



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Las primeras grabaciones del Capricho Árabe de Francisco Tárrega: análisis interpretativo

Trabajo fin de grado

Alumno: Sebastián Bairon Silva Sifuentes

Director del TFG: Ignacio Rodes

Especialidad: Guitarra

Grado Superior de Música

Curso académico

2025 – 2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

Este trabajo se centra en el análisis interpretativo de las primeras grabaciones del *Capricho árabe* de Francisco Tárrega realizadas por Agustín Barrios, Ezequiel Cuevas y Daniel Fortea. Así mismo se contextualiza el periodo en el que fueron registradas y los conceptos estéticos de la época.

Palabras clave

Capricho árabe, Francisco Tárrega, Alhambrismo, Agustín Barrios, Miguel Llobet, Daniel Fortea, guitarra clásica.

ABSTRACT

This work focuses on the interpretative analysis of the first recordings of *Capricho árabe* by Francisco Tárrega made by Agustín Barrios, Ezequiel Cuevas, and Daniel Fortea. It also contextualizes the period in which these recordings were made and the aesthetic concepts of the time.

Keywords:

Capricho árabe, Francisco Tárrega, Alhambrism, Agustín Barrios, Miguel Llobet, Daniel Fortea, classical guitar.

RESUM

Este treball se centra en l'anàlisi interpretativa de les primeres gravacions del *Capricho árabe* de Francisco Tárrega realitzades per Agustín Barrios, Ezequiel Cuevas i Daniel Fortea. Així mateix es contextualitza el període en el qual van ser registrades i els conceptes estètics de l'època.

Paraules clau

Capricho árabe, Francisco Tárrega, Alhambrismo, Agustín Barrios, Miguel Llobet, Daniel Fortea, guitarra clàssica.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer, en primer lugar, a mi tutor Ignacio Rodes por su orientación y apoyo durante la realización de este Trabajo de Fin de Grado. Sus comentarios y sugerencias han sido esenciales para poder desarrollar este estudio. Así mismo agradezco a los profesores que tuve durante estos años de formación, que han contribuido a mi aprendizaje y al interés por la guitarra clásica y su repertorio, especialmente a mi profesor y amigo Abel Velásquez Zavaleta. De igual manera quiero agradecer a mi familia por el apoyo constante durante todo el proceso de formación.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

c. = compás

cc. = compases

p = piano

mp = mezzopiano

mf = mezzoforte

arm. = armónico

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1	Objeto de estudio y justificación	1
1.2	Estado de la cuestión.....	1
1.3	Objetivos.....	2
1.4	Metodología y estructura	3
1.5	Dificultades y facilidades.....	4
2	CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL	5
3	TÉCNICA Y ESTILO INTERPRETATIVO DE LA GUITARRA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX.....	6
3.1	Rubato	7
3.2	Portamento	9
3.3	Vibrato	10
4	FRANCISCO TÁRREGA: VIDA Y OBRA.....	12
4.1	Inicios en la música.....	12
4.2	Formación musical.....	12
4.3	Composiciones.....	13
4.4	Escuela de Tárrega.....	14
5	BREVE BIOGRAFÍA DE LOS PRIMEROS INTÉRPRETES QUE REALIZARON REGISTROS FONOGRAFICOS DEL CAPRICHÓ ÁRABE	16
5.1	Agustín Barrios	16
5.2	Ezequiel Cuevas.....	17
5.3	Daniel Fortea.....	18
6	ANÁLISIS DE LA OBRA	19
7	ANÁLISIS INTERPRETATIVO.....	23
7.1	Registro fonográfico de Agustín Barrios	23
7.2	Registro fonográfico de Daniel Fortea	29

7.3 Registro fonográfico de Ezequiel Cuevas	34
8 ESTUDIO COMPARATIVO DE LOS PRIMEROS REGISTROS FONOGRÁFICOS.....	40
9 CONCLUSIONES.....	44
BIBLIOGRAFÍA.....	46
FONOGRAFÍA	47
WEBGRAFÍA	47
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	48
APÉNDICE DOCUMENTAL	50

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

Este trabajo tiene como objeto de estudio conocer y entender los estilos interpretativos en las primeras aproximaciones del *Capricho árabe* de Francisco Tárrega. Esta obra representa un hito en el repertorio guitarrístico cuya comprensión e interpretación han dado lugar a múltiples aproximaciones.

1.2 Estado de la cuestión

El presente trabajo se enmarca dentro de una línea de investigación no antes explorada, donde se combina de manera específica el análisis comparativo de tempranos registros fonográficos del *Capricho árabe* de Tárrega y de los criterios interpretativos empleados. En este sentido, el trabajo toma de guía las principales aportaciones que se han realizado relacionadas con el tema:

Domingo Prat en su *Diccionario de Guitarristas* expone sobre la figura de Francisco Tárrega y la situación de la guitarra en el periodo estudiado.

Con respecto a Ezequiel Cuevas, se tiene como referencia el trabajo *Ezequiel Cuevas y Antonio Ossorio, dos músicos canarios en América* de Pompeyo Pérez Díaz.

Los registros de grabación existentes del *Capricho árabe* proceden del disco de Ezequiel Cuevas de 1928 producido por el sello discográfico *Brunswick Records* y el resto por discos, posteriormente digitalizados, que se encuentran publicados en la plataforma de

Youtube, como es el caso del disco de Agustín Barrios con el sello Odeon¹ y de Daniel Fortea con el sello Regal.²

Sobre Agustín Barrios se encuentra *Mangoré: Seis rayos de plata* por Richard Estover (2010), *Agustín Barrios Mangoré: Genio de la guitarra* por José Cándido Morales (1994) y la tesis doctoral *The guitar recordings of Agustín Barrios Mangoré: an analysis of selected works performed by the composer* realizada por Justin Hoke (2013).

En lo que respecta a Daniel Fortea destaca la página web de la Biblioteca Fortea.

En el caso de la técnica guitarrística del periodo estudiado existe una guía en *La guitarra: Origen y evolución de su técnica y procedimientos (1500–1900)* de Ignacio Rodes (2022)

Sobre el alhambrismo se encuentra *Alhambrismo sinfónico: obras de Chapí, Bretón, Monasterio y Carreras* del Centro de Documentación Musical de Andalucía. (2014).

1.3 Objetivos

- Dar a conocer los estilos interpretativos en la guitarra a principios del siglo XX abordando cuestiones de concepto, técnica, agógica, entre otros.
- Comparar las primeras grabaciones del *Capricho árabe*.
- Identificar los principales conceptos estéticos del periodo presentes en las grabaciones.

¹ Grabación disponible en Youtube:
https://www.youtube.com/watch?v=i012Zflt6NM&list=RDi012Zflt6NM&start_radio=1

² Grabación disponible en Youtube:
https://www.youtube.com/watch?v=TfcQ2T3HNHE&list=RDTfcQ2T3HNHE&start_radio=1

- Reconocer rasgos distintivos del *Capricho árabe*, como los motivos principales, tratamiento armónico, influencias del folclore y técnicas de composición que ayude a entender claramente el lenguaje musical de Tárrega.

1.4 Metodología y estructura

La metodología empleada es la siguiente:

Recopilación de información: realización de una revisión exhaustiva de la literatura existente sobre la figura de Francisco Tárrega.

Análisis estilístico: identificación de características distintivas, elementos temáticos recurrentes, recursos compositivos, influencias folclóricas y cualquier otro aspecto que contribuya a comprender el estilo musical.

Análisis de la partitura: estudio detallado de la partitura en aspectos como forma, motivos principales, tratamiento armónico, entre otros.

Entrevistas y testimonios: recopilación de citas, entrevistas y testimonios que relacionen al compositor dentro del ámbito guitarrístico.

Análisis de interpretaciones: Consulta de primeros registros sonoros realizado por los guitarristas Agustín Barrios, Ezequiel Cuevas y Daniel Fortea, valorando los aspectos interpretativos de cada uno.

Comparación de interpretaciones: realización de una comparación detallada de las interpretaciones más tempranas y relevantes *del Capricho árabe*.

Este trabajo se ha estructurado a partir de una introducción inicial, seguida de los diferentes capítulos relacionados con su desarrollo. En primer lugar, se aborda el contexto histórico y cultural con el fin de situar el periodo estudiado, así como también las características interpretativas de la guitarra en las primeras décadas del siglo XX. Posteriormente, se presenta un resumen biográfico del compositor objeto de estudio y

después se introducen los aspectos más relevantes de los primeros guitarristas que realizaron grabaciones del *Capricho árabe*. Teniendo el entendimiento de lo anterior se desarrolla el análisis de la obra y de las grabaciones seleccionadas, con el propósito de establecer una comparativa entre ellas desde el punto de vista interpretativo. Finalmente, se ofrece una síntesis de los resultados obtenidos a lo largo de la investigación.

1.5 Dificultades y facilidades

Durante la realización de este trabajo se encontró una dificultad importante, la localización de una de las grabaciones analizadas del *Capricho árabe*, en la interpretación de Ezequiel Cuevas. Esta grabación no se encuentra disponible en plataformas digitales, y su acceso en formato físico resulta especialmente complicado. Sin embargo, esta limitación pudo resolverse gracias a la colaboración del tutor, Ignacio Rodes, quien disponía de dicha grabación reproducida en un gramófono original HMG con aguja de madera y una velocidad de 78 rpm. Gracias a ello, fue posible completar el análisis previsto y llevar a cabo el trabajo de manera adecuada.

Con respecto a las facilidades, el trabajo se ha enriquecido gracias a la plataforma de *YouTube*, donde se ha podido tener acceso a las grabaciones de Agustín Barrios y la de Daniel Fortea. Así mismo se pudo disponer de artículos y trabajos de investigación que se incluyen en la bibliografía.

2 CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL

En la segunda mitad del siglo XIX coexisten diversas corrientes estéticas propias del Romanticismo. Entre ellas, resulta especialmente relevante el Alhambrismo, una tendencia derivada del pintoresquismo y vinculada tanto al nacionalismo musical español como al interés por lo exótico.

El Alhambrismo musical parte de la imagen idealizada de la Alhambra y del pasado andalusí. Esta corriente se fue construyendo gracias a escritores y artistas como Lord Byron, François-René de Chateaubriand, Victor Hugo o Washington Irving, cuya obra *Cuentos de la Alhambra* tuvo una gran influencia en la creación de una visión romántica, misteriosa y evocadora de lo árabe y de la Granada andalusí.

Así mismo en la pintura está presente el Alhambrismo, con Mariano Fortuny, destacado pintor español que refleja esta corriente con obras como *Paisajes y patios de la Alhambra*, *Desnudo en la Alhambra* y *acuarelas de Granada y Marruecos*. Otro representante es Jenaro Pérez Villaamil, reconocido pintor español que se centra en el paisajismo monumental del siglo XIX en España y destaca con obras como *Visión romántica y nostálgica de Granada* y *Exaltación del pasado medieval-musulmán*.

