, cerca del puente.

Sonsonete

Para Guitarra

Revisión y digitación:
Rafael Catalá

M. Martínez Chumillas

Andantino

Guitarra

mf

III

IV

6

poco rall.

III

A tempo.

IV

II

11

ritard. (2. vez)

5

3

Lento y grave

Musical score page 20, measures 20 through 24. The score consists of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measure 20 starts with a sixteenth-note rest followed by eighth-note pairs. Measure 21 begins with a sixteenth note. Measure 22 starts with a sixteenth note. Measure 23 begins with a sixteenth note. Measure 24 starts with a sixteenth note and includes dynamic markings *f* and *p*.

25 *dim.*

30 III V *ritard.* *mf* *A tempo*

34 *sffz*

38 *poco rit.* *A tempo*

42 *sffz*

46 II *cediendo* D.C. al \oplus e CODA CODA II

A mi notable discípula Carmen González

Canción Playera

Para Guitarra
(1938)

Quintín Esquembre

Revisión y digitación:

Rafael Catalá

Andantino

Guitarra *Liberamente*

* *a m i*

rasc. *ten.* *f*

C.VII

rasc.

C.IX

piu mosso

f

XII *arm. 8^{os}*

poco rit. *ar.VII*

Tempo Giusto,
cantando

IV

p

C.V

poco accel.

C.V

C.V

C.IV

riten.

A tempo

C.V

affret.

* Manuscrito original:
 esta figura representa un solo rasqueado

Ossia:



24 C.IV C.V C.VII C.V

28 C.VII C.V a m rasg. mp ar.XII p

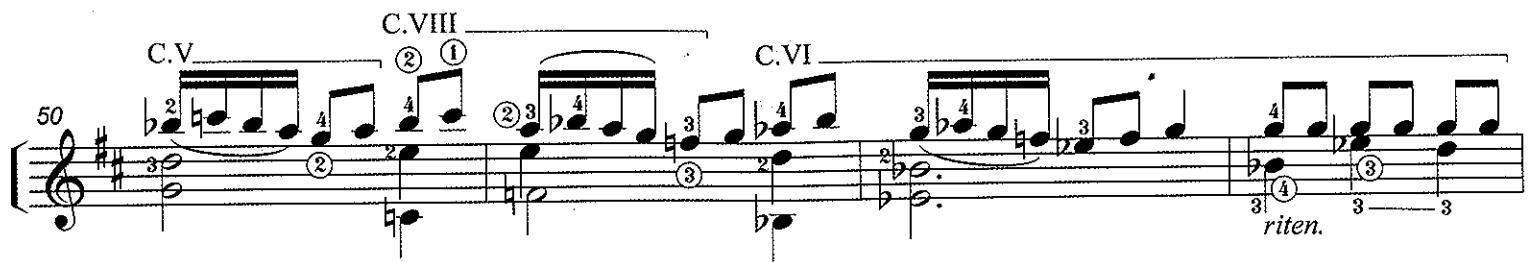
32 a m rasg. C.VII ar.XII p

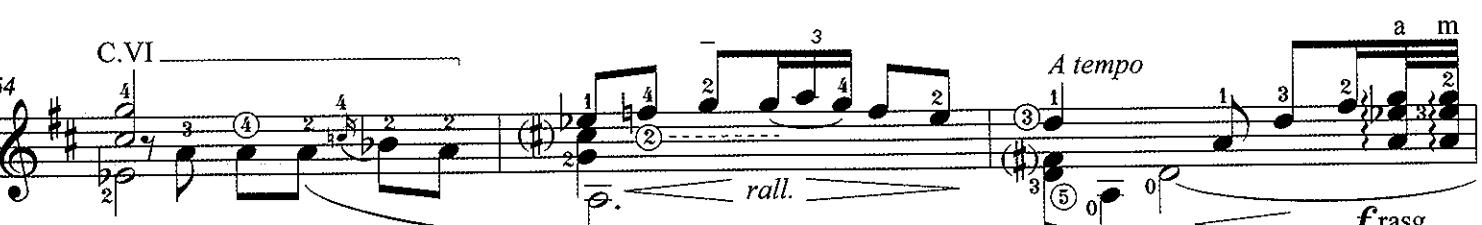
35 piu mosso C.V C.V

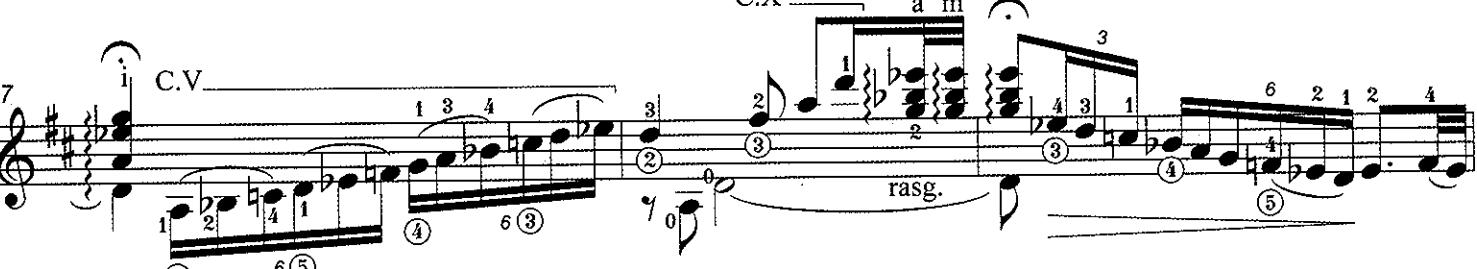
39 C.III C.V C.VIII C.VIII

43 V A tempo riten.

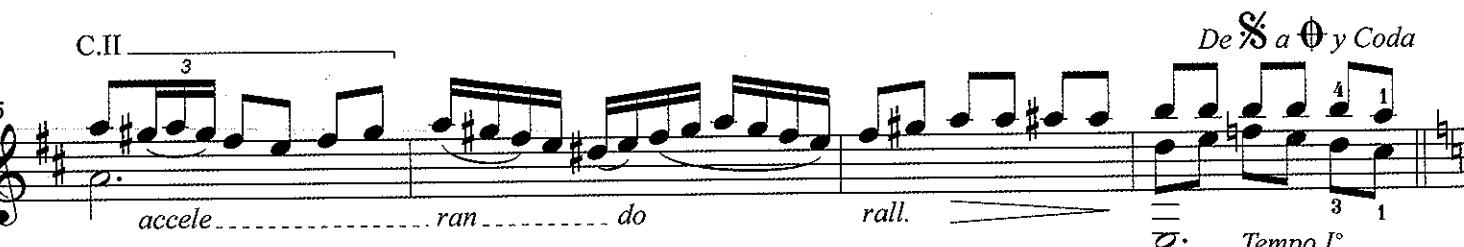
46 C.V A tempo C.VII C.V affret. C.VII

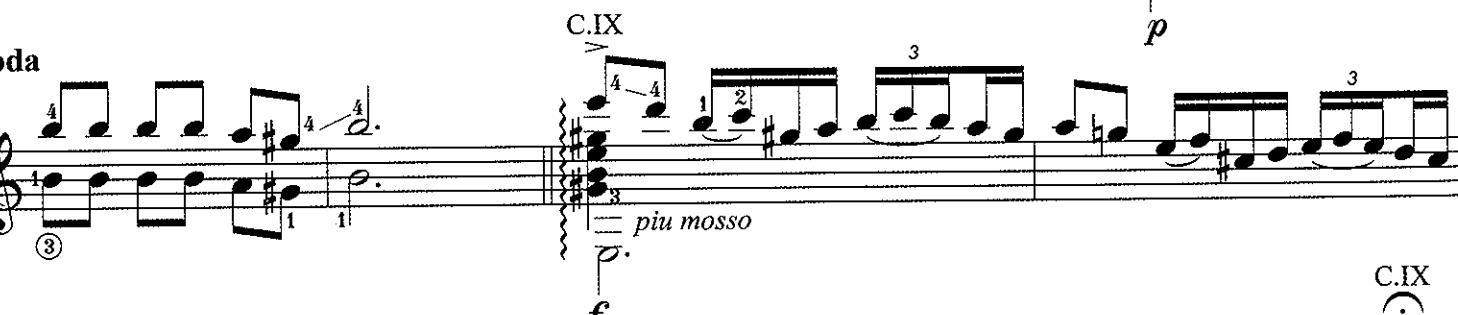
50 C.V C.VIII C.VI


54 C.VI A tempo


57 C.V C.X XI a m


60 arm.V XII C.III C.II


65 C.II De \$ a Ø y Coda


Coda C.IX p


73 Deciso rit.


To optimize layout this page has been left blank intentionally

Dos Canciones Asturianas

Para Guitarra

Revisión y digitación:

Rafael Catalá

Versión para guitarra por:

G. Tarragó

I. Montañera

Muy lento, rubato

Guitarra

Allegretto

C.VII

1. C.II

2. C.II

p più mosso

A tempo

C.VII

C.V

C.VI

poco rit.

Tempo Iº (Lento)

f ten.

dim. e dolce

C.II

ten.

XII

p ar. 8º

Chapetera

II. Ribereña
(vamos a contar mentiras...)

Allegretto molto tranquillo

p arm.XII VII XII VII XII

5 C.V C.IV

10

15 C.II 1. 2. C.IV

19 *mf* C.VII C.IV V C.II

24 *sfp* *A tempo* *sfp* *A tempo*

29 *poco rit.* *C.II* 1. *C.IV* 2. *A tempo* *Dal S al Φ e Coda* *Coda* *ar.XII*

molto rit.

Ren Ene Luteghea

(De mi tierra)

Para Guitarra

Revisión y digitación:

Rafael Catalá

Graciano Tarragó

Zortzico

Tempo de Zortzico (M. $\text{♩} = 208$)

Guitarra

f

C.V

poco riten.

A tempo

II

mf

cres..... cendo

f

C.VII

C.VII

C.V

dolce

mp

poco rit.

C.III

A tempo

C.II

f

C.II

C.II

C.IX

C.VII C.IV C.VII C.VI C.IV

A tempo C.II C.II C.VII II

C.IV C.II C.V C.IV 2.

A tempo i i i i i C.V

C.VII C.VII C.IX

Nota: Los acordes rasgueados de cinco ó seis notas con pulgar y con el índice los acordes de tres.