En la música esta tendencia alcanzó su mayor desarrollo durante la segunda mitad del siglo XIX. Los principales elementos de esta estética en la música son el uso de la cadencia andaluza dentro de un sistema tonal menor, presencia del intervalo de segunda aumentada en la línea melódica que es típico de la música árabe, ornamentación melismática en la melodía y generalmente uso del modo menor empleado para la primera parte de la obra, donde destaca el carácter de tristeza, y el modo mayor para la segunda parte, que posteriormente conduce a reexponer la sección inicial.

El Alhambrismo se convirtió en un aspecto estético muy importante para entender algunas obras del repertorio guitarrístico de la época. En esta corriente Tárrega presenta obras como *Recuerdos de la Alhambra* y *Capricho árabe*; Albéniz por su parte *Rumores de la Caleta*, Granados compone obras como *Danza española No.11*, y así esta tendencia continuó con otros compositores españoles.

3 TÉCNICA Y ESTILO INTERPRETATIVO DE LA GUITARRA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

El criterio de técnica e interpretación en la guitarra clásica se ha visto en constante cambio a través de los años, debido a nuevas visiones y conceptos sobre cómo abordar una interpretación. Previamente, durante la segunda mitad del siglo XVIII, la guitarra contaba con seis órdenes dobles. En la transición hacia el modelo de seis cuerdas simples desempeñaron un papel fundamental Fernando Sor y Dionisio Aguado, quienes publicaron métodos para guitarra en los que establecieron las bases técnicas esenciales que facilitaron la consolidación del instrumento en el siglo XIX. Entre ellos destacan *Méthode pour la guitare* (1830) de Sor y, por parte de Aguado, *Escuela de Guitarra* (1825) y *Nuevo método para guitarra* (1843). Posteriormente la figura de Julián Arcas, quien hereda la tradición técnica y estética de Aguado, ejerce como medio de puente entre Aguado y Francisco Tárrega.

Si se estudia las características del lenguaje instrumental de Tárrega y se comparan con los procedimientos que presenta Sor en su *Méthode pour la guitare* se evidencian ciertos contrastes en cuestión de concepto. Ignacio Rodas en *La guitarra: origen y evolución de su técnica y procedimientos* expone que mientras Sor prefería digitar en primeras posiciones con la finalidad de igualar el sonido entre cuerdas, Tárrega opta por digitar en posiciones medias del diapasón, al igual que más adelante lo hace Llobet. Otro contraste lo encontramos en la mano derecha, Sor defiende un ángulo de pulsación en diagonal y realizado sin apoyar, que en el caso de Tárrega mantiene un ángulo de pulsación frontal y es realizado frecuentemente apoyando.³

Situándonos a principios del siglo XX, este periodo recoge también elementos del siglo anterior. Una técnica muy presente es la separación entre la melodía y el bajo. Este recurso

³ Rodas I. (2022, p. 232). *La guitarra: origen y evolución de su técnica y procedimientos*.

constituye un rasgo expresivo heredado de la estética romántica del siglo XIX que adquiere especial relevancia con el estilo interpretativo derivado de Tárrega.

Se trata de un recurso frecuente que consiste en tocar el bajo ligeramente antes que la melodía, aunque hayan sido escritas para ser tocadas a la vez. Ello tiene como intención generar una mayor expresividad y enfatizar la melodía. Actualmente esta técnica continúa presente, aunque con una mayor moderación en su uso.

Entre los principales recursos interpretativos característicos de principios del siglo XX cabe destacar los siguientes:

3.1 Rubato

Consiste en flexibilizar ligeramente el tempo con fines expresivos mediante ligeras alteraciones en la duración y el pulso de determinadas notas o frases musicales. Su empleo no modifica de manera significativa el pulso general de la obra interpretada, más bien enriquece a la música. Esta práctica, especialmente vinculada a la estética romántica, permite dotar a la interpretación de mayor lirismo, naturalidad y expresividad, favoreciendo la imitación del fraseo vocal y la acentuación del discurso musical.

La flexibilidad del tempo está presente en la historia de la música, en el periodo estudiado puede percibirse en algunos casos un tratamiento especial en las notas largas que iban seguidas por notas cortas, teniendo un ligero énfasis por la duración de las notas de mayor duración y acortando las otras.

Un claro ejemplo de este procedimiento lo podemos ver en el piano, con el *Prelude in G minor Op. 23, No. 5* de Sergei Rachmaninoff. En la pieza se presenta un acompañamiento que está compuesto por dos semicorcheas seguidas de una corchea, en las diversas ejecuciones de este preludio se percibe la velocidad cambiante donde se aplica lo anteriormente mencionado.



Ilustración 1: Inicio de *Prelude in G minor, Op. 23, No. 5* de S. Rachmaninoff

En la guitarra, Miguel Llobet emplea el *rubato* de manera evidente en todas sus obras. Citando un ejemplo, al escuchar su grabación de *El Mestre*⁴, en determinados pasajes formados por sucesiones de corcheas realiza *accelerandos* muy marcados. No obstante, tras estas fluctuaciones temporales, retoma el tempo inicial, restableciendo el equilibrio y la estabilidad del discurso musical. Por otra parte, a ello se suma el uso frecuente del arpeggio en los acordes a lo largo de la interpretación, recurso que busca contribuir a una mayor expresividad.



Ilustración 2: inicio de *El mestre*, arr. Miguel Llobet

⁴

Grabación disponible en https://www.youtube.com/watch?v=vZMs5Xqx0p4&list=RDvZMs5Xqx0p4&start_radio=1

Youtube:

De igual forma en la música de Agustín Barrios se presenta el *rubato* en muchas ocasiones. Por ejemplo, en su obra *Confesión*, gracias a las inflexiones de tempo se conduce la melodía principal con mayor expresividad.



Ilustración 3: Inicio de *Confesión* de A. Barrios

3.2 Portamento

El término proviene del italiano *portare* (llevar) y es un recurso expresivo que consiste en deslizar el sonido de una nota a otra de manera continua, sin que exista una separación perceptible entre ambas alturas. Desde el punto de vista interpretativo, el *portamento* posee un marcado carácter expresivo y *cantabile*, ya que aporta continuidad a la línea melódica, favorece la conexión entre sonidos y contribuye a intensificar la expresividad en el discurso musical.

Este procedimiento puede apreciarse en un gran número de obras. Un ejemplo representativo es *El testament d'Amèlia* de Llobet:

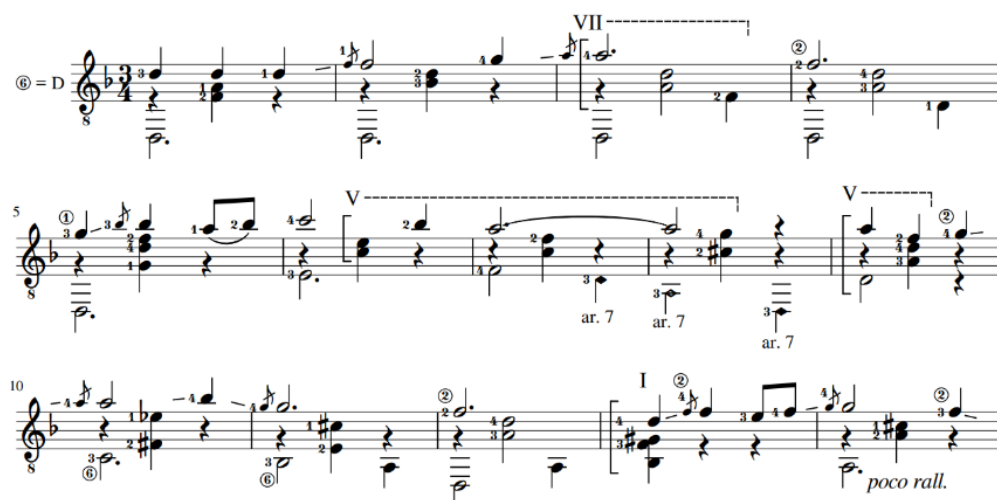


Ilustración 4: Inicio de *El testament d'Amèlia* de M. Llobet

3.3 Vibrato

El *vibrato* consiste en una pequeña oscilación del sonido mediante el movimiento de los dedos de la mano izquierda, con la finalidad de brindar mayor expresividad y calidez a la interpretación. Su uso ha variado según la época y el instrumento, especialmente a lo largo del siglo XX.

En la guitarra, el *vibrato* se volvió muy común en las primeras décadas del siglo XX y se realizaba con un movimiento bastante intenso. Esto contrasta con otros instrumentos de cuerda, como el violín y el violonchelo, donde a comienzos del siglo mencionado el *vibrato* se utilizaba de manera más reducida y fue desarrollándose progresivamente hasta convertirse en un recurso más habitual.

Durante el período citado el *vibrato* solía ejecutarse con un movimiento más rápido e intenso, produciendo un efecto sonoro dramático y expresivo. Con el paso del tiempo su uso se volvió más frecuente, aunque realizado de una manera más controlada y menos intensa.

En la música de Tárrega es habitual el empleo de este recurso. Un ejemplo representativo es *Lágrima*, una de las obras más reconocidas del compositor. Debido a su carácter melancólico y tempo lento, el *vibrato* contribuye de manera significativa al discurso musical, reforzando el carácter íntimo y sentimental de la pieza.



Ilustración 5: Inicio de *Lágrima* de F. Tárrega

Así mismo el *vibrato* puede observarse en las interpretaciones de Miguel Llobet. Se reitera al guitarrista como ejemplo al ser una de las figuras más relevantes del estilo guitarrístico de las primeras décadas del siglo XX. Su manera de interpretar evidencia claramente los criterios estéticos propios de su época, incluso al abordar repertorios pertenecientes a periodos anteriores. En este sentido, su interpretación de la *Sarabande*, *BWV 1002* de J. S. Bach constituye una clara muestra de ello⁵, al incorporar recursos expresivos característicos de la práctica interpretativa de comienzos del siglo XX.

⁵ Grabación disponible en Youtube:
https://www.youtube.com/watch?v=wn6ILeKak4w&list=RDwn6ILeKak4w&start_radio=1

4 FRANCISCO TÁRREGA: VIDA Y OBRA

4.1 Inicios en la música

Francisco Tárrega nació el 21 de noviembre de 1852 en Villlareal. Empezó en la guitarra a los 11 años recibiendo lecciones de guitarristas aficionados como Manuel Gonzalez, guitarrista ciego conocido como *el cego de la Marina* y posteriormente continuó aprendiendo como Félix Ponzoa y Cebrián.

Uno de los momentos más importantes en la vida de Tárrega fue cuando tuvo la oportunidad de asistir a un concierto de Julián Arcas en Castellón. Este concierto marcó significativamente a Tárrega, haciendo que decida estudiar la guitarra de forma más seria.

4.2 Formación musical

Tárrega se trasladó a Barcelona para aprender de Arcas; sin embargo, no consiguió ser su alumno debido a la ausencia frecuente del guitarrista almeriense, que tenía un gran número de giras de conciertos. Tras ello y por dificultades económicas Tárrega tuvo que dejar Barcelona y recibió lecciones de Tomás Damas. Posteriormente, fue protegido por el conde de Parcent, quien, al reconocer su talento, lo apoyó económicamente y favoreció su desarrollo musical.

Más tarde, tras la muerte del conde, Tárrega perdió este respaldo y tuvo que trasladarse al pueblo de Burriana. En este pueblo buscó ganarse la vida, aunque resultó muy difícil y fue una de las etapas más complicadas que vivió el guitarrista. Durante este periodo conoce a Antonio Conesa, un rico comerciante de la ciudad que admiraba a Tárrega. Es gracias a Conesa que Tárrega pudo tener nuevamente una gran ayuda y se trasladó a Madrid.

En Madrid fue matriculado como alumno en la Escuela Nacional de Música y en 1875 obtiene el primer puesto en un concurso público que organizaba esta escuela. Así mismo estando en la capital estudió piano y armonía, que sería de gran ayuda como herramientas para componer. Tras sus éxitos en España, Tárrega consolidó su carrera estando brevemente en París en 1880 y posteriormente en Londres.

4.3 Composiciones

Domingo Prat, guitarrista que conoció directamente a Francisco Tárrega, señala sobre sus composiciones:

La producción original de Tárrega, que se conoce publicada, alcanza a la cantidad de 25 obras y 9 preludios; en conjunto pues, suman 34 obras. Los que han recogido la especie de las 300 o más composiciones, pierdan las esperanzas de que salgan a publicidad, [...].⁶

Las obras que se pensaba que posiblemente pudieran ser de Tárrega no se publicaron oficialmente, ya que no había una certeza total de su autoría. En algunos casos se le atribuían obras a Tárrega que por desconocimiento habían sido compuestas por otras personas. La producción original de Tárrega fue la siguiente: *Capricho árabe, Danza Mora, Sueño, Recuerdos de la Alhambra, Gavota María, Pavana, Minueto, Mazurca en Sol, Mazurca Marieta, Mazurca Adelita, Mazurca Sueño, Jota Aragonesa, Lágrima, Endecha, Oremus, La Alborada, La Mariposa, Estudio en forma de Minueto, Gran Vals, Isabel Vals, Las dos hermanitas, Vals, Danza Odalisca, Polca Rosita, El Columpio* y nueve preludios.

⁶ Prat, D. (1934, pag. 315). *Diccionario de guitarristas*. Romero y Fernández.

4.4 Escuela de Tárrega

En cuanto al aspecto como intérprete, según el *Diccionario de guitarristas* de Prat, Tárrega empleaba en su forma de ejecución técnicas provenientes del pasado. Recoge bases que se establecieron con Tomás Damas, Julián Arcas, Fernando Sor y Dionisio Aguado.

Con respecto a la posición de la guitarra Tárrega apoyaba la pierna izquierda y elevándola sobre un pequeño taburete, forma que se sugiere en el *Nuevo Método* de Aguado publicado en 1843 en el caso de no usar trípode. En su juventud Tárrega emplea una inclinación de la guitarra similar a la de Tomás Damas, formando un ángulo aproximado de 67 grados, mientras que en su etapa de madurez se asemeja a Aguado con una inclinación de entre 20 y 25 grados.

En lo que respecta a la pulsación Tárrega toma lo propuesto por Sor y Aguado. Sor ya difundía y aplicaba la pulsación con yema, mencionándolo en su método *Méthode pour la guitare* publicado en París en 1830. Aguado mientras tanto defendía la pulsación con uñas y publicó su método *Escuela de Guitarra* en 1825, aunque también estaba a favor de la yema en algunos aspectos. Aguado, además, en su *Método op.6* edición casa Schonenberger que publicó en 1819 en París comenta sobre tocar la cuerda primero con yema por la parte interior y después con la uña, así la cuerda se desliza desde la primera a la segunda.

Tárrega durante su periodo de mayor esplendor empleó siempre yema-uña. Cabe mencionar que las personas que lo conocieron alrededor de 1900 le vieron tocar sin uñas. Sin embargo, Prat menciona que hay que tomar en cuenta que para aquel entonces Tárrega estaba ya siendo afectado por su salud. Su cuerpo sufría de arterioesclerosis y esto afectaba también a sus uñas que se desviaban, abrían y se separaban de la yema, perdiendo así mucha sensibilidad al tocar, por lo cual era mejor recortárselas.

Por otro lado, Tárrega empleaba cuatro dedos en la mano derecha, es decir del pulgar al anular, esto con la finalidad de tener más combinaciones. Aguado proponía en su método *Nueva técnica de la guitarra* en 1843 el uso de cuatro e incluso los cinco dedos de la

mano derecha. Sin embargo, cabe mencionar que Tárrega al emplear cuatro dedos le brindó un tratamiento mucho mayor del que se había dado hasta el momento, siendo así este uno de los principales aportes como concepto instrumental que perdura hasta la actualidad. Al igual que el uso del trémolo con anular, medio e índice, que si bien este procedimiento lo empleaba anteriormente Antonio Cano, José Viñas, Julián Arcas, entre otros, es gracias a Tárrega que aumenta su uso de forma muy significativa.

En lo que respecta a su mano izquierda, la dirección de los dedos tiene una forma bastante perpendicular, difiriendo de la colocación de la muñeca. Sobre las digitaciones que emplea era muy frecuente que después de usar el dedo 4 usara el dedo 3, habiendo incluso un traste de distancia entre ambos dedos. Cabe mencionar que este tipo de técnica posteriormente también lo emplea Llobet.

Sobre la consideración de una Escuela de Tárrega, Prat expone: «Es muy común leer y escuchar “Escuela Tárrega”. Negamos la existencia de tal escuela, por el hecho de que el guitarrista valenciano no nos dejó ningún método o reglas para el estudio de la ejecución» (p. 317).⁷ Sin embargo, en contraste con la postura defendida por Prat, consideramos que sí es posible hablar de una Escuela de Tárrega. Aun en ausencia de un método escrito formalizado, tuvo la importante labor de recopilar técnicas predecesoras y llevarlas en muchos casos a un nivel que no existía hasta el momento. La influencia ejercida por Tárrega sobre sus discípulos es clara y permitió que surgieran figuras como Emilio Pujol, Miguel Llobet, Daniel Fortea, entre otros, que lograron desarrollarse y formar carreras consolidadas como guitarristas. Además, en el lenguaje de Tárrega es percible la búsqueda de un estilo de expresividad distinto al que se conocía, donde lleva un poco del lenguaje del piano a la guitarra.

⁷ Prat, D. (1934, pag. 317). *Diccionario de guitarristas*. Romero y Fernández.

5 BREVE BIOGRAFÍA DE LOS PRIMEROS INTÉRPRETES QUE REALIZARON REGISTROS FONOGRÁFICOS DEL CAPRICHO ÁRABE

El presente capítulo se centra en los primeros intérpretes que contribuyeron con registros fonográficos a la difusión del *Capricho Árabe* de Francisco Tárrega. Entre ellos destacan Agustín Barrios, Ezequiel Cuevas y Daniel Fortea. Se aborda sobre la vida y estilo interpretativo de cada uno, para posteriormente comprender sus aproximaciones a la pieza de Tárrega.

5.1 Agustín Barrios

Nacido en San Juan Bautista, Paraguay en 1885 y fallece en el Salvador en 1944. Destacó por su virtuosismo técnico y por la expresividad de sus interpretaciones y composiciones. Barrios desarrolló una intensa carrera de conciertos por Sudamérica y dejó una importante contribución al repertorio de la guitarra clásica. Gracias a sus grabaciones se puede notar distintos aspectos que emplea Barrios, como por ejemplo el tratamiento del *rubato* de una forma bastante flexible. No sucede en todas las piezas que interpreta, pues esto depende del carácter que requiere la música. En algunos casos mantiene el tempo muy constante, como en la interpretación de su *Danza Paraguaya*. Sin embargo, la interpretación que Barrios hace de su pieza *Aire de Zamba* es muy clara la intención expresiva que busca con el uso del *rubato*. En el compás 6 la prolongación rítmica del Fa sumado a un ligero *vibrato* marca una expresividad característica de Barrios y de la época.



Ilustración 6: c.6 de *Aire de zamba* de F. Tárrega

Si bien Barrios no fue el primer guitarrista clásico en realizar grabaciones⁸, su producción puede ser considerada como una fuente muy temprana en el mundo de la guitarra clásica. A lo largo de su carrera realizó una amplia producción, de la cual se han encontrado 68 audios de 59 obras diferentes. En las grabaciones de Barrios se encuentran obras propias que compuso y obras de otros guitarristas, como por ejemplo el *Minuet Op. 11 No.6* de Fernando Sor o el *Capricho Árabe* de Francisco Tárrega, entre otras.

5.2 Ezequiel Cuevas

Nacido en La Palma, España en 1889 y fallece en La Habana, Cuba en 1953. Fue un reconocido guitarrista que permaneció por mucho tiempo en La Habana. Durante el siglo XIX hubo una gran migración de canarios a América por motivos sociales y económicos, entre ellos había diversos músicos, los cuales permanecieron en América temporalmente y otros de forma definitiva. Por nombrar algunos ejemplos, de Tenerife estuvo Domingo Crisanto Delgado (1806-1856) que viajó en 1836 a San Juan de Puerto Rico, así como Juan Reyes Armas (1857-1922) que viajó en 1878 a Venezuela.

En el caso de Ezequiel Cuevas no fue el único guitarrista canario en dirigirse a Cuba, también estuvo Pedro Bethencourt Padilla (1894-1985), quien posteriormente creó una academia de guitarra. En las Islas Canarias el nivel en la música y en la guitarra era básico, generalmente se aprendía de consejos de intérpretes aficionados, no había un maestro, por lo que el migrar significaba también una oportunidad para adquirir más conocimiento y crecer musicalmente.

El contexto socio-cultural que Ezequiel Cuevas se encontró en Cuba fue la influencia de la música culta de tradición europea y en el ámbito popular estaba presente la fusión de música africana y cubana, la cual era denominada como afrocubana. La guitarra predominaba como acompañante, sin embargo se considera que con Isaac Nicola (1916-

⁸ Anteriormente habían realizado registros fonográficos el mexicano Octaviano Yañez (1908) y el uruguayo Julio Otermín (1912)

1997), alumno de Emilio Pujol, empieza a surgir una escuela continuada de intérpretes cubanos como solistas, más adelante entre los alumnos que tuvo Nicola se encontraba el guitarrista y compositor Leo Brouwer.

Cuevas además de ser guitarrista fue compositor, en ocasiones sus obras fueron editadas por la casa *Tipografía musical* de Pedro Acosta en La Habana y otras fueron bajo la edición del mismo compositor.

5.3 Daniel Fortea

Fortea fue un guitarrista, compositor y pedagogo nacido en Castellón, España en 1878. Su formación inicial fue en gran parte autodidacta, estudiando métodos de importantes autores como Fernando Sor, Dionisio Aguado, Carcassi y Napoleón Coste. Posteriormente estudió con Francisco Tárrega, quien influiría decisivamente en su trayectoria musical.

Tras la muerte de Tárrega, Fortea se trasladó a Madrid, donde desarrolló una intensa actividad artística y pedagógica. Ofreció conciertos en espacios culturales destacados, tales como el Ateneo, el Teatro Real, el Palacio Real, el Círculo de Bellas Artes, entre otros. Así mismo fundó su propia academia de guitarra y en 1911 creó la Biblioteca Musical, que posteriormente sería conocida como Biblioteca Fortea, un importante archivo y editorial dedicado a la difusión de música para guitarra y otros instrumentos. Gracias a esta iniciativa, publicó tanto sus propias composiciones como obras de destacados guitarristas y compositores de la época, contribuyendo de forma decisiva a la expansión y conservación del repertorio guitarrístico.

Fortea editó obras de músicos como Miguel Llobet, Emilio Pujol o Andrés Segovia, conservando además manuscritos originales de gran valor histórico. Como compositor, desarrolló un estilo romántico y expresivo en la guitarra. Su producción incluye estudios, danzas, preludios y piezas de carácter poético. Más allá de su faceta artística, su principal legado reside en la enorme labor de conservación, edición y difusión de la música para guitarra realizada a través de la Biblioteca Fortea.

6 ANÁLISIS DE LA OBRA

El *Capricho árabe* de Francisco Tárrega fue compuesto en 1892, es una pieza de estilo libre que podría considerarse una fantasía instrumental. Posee un carácter poético, en la que se combinan secciones contrastantes, de marcado lirismo y de mayor intensidad dramática. Tárrega no solo busca ampliar recursos expresivos, sino consolidar un repertorio guitarrístico propio capaz de integrar elementos de identidad nacional dentro de un discurso artístico refinado. La obra se sitúa dentro de un periodo de madurez artística que responde al interés estético de la época por la evocación de lo árabe. No pretende una reproducción fiel de esta tradición, sino una construcción estilizada elaborada a partir del lenguaje romántico europeo del siglo XIX.

El *Capricho árabe* presenta una estructura ternaria (A–B–A'), precedida por una breve introducción de carácter libre y evocador. Desde la introducción (cc. 1-12), Tárrega crea una atmósfera expresiva e íntima mediante figuraciones ornamentales como arabescos y un uso constante de semicadencias, así mismo con el uso de *portamentos*, lo cual le dan mayor expresividad al discurso. Esta sección no tiene una función únicamente preparatoria, sino que se encarga ya de introducir el carácter que se desarrollará posteriormente.

Propiedad. **Tonalidad: Rem** 50 Ptas.

6ª en ré.

Andantino.

arabescos

semicadencia

IV V

arabescos

IV V

Portamento

arabescos

Portamento

IV V VI V

Ilustración 7: cc.1-12 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

La sección A (cc. 13-34) presenta en la armonía la tonalidad principal, *Re menor*. En esta sección se expone el tema principal de la pieza, que posee un carácter melancólico y muy expresivo. La línea melódica destaca por su expresividad y por el uso frecuente de apoyaturas, adornos y arabescos. Estos procedimientos aparecen de forma constante a lo largo de la obra y se convierten en pasajes decorativos que aportan movimiento y color sonoro, evocando una sonoridad exótica propia del alhambrismo musical. En cuanto al trabajo motivico, Tárrega desarrolla pequeñas células melódicas y rítmicas que reaparecen transformadas en la siguiente sección. Es el caso del compás 15, donde se presenta uno de los motivos principales que se verá transformado en la segunda sección.

En esta primera sección se recuperan diversos elementos expuestos en la introducción, como el uso del *portamento* y de los arabescos melódicos. Sin embargo, aparece una novedad armónica significativa en los compases 23-24. En ambos compases, el tercer pulso introduce un nuevo color en el discurso musical mediante la aparición de la sexta napolitana. Se trata del acorde de *Mi bemol mayor* en estado fundamental. A lo largo de estos compases se genera una preparación que conduce a una repetición de los motivos presentados inicialmente en esta sección (cc. 25-34).

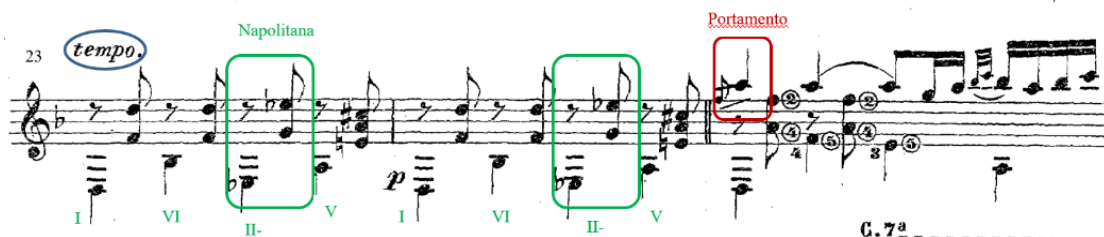


Ilustración 8: cc.23-25 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

La sección B (cc. 35-62) presenta un enriquecimiento armónico notable a través de las modulaciones que se desarrollan en el discurso. En una primera instancia, la armonía se dirige hacia la tonalidad relativa, *Fa mayor* (cc. 35-40), para posteriormente establecerse en *Re mayor*, tonalidad paralela de la principal (cc. 45-61). Resulta significativo que el ingreso a cada nueva tonalidad se realice mediante modulaciones por acorde pivote: determinados acordes cumplen una función de enlace al ser compartidos por ambas tonalidades y facilitar así la transición armónica.

Cabe destacar que la modulación hacia *re mayor* se desarrolla de manera más extensa que la transición previa hacia *Fa mayor*. Tras el compás 40, en el que se introduce el acorde pivote, el discurso permanece durante varios compases sobre la dominante de la nueva tonalidad, generando una prolongación de la tensión armónica. Este proceso es aprovechado, además, para el desarrollo de arabescos melódicos (cc. 41-44), los cuales contribuyen a intensificar el carácter ornamental y a preparar la consolidación de la nueva región tonal.

The image displays a musical score for Francisco Tárrega's *Capricho Árabe*, specifically measures 32 through 47. The score is written for guitar and includes several annotations and markings:

- Measure 32:** Starts with a *ten.* (tension) marking. The key signature is *FaM* (F major). The tempo is marked *a tempo*.
- Measure 35:** A *Modulación por acorde pivote* (Modulation by pivot chord) is indicated, showing a transition from *FaM* to *reM* (D major).
- Measure 38:** Another *Modulación por acorde pivote* is shown, transitioning from *reM* to *reM* (D major).
- Measure 41:** A *Cromatismo ascendente* (Ascending chromaticism) is marked, showing a melodic line that moves up by half steps.
- Measure 43:** A *modto cresc.* (moderately crescendo) marking is present, indicating a dynamic increase.
- Measure 45:** The key signature changes to *reM* (D major). The tempo is marked *tempo*.

The score also includes various chord symbols and Roman numerals, such as *I*, *II*, *III*, *IV*, *V*, *VI*, *VII*, *VIIb*, *VIIc*, *VIIId*, *VIIJe*, *VIIIf*, *VIIIg*, *VIIJh*, *VIIJi*, *VIIJj*, *VIIJk*, *VIIJl*, *VIIJm*, *VIIJn*, *VIIJo*, *VIIJp*, *VIIJq*, *VIIJr*, *VIIJs*, *VIIJt*, *VIIJu*, *VIIJv*, *VIIJw*, *VIIJx*, *VIIJy*, *VIIJz*, *VIIJa*, *VIIJb*, *VIIJc*, *VIIJd*, *VIIJe*, *VIIJf*, *VIIJg*, *VIIJh*, *VIIJi*, *VIIJj*, *VIIJk*, *VIIJl*, *VIIJm*, *VIIJn*, *VIIJo*, *VIIJp*, *VIIJq*, *VIIJr*, *VIIJs*, *VIIJt*, *VIIJu*, *VIIJv*, *VIIJw*, *VIIJx*, *VIIJy*, *VIIJz*.

Ilustración 9: cc.32-47 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

Desde el punto de vista expresivo, la sección B establece un contraste marcado con la sección anterior. Mientras que la sección A se caracteriza por un carácter más íntimo y melancólico, la otra sección adquiere un perfil más luminoso y expansivo gracias al empleo del modo mayor. De este modo, se intensifica el contraste expresivo de la obra y se genera una sensación de apertura antes de la reexposición del material inicial.

La sección A' (cc. 63-73) retoma el material temático expuesto al inicio de la obra, cumpliendo así una función recapituladora y conclusiva dentro de la estructura formal.

Previamente, el ingreso a esta sección se realiza mediante una modulación directa (cc. 61-62). El compás 61, que pertenece a la sección anterior, aún se encuentra en *Re mayor*. Sin embargo, el compás siguiente se traslada a su paralelo, *Re menor*, estableciendo así la tonalidad de la reexposición.

En este proceso de modulación, destaca nuevamente el empleo de la sexta napolitana en el compás 62, recurso que a su vez se emplea en el final de la obra (cc. 71-72). Finalmente, para el cierre definitivo se muestra el acorde de tónica, *Re menor*, primero interpretado mediante armónicos y posteriormente en su forma convencional.

59

molto rit.

62

Modulación directa

Napolitana

SECCIÓN A'

Rem: I VI II- V

I

ReM: I VI IV V7

C. 10ª

2 4

Ilustración 10: cc.59-64 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

7 ANÁLISIS INTERPRETATIVO

Antes de proceder al análisis interpretativo es fundamental aclarar que las interpretaciones que se analizarán presentan un tempo más rápido que en la práctica interpretativa actual, tanto en la sección de introducción como en el resto de la pieza. Esto se debe en parte a las limitaciones técnicas de los sistemas de grabación de la época. Durante las primeras décadas del siglo XX, los soportes discográficos tenían una capacidad temporal muy reducida, lo que obligaba frecuentemente a los intérpretes a acortar la duración de las obras para que pudieran ajustarse al formato del disco. Como consecuencia, era común recurrir a un tempo ligeramente más rápido, así como a ciertas supresiones o simplificaciones interpretativas.

Recordemos que la grabación del *Capricho árabe* realizada por Barrios para el sello *Odeón* se sitúa en la década de 1920. Se desconoce el año exacto por discrepancias en los catálogos discográficos que la sitúan entre 1922–1924 o dentro de las sesiones realizadas entre 1928–1929. En todo caso, al situarnos en aquel periodo de igual forma las limitaciones de los sistemas de grabación están presentes. Lo mismo sucede con la grabación de Fortea para el sello *Regal*, donde si bien no hay dato preciso de la fecha realizada, se estima que fue entre 1920 y 1930. Sin embargo, en el caso de Cuevas sí hay certeza de su fecha. Su grabación aparece documentada en la *Discography of American Historical Recordings* para el sello *Brunswick* en 1928. En este contexto, la aceleración del tempo en las tres versiones de los guitarristas no debe entenderse únicamente como una decisión estética, sino también como una adaptación a las restricciones del medio de grabación.

7.1 Registro fonográfico de Agustín Barrios

Desde el inicio de la interpretación de Barrios puede observarse que, en los arabescos, como en los compases 2, 6 y 11, tiende a realizar un *accelerando*. Este recurso evidencia

la flexibilidad rítmica que el guitarrista adopta en los pasajes de mayor agilidad, con el propósito de otorgar mayor expresividad y fluidez al discurso musical.

INTRODUCCION

Propiedad. 6ª en re. ar. Andantino. 2:50 Ptas.

Tonalidad: Rem

arabescos

semicadencia

IV V

arabescos

IV V

Portamento

arabescos

Portamento

IV V VI V

Ilustración 11: cc.1-12 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

Con respecto al *portamento*, Barrios emplea algunos de los indicados en la partitura, mientras que en otros casos opta por omitirlos. Asimismo, en determinadas ocasiones propone su utilización aun cuando no aparecen señalados en la obra. Los distintos casos se irán abordando progresivamente a lo largo del análisis.

En la introducción, el guitarrista incorpora en su interpretación un *portamento* del *mi* al *do* (cc. 3-4). Aunque este recurso no se encuentra indicado en la partitura, su empleo tiene como finalidad dotar de mayor expresividad y continuidad a la semicadencia.

Otro aspecto destacado de la introducción es el uso del *vibrato*. Barrios tiende a realizarlo con gran intensidad, especialmente en el *mi* (c. 10) y el *sib* (c. 12). Esta manera de emplear el *vibrato* resulta muy característica del período. En el caso de la nota *mi*, funciona como preparación para el posterior pasaje de agilidad; mientras que sobre el *sib*, contribuye a

incrementar la tensión que genera seguidamente la dominante. Además, permite prolongar la resonancia de esa nota, especialmente debido al calderón indicado sobre ella.



Ilustración 12: cc.10-12 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

En cuanto a la sección A, pueden distinguirse dos partes que la conforman, las denominaremos *a* (cc. 13-24) y *a'* (cc. 23-34). Ambas presentan un contenido prácticamente idéntico; sin embargo, la diferencia radica en el cierre de *a'*, este cierre conduce armónicamente hacia la sección B. Como se mencionó anteriormente respecto a las limitaciones temporales de las grabaciones de la época, Barrios opta por evitar las repeticiones. Por este motivo, el guitarrista paraguayo únicamente interpreta la sección *a* finalizándola con el cierre de *a'* (cc. 33-34) para dirigirse directamente hacia la sección B.

Situándonos aún en la sección A, Barrios decide no realizar el *portamento* indicado en el compás 15; no obstante, propone su utilización en el compás 19, pese a no estar señalado en la partitura. Por otro lado, en distintos pasajes de esta sección puede percibirse una flexibilidad rítmica que contribuye a aumentar la expresividad de la obra. Esto ocurre, por ejemplo, en los compases donde aparece algún calderón, donde Barrios introduce ligeras inflexiones de *tempo* (cc. 20 y 30).

Con respecto a los arabescos presentes en esta sección (cc. 21-22 y cc. 31-32), los *accelerandos* en su ejecución resultan especialmente pronunciados. En ambos casos, Barrios busca una mayor libertad rítmica mediante un incremento de la velocidad al inicio de estos pasajes y una disminución significativa en el último pulso, retornando posteriormente al tempo original.

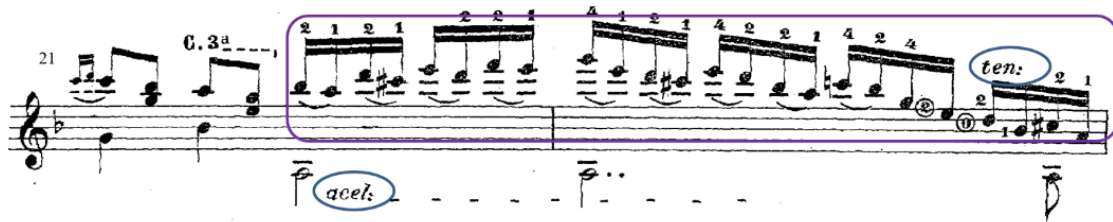


Ilustración 13: cc.21-22 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

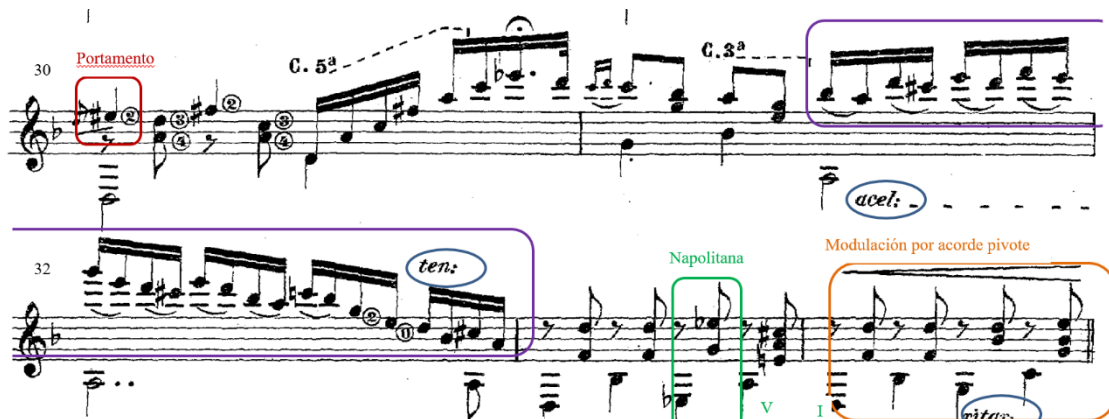


Ilustración 14: cc.30-34 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

Antes de concluir la sección A, el intérprete emplea un ligero *ritardando*, indicado en el compás 34. La finalidad de este recurso es preparar la transición hacia la sección siguiente.



Ilustración 15: c.34 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

Con respecto a la sección B, Barrios vuelve a introducir diversos recursos interpretativos. Puede observarse el retorno de los arabescos a partir del compás 41; en este pasaje de mayor movimiento melódico el intérprete tiende a ejecutar un *accelerando*, tal como lo realiza anteriormente en la introducción y en la sección A. Aunque este recurso no se encuentra indicado en la partitura, resulta coherente con el discurso musical, ya que mantiene el criterio interpretativo empleado anteriormente para este tipo de pasajes.

En el compás 43, antes del inicio del cromatismo, Barrios otorga un marcado énfasis al *la* de primera línea adicional superior, nota que es repetida cuatro veces. Este efecto lo consigue mediante el empleo del *vibrato*, ejecutándolo con gran intensidad. Seguidamente realiza el cromatismo velozmente desde la primera a la última nota.

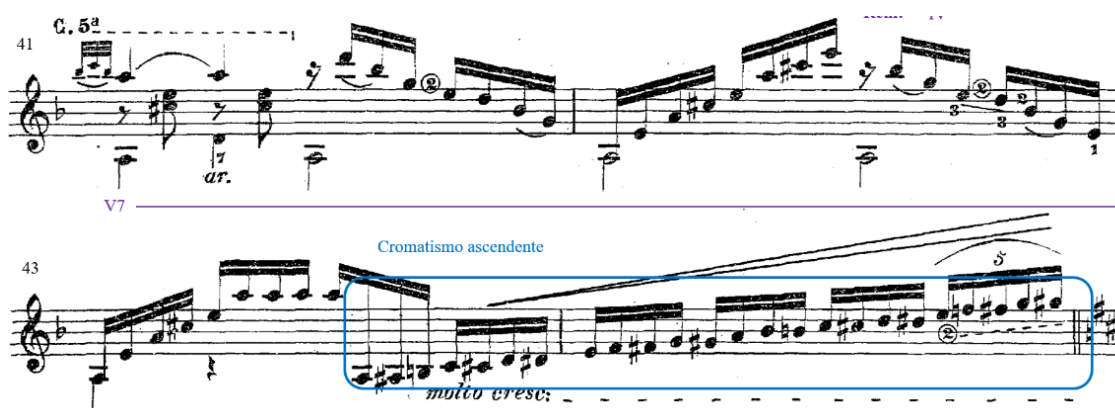


Ilustración 16: cc.41-44 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

En el compás 52 anticipa la aparición del *ritardando*: el guitarrista comienza a aplicar este recurso desde el primer *si* del primer pulso del compás mencionado y lo intensifica considerablemente en el último pulso. Cabe mencionar el tipo de *portamento* empleado del *do#* al *si*, pulsa la nota de la cual parte, mas no la nota de llegada. Sin embargo, es perceptible la nota de llegada gracias al arrastre del dedo. Prosiguiendo con el discurso puede apreciarse nuevamente la omisión de un *portamento*, ubicado en el compás 55.

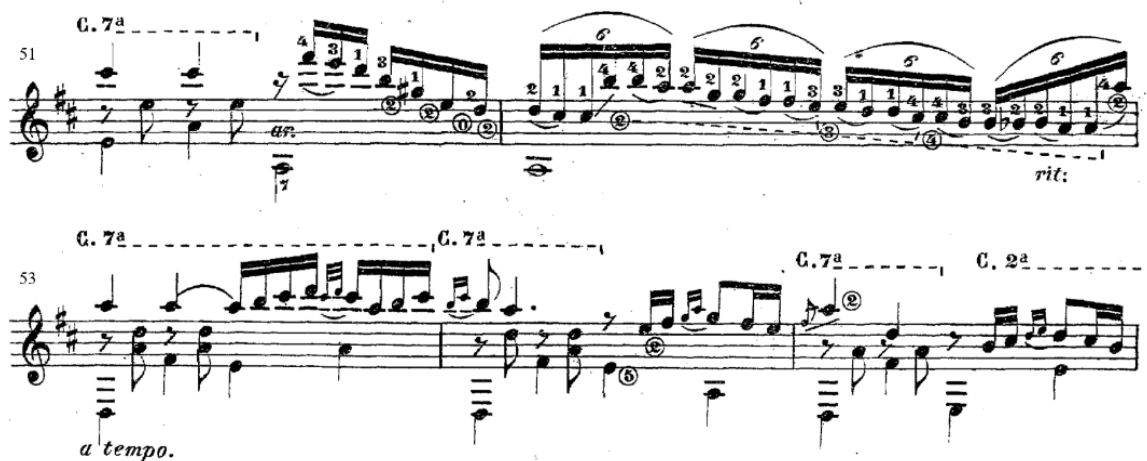


Ilustración 17: cc.51-55 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

Más adelante el *vibrato* intenso vuelve a hacerse presente para dar cierre a la frase B (cc. 59-60). Mediante este recurso, Barrios prepara la entrada de la reexposición. Cabe destacar que también introduce modificaciones en este pasaje de la obra. En primer lugar, agrega un *do#* para formar un intervalo con el *la* presente en la línea melódica del compás 59.

Posteriormente, el intervalo de sexta *si-sol* no es ejecutado dos veces, como indica la partitura; en su lugar, la segunda repetición es sustituida por un paso directo al intervalo *la-fa#*, enlazándolo seguidamente con el acorde de séptima de dominante. Asimismo, en estos intervalos puede percibirse una separación entre la melodía y el bajo, recurso característico del estilo interpretativo de la época.



Ilustración 18: cc.59-60 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

Situándonos en la sección A', Barrios mantiene el mismo concepto interpretativo desarrollado en la sección A. Añade un *portamento* en el compás 67, el cual parte de la nota *fa* al *la*, y posteriormente emplea nuevamente el *accelerando* en los arabescos finales (cc. 69-70), aunque esta vez con menor intensidad debido a la proximidad del final de la obra.

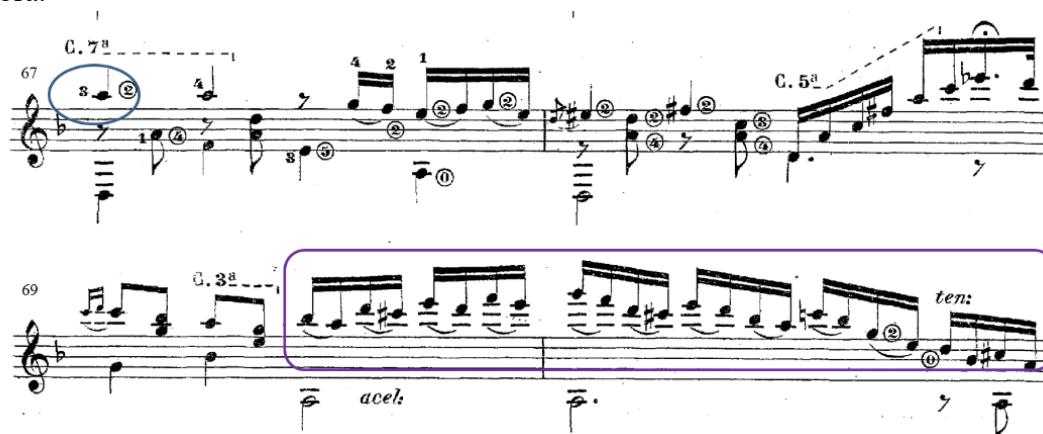


Ilustración 19: cc.67-70 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

En los acordes previos al cierre definitivo (cc. 71-72), Barrios opta por aplicar un *ritardando* muy pronunciado, de una manera que no había utilizado hasta ese momento, con el propósito de preparar el final de la obra.



Ilustración 20: cc.71-72 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

7.2 Registro fonográfico de Daniel Fortea

Como rasgo general de la interpretación de Fortea, mantiene la ejecución de todos los *portamentos* indicados en la partitura por haber sido alumno de Tárrega. Además, en

determinados pasajes, propone algunos adicionales. No obstante, son otros los elementos los que caracterizan significativamente su aproximación interpretativa, los cuales se abordarán a continuación.

Con respecto a la introducción, el guitarrista decide iniciar la obra directamente en el compás 5, omitiendo los cuatro compases iniciales. Dado que estos constituyen una repetición inmediata del material posterior, dicho recorte no altera el contenido musical de la obra. Es posible suponer que esta decisión responda a limitaciones temporales relacionadas con la duración de la grabación discográfica.

La flexibilidad rítmica empleada por Fortea puede apreciarse desde el arabesco del compás 11, donde aplica un ligero *accelerando*. Sin embargo, tanto en este pasaje como en los arabescos posteriores, el recurso es utilizado con moderación, evitando excesos de *rubato*.

En el cierre de la introducción, el intérprete emplea un *vibrato* intenso sobre las notas *si* y *la* del compás 12, con el propósito de intensificar la expresividad y reforzar la tensión generada sobre la dominante.



Ilustración 21: cc.10-12 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

Al situarnos en la sección A, Fortea incorpora un *portamento* adicional en el compás 20, enlazando el *do* y *mi*. Aunque la obra señala un calderón sobre el *mi*, el guitarrista apenas pausa el tempo, centrando el carácter expresivo del pasaje principalmente en el

efecto del *portamento*. Por otra parte, los arabescos de los compases 21 y 22 son abordados mediante un *accelerando* controlado.



Ilustración 22: c.2 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

Ilustración 21: c.2 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

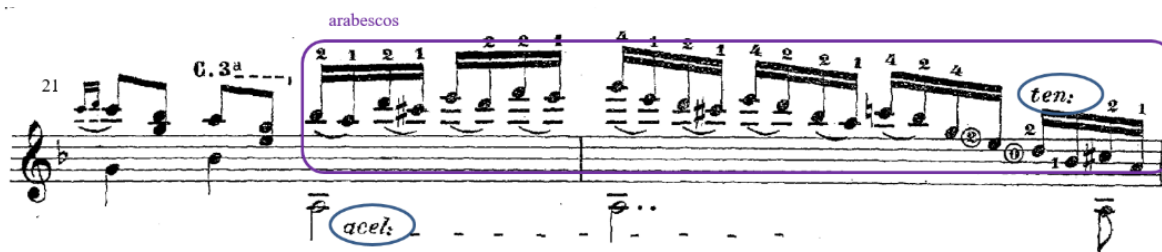


Ilustración 23: cc.21-22 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

Al igual que Barrios, Fortea interpreta únicamente la subsección *a* de A y, al concluirla, utiliza el cierre correspondiente a los dos últimos compases de *a'* (cc. 33-34) para dirigirse directamente hacia la sección B.

En la sección B mantiene inicialmente un tempo estable y un carácter sereno. No obstante, al llegar a los pasajes rápidos (cc. 41-44), incrementa la flexibilidad rítmica. En el compás 43 realiza una breve pausa sobre el último *la* de la línea adicional superior, recurso que emplea para preparar el cromatismo posterior. La escala cromática siguiente es ejecutada mediante un *accelerando* de intensidad moderada.

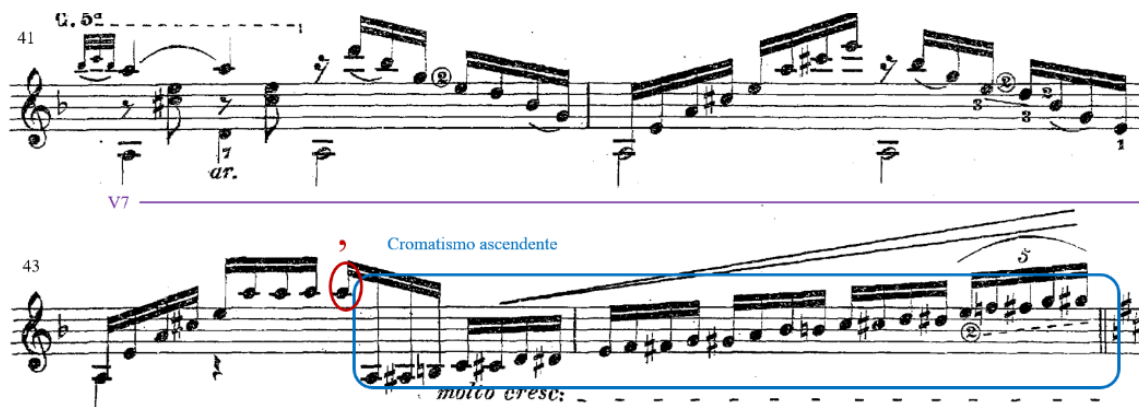


Ilustración 24: cc.41-44 del *Capricho árabe* de F. Tarrega

Posteriormente, en el compás 50, puede apreciarse un error interpretativo. La última nota del compás, un *si*#, es ejecutada por Fortea como *si* natural. En la partitura original, el sostenido resulta fundamental, ya que forma parte del acorde de *re*# disminuido, cuya tensión se resuelve posteriormente en el acorde de *la* mayor en segunda inversión del compás siguiente. Por ello, la intención armónica del compositor al incluir dicha alteración accidental resulta inequívoca.

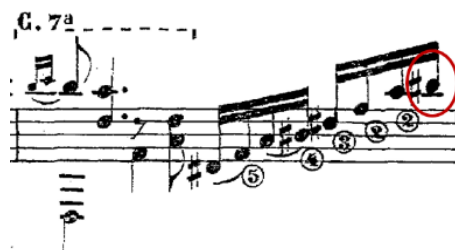


Ilustración 25: c.50 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

En cuanto al tipo de *portamento* empleado del *do*# al *si* del compás 52, Fortea no pulsa directamente la nota de llegada, sino que ejecuta previamente el *do*# y realiza posteriormente el arrastre con el dedo hasta alcanzar la nota deseada.

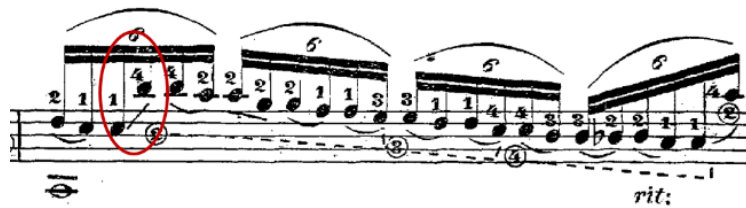


Ilustración 26: c.52 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

En el compás 58 el intérprete vuelve a introducir una modificación puntual. En el tercer pulso del compás, donde la obra indica un *la natural*, Fortea ejecuta un *la#*. A diferencia del cambio anterior, esta alteración no produce una transformación drástica del discurso armónico, ya que el acorde continúa desempeñando su función de dominante de la subdominante. Incluso podría considerarse que este recurso aporta un color armónico de mayor tensión expresiva. No obstante, cabe mencionar que la versión original establece claramente el uso del *la natural*.

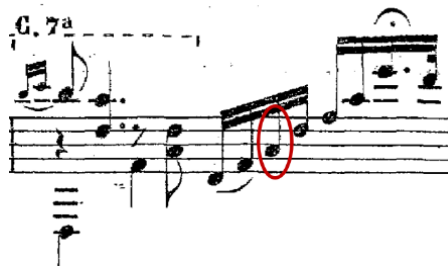


Ilustración 27: c.58 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

En el compás 59, Fortea añade una nota en el *la* del calderón, incorporando un *do#* inferior y formando así un intervalo de sexta, seguido posteriormente por el intervalo *si-sol*, este último sí indicado en la partitura. Tanto estos intervalos como el *la-fa#* del compás siguiente son ejecutados de forma arpegiada, con la intención de incrementar la expresividad del pasaje. Además, aquí puede apreciarse una variación en el tipo de *portamento* empleado: mientras que hasta este momento Fortea realizaba el arrastre pulsando únicamente la nota inicial, en este caso pulsa tanto la nota de partida como la de llegada, es decir, el *re* y el *la*.



Ilustración 28: cc.59-60 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

En la sección A', donde se reexpone el material inicial, el intérprete mantiene un tratamiento interpretativo semejante al presentado en la sección A. Resulta especialmente significativo que, en el compás 68, al reaparecer el pasaje anteriormente modificado mediante el uso de *la#*, Fortea ejecute en esta ocasión el *la natural* indicado en la obra. Esto permite entender que el cambio previo no se trata de un error, sino una decisión interpretativa orientada a introducir variedad en un pasaje repetido.

Finalmente, en los últimos compases, Fortea mantiene inicialmente un tempo constante hasta el último pulso del compás 72, momento en el que introduce un *ritardando* que prepara el cierre definitivo de la obra.

7.3 Registro fonográfico de Ezequiel Cuevas

En la introducción, Cuevas considera la aparición de compases que reaparecen muy seguidamente para generar variedad interpretativa. Desde los primeros armónicos con los que se inicia la obra puede apreciarse este recurso: en su primera aparición son ejecutados de forma simultánea, mientras que en el compás 5 decide arpeggiarlos. Del mismo modo, el acorde de subdominante es interpretado de forma *plaqué* y el acorde de dominante de forma arpegiada (cc. 3-4); sin embargo, en su repetición (cc. 7-8) ambos acordes son ejecutados desplegando las notas.

Con respecto a los arabescos, presentan un ligero *accelerando*, muy sutil, dentro de un *rubato* general que Cuevas emplea a lo largo de esta sección sin exagerarlo. Por otro lado, el *vibrato* hace su aparición sobre el *sib* y el *mi* (cc. 9-10) de manera moderadamente pronunciada, sin llegar a resultar excesivo.

INTRODUCCIÓN

Propiedad. **Tonalidad:** **Rem**

6ª en ré. **plaqué**

Andantino.

5 **arpegiado**

Portamento **vibrato**

10 **arabescos** **Portamento** **vibrato**

Precio fijo 2'50 Ptas.

The image shows a musical score for guitar, likely for a piece titled 'INTRODUCCIÓN'. The score is written on three staves. The first staff is marked 'Andantino.' and '6ª en ré. plaqué'. The second staff is marked '5 arpegiado'. The third staff is marked '10 Portamento vibrato'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Colored boxes highlight specific techniques: green boxes for 'arpegiado' and 'vibrato', red boxes for 'Portamento', and blue boxes for 'arabescos'. The score also includes a 'Precio fijo 2'50 Ptas.' label.

Ilustración 29: cc.1-12 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

En el inicio de la sección A (cc. 13-14), el intérprete destaca los acordes en corcheas. En ellos realiza una ligera articulación conseguida mediante la reducción de su valor real.

13

a

4

4

Ilustración 30: cc.13-14 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

En la sección A, a rasgos generales, Cuevas tiende a aplicar la técnica comentada anteriormente de separación entre melodía y bajo mediante la ejecución arpegiada de la

mayoría de los intervallos que acompañan a la línea melódica, siendo escasas las ocasiones en que los interpreta de forma simultánea.

En cuanto al *portamento*, el intérprete generalmente pulsa la nota de partida, alcanzando la nota de destino mediante el arrastre del dedo. Sin embargo, en el compás 20 realiza un *portamento* de manera diferente: en el movimiento de *do* a *mib* pulsa ambas notas.

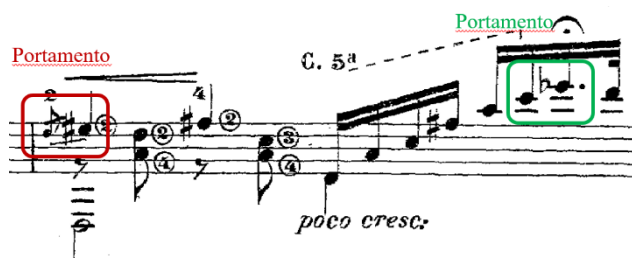


Ilustración 31: c.20 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

En el arabesco del compás 22, el guitarrista modifica dos notas del discurso musical. En lugar de ejecutar *re* y *do#*, realiza *re#* y *re* natural, elevando medio tono ambas notas. En este caso, no parece tratarse de una propuesta interpretativa por parte del intérprete, ya que el compás se sitúa armónicamente sobre el acorde de dominante. Así, el *re* funciona como *apoyatura* que resuelve posteriormente en el *do#*, nota real del acorde de *la mayor*. Las notas ejecutadas por Cuevas no guardan relación con la armonía planteada, por lo que puede intuirse como un error de precisión en la ejecución:

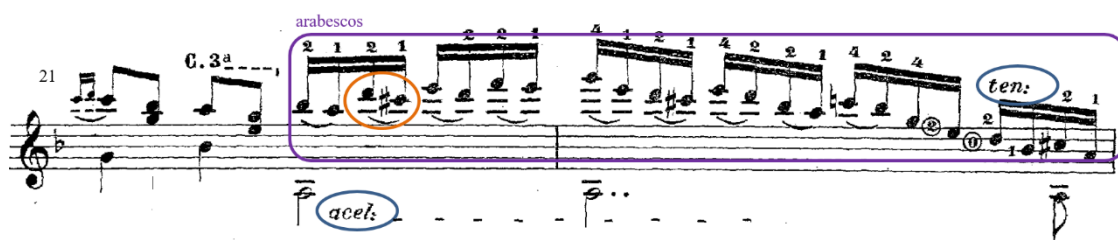


Ilustración 32: cc.21-22 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

Para dirigirse hacia la sección B, los acordes de acompañamiento son ejecutados completamente *legato* (cc. 33-34), a diferencia del inicio de la sección A, donde aparecían

articulados. Se intuye que esta decisión responde a una intención de aportar variedad interpretativa:

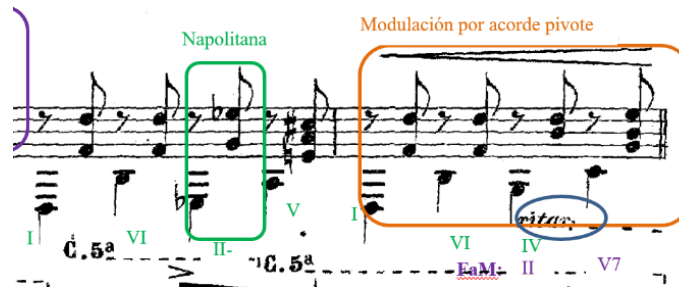


Ilustración 33: cc.33-34 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

En la subsección *b* de la sección B podemos destacar, en contraste con la sección A, el predominio del acompañamiento ejecutando las notas de forma simultánea, salvo al inicio de los compases 35 y 39. Posteriormente, a partir de la subsección *b'* (cc. 45), Cuevas modificará nuevamente este tratamiento.

En el pasaje de mayor movimiento rítmico de la subsección *b* (cc. 41-44), el intérprete apenas acelera el *tempo*. Su interpretación no resulta completamente rígida, el *rubato* empleado es muy sutil. Por otro lado, en el compás 43 utiliza un *vibrato* intenso sobre el *la* situado en la primera línea adicional superior, nota que se repite cuatro veces consecutivas. Seguidamente, en la escala cromática opta por emplear un *accelerando* de forma progresiva y natural, acompañado de un crecimiento dinámico que parte de un *piano* y conduce hacia un *mezzo forte*:

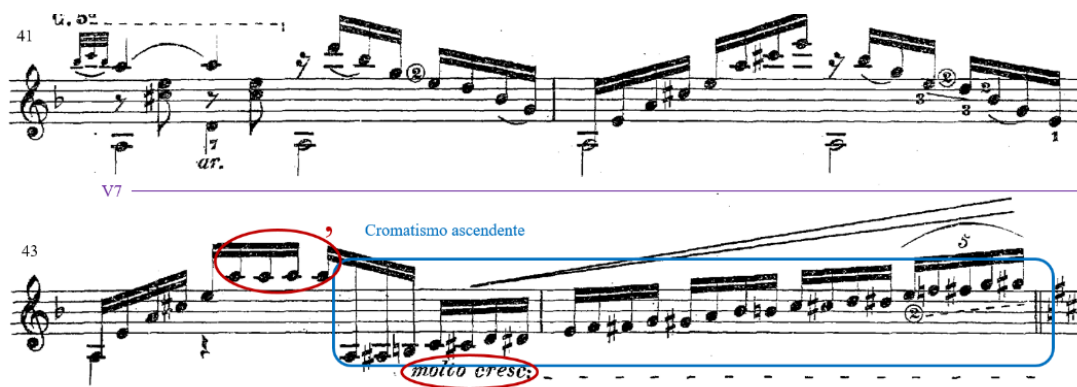


Ilustración 34: cc.41-44 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

A partir de la subsección *b'*, donde se establece la tonalidad de *Re mayor* (cc. 45), Cuevas alterna entre acompañar con los acordes de manera arpegiada y de manera simultánea, contrastando así con el tratamiento aplicado anteriormente en la subsección *b*.

Sobre las inflexiones rítmicas cabe destacar el *accelerando* que introduce el intérprete en el compás 51 al comenzar las semicorcheas del tercer pulso. Posteriormente, realiza una pequeña fluctuación rítmica en el *portamento* de *do#* a *si*, ejecutándolo mediante la pulsación solamente de la primera nota. A continuación, propone un nuevo *accelerando* para favorecer la fluidez del discurso; en esta ocasión, resulta más acentuado que el *accelerando* anterior. Finalmente, reduce progresivamente la velocidad en el último pulso mediante el *ritardando* indicado en la obra.

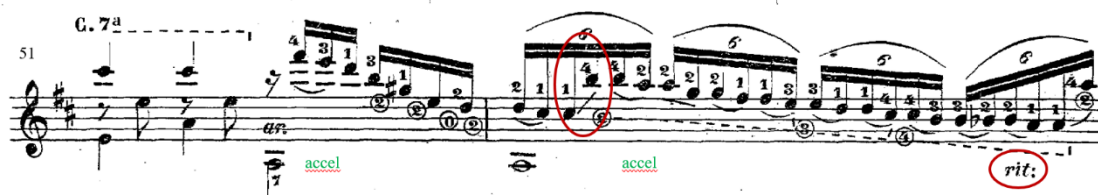


Ilustración 35: cc.51-52 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

En el compás 59, el intérprete añade notas para formar intervalos, siguiendo un planteamiento similar al propuesto por Barrios y Fortea. No obstante, Cuevas introduce estos intervalos desde el tercer pulso del compás. Su propuesta consiste en añadir terceras inferiores a las semicorcheas; posteriormente, en el *la* incorpora un *do#* inferior y un bajo de *la* en la quinta cuerda al aire. En lo restante del compás 60 mantiene las notas originales y lo ejecuta de forma arpegiada.



Ilustración 36: cc.59-60 del *Capricho árabe* de F. Tárrega

Para concluir la obra, Cuevas realiza un salto directo del compás 62 al 73, último compás de la pieza. Consideramos que esta decisión responde a una limitación temporal de la grabación. Esta hipótesis se sustenta en el hecho de que, a lo largo de toda la interpretación, el guitarrista canario mantiene una velocidad moderada, acorde con el carácter andantino indicado por el compositor, aun cuando ello implique la omisión de varios compases.

8 ESTUDIO COMPARATIVO DE LOS PRIMEROS REGISTROS FONOGRAFICOS

Habiendo abordado previamente el análisis de las diferentes interpretaciones de Barrios, Fortea y Cuevas sobre el *Capricho árabe*, a continuación, se procede a realizar una comparación de sus respectivas aproximaciones interpretativas.

En lo que respecta a la velocidad de ejecución, ya se ha mencionado que las limitaciones temporales propias del formato de grabación condicionan las tres versiones analizadas. No obstante, cada intérprete adopta decisiones particulares con el fin de presentar la obra de la mejor manera posible dentro de la duración disponible del disco, coincidiendo en algunos aspectos y diferenciándose en otros.

Los tres guitarristas coinciden en la decisión tomada para la sección A. Optan por interpretar la subsección *a* concluyéndola con el cierre de *a'* para posteriormente dirigirse a la sección B. De este modo, evitan hacer completamente *a'*, que se trata de una repetición de material salvo los dos últimos compases. Gracias a esta decisión, disponen de mayor margen de tiempo para desarrollar otros aspectos de la interpretación, como mantener una ejecución menos apresurada en el resto de la obra.

Con respecto a los distintos saltos de compás presentes en cada versión, excluyendo el caso anteriormente mencionado, Barrios no realiza ningún otro salto de compás y, de los tres guitarristas, es quien conserva con mayor fidelidad la estructura original de la obra. Para lograrlo recurre a una ejecución con un *tempo* aproximado de *andante*, aunque a lo largo de la pieza es inestable. Es posible que también influyera las revoluciones de la grabación, ya que el material al estar disponible en la plataforma *Youtube* puede haber sufrido cambios en el *tempo*.

Por parte de la interpretación de Fortea se presenta un *tempo* similar al de Barrios, aproximándose a un *andante*, aunque de forma más regular en toda la obra. En comparación con Barrios y Cuevas, Fortea es el único que omite los cuatro primeros compases de la introducción. Esta decisión se justifica porque dicho material se repite inmediatamente después, por lo que no supone la eliminación de contenido nuevo dentro

de la obra. Gracias a ello, el guitarrista dispone de más espacio para ocupar en el resto de la grabación, permitiéndose desarrollar la pieza con una velocidad más equilibrada que Barrios. Sin embargo, Cuevas logra una interpretación más calmada, aproximándose a un *adagio*. Para ello, decide omitir la sección A', realizando un salto del compás 62 al 73, este último correspondiente al final de la obra. No obstante, esta decisión afecta de manera significativa a la estructura formal de la obra.

Con respecto al *portamento*, los guitarristas muestran en diversos momentos un concepto interpretativo similar. Los dos *portamentos* señalados en la introducción (cc. 10–12) son realizados pulsando tanto la nota de partida como la de llegada. En la sección A, Barrios es el único que no ejecuta el primer *portamento* de dicha sección, ubicado en el compás 15. En su lugar, propone uno en el compás 19, pulsando únicamente la nota de partida, mientras que Fortea y Cuevas respetan las indicaciones de la partitura en ambos pasajes. En el compás 20 vuelven a apreciarse diferencias interpretativas: Barrios y Cuevas pulsan tanto el *do* como el *mib*, mientras que Fortea únicamente pulsa el *do*, dejando que el *mib* suene mediante el arrastre. Resulta pertinente señalar que los tres intérpretes buscan una intención expresiva en este pasaje, siendo además relevante por la presencia del calderón.

El siguiente *portamento* destacado se sitúa en *b'* de la sección B, concretamente en el paso de *do#* al *si* del compás 52. Las grabaciones de Barrios, Fortea y Cuevas coinciden en pulsar únicamente la nota de partida, omitiendo el pulsar la nota de llegada. Del mismo modo, los tres intérpretes coinciden en el tratamiento del *portamento* de *re* al *la* situado en el compás 59.

En lo que se refiere a *portamentos* adicionales para la pieza destaca Barrios y Fortea, siendo el guitarrista paraguayo quien aporta en mayor cantidad. Fortea a lo largo de la obra aporta un *portamento* situado en la sección A en el compás 20. Barrios propone tres *portamentos*, en la introducción entre el compás 3 y 4, en la sección A compás 19, y en A' compás 67. Cuevas no sugiere *portamentos* adicionales en su interpretación.

En lo que respecta al *vibrato*, la intensidad y la frecuencia de uso varían considerablemente entre las versiones analizadas, así como las notas sobre las que cada intérprete decide aplicarlo. Barrios es quien destaca por emplear un *vibrato* de mayor

intensidad y presencia; le sigue Cuevas, mientras que Fortea recurre a este recurso de manera mucho más sutil y en un número reducido de ocasiones.

En la introducción destaca especialmente el *vibrato* presente en los compases 10 y 12. En el compás 10, Barrios lo aplica sobre las notas *mi* y *re*; Fortea únicamente en el *mi*; y Cuevas en el *sib*, *la* y *mi*. En el compás 12, los tres guitarristas coinciden en su uso sobre las dos notas principales del pasaje, *sib* y *la*.

En el compás 20 vuelve a evidenciarse un contraste interpretativo entre los intérpretes. El *vibrato* se aplica sobre el *mib*, en un momento de especial expresividad, ya que la nota proviene de un *portamento* y desemboca en un calderón indicado en la partitura. Barrios realiza un *vibrato* particularmente pronunciado, Cuevas lo emplea con menor intensidad y Fortea prescinde de este recurso.

En la sección B, concretamente en el segundo pulso del compás 43, el *la* repetido cuatro veces en la melodía funciona como cierre de los arabescos presentados previamente. En consecuencia, los intérpretes buscan dotar a este pasaje de cierta tensión expresiva mediante el *vibrato*, además de generar un leve respiro antes de continuar con el cromatismo posterior. Barrios emplea este recurso de forma muy intensa en cada uno de los *la*; Cuevas también recurre al *vibrato* en dichas notas, aunque de forma menos exagerada; mientras que Fortea decide no emplearlo en este fragmento.

Otro *vibrato* destacable aparece en el pasaje previo a la sección A' (cc. 59–60). Tanto Barrios como Fortea aplican este recurso en el último pulso del compás 59, concretamente en el intervalo *la–do#* y posteriormente en el *sol–si*. Cabe recordar que el *do#* del primer intervalo se trata de una adición interpretativa propuesta por ambos guitarristas. En el segundo pulso del siguiente compás destaca la interpretación de Fortea por emplear el *vibrato* en el intervalo *fa#–la*. Como en ejemplos anteriores, Barrios recurre a ejecutar este recurso con gran intensidad, mientras que Fortea lo utiliza de manera más contenida. Por otro lado, en este pasaje Cuevas opta por realizar esta técnica con un concepto interpretativo más cercano al actual, caracterizado por una gran sutileza y expresividad. El guitarrista aplica el *vibrato* en el *la* del compás 59 y en el *fa#–la* del compás siguiente. Cabe mencionar que en el compás 59 añade por debajo del *la* el *do#* como Barrios y Fortea.

Sobre la separación entre melodía y bajo, elemento estilístico frecuente del periodo, puede evidenciarse su uso en las tres interpretaciones. Lo emplean principalmente en la subsección *a* y *b'*, frecuentemente en el segundo pulso de distintos compases, aunque Cuevas emplea este recurso también en el primer pulso de diferentes ocasiones.

9 CONCLUSIONES

El *Capricho árabe* de Tárrega demuestra una clara influencia de la corriente alhambrista mediante el empleo de distintos procedimientos característicos de esta estética. Entre ellos destacan la ornamentación melismática, el carácter melancólico y el uso del modo menor y mayor en las diferentes secciones de la obra.

Barrios, Fortea y Cuevas, a pesar de desenvolverse en un periodo marcado por las limitaciones técnicas de la grabación sonora, logran adaptarse mediante soluciones interpretativas que permiten la ejecución de la obra de Tárrega.

Los intérpretes de las grabaciones analizadas coinciden en la búsqueda de una mayor expresividad mediante la adición de notas al discurso musical, formando intervalos que, además, son ejecutados en forma de arpeggio.

La grabación de Fortea dista estar entre las mejores grabaciones del *Capricho árabe*, debido a la presencia de un número considerable de imprecisiones técnicas.

Los conceptos estéticos de la época se evidencian de manera notable en las grabaciones, especialmente a través del uso del *portamento*, el *rubato* y el *vibrato*, procedimientos abordados según los criterios interpretativos característicos de principios del siglo XX.

En las grabaciones se evidencian distintos tipos de *portamento*: en algunos casos se ejecutan ambas notas, mientras que en otros únicamente se pulsa la primera.

El *vibrato*, ejecutado con gran intensidad, llega en ocasiones a distorsionar el sonido natural de la nota, efecto que se percibe principalmente en la grabación de Barrios.

Un aspecto relevante al comparar los distintos registros fonográficos son los diferentes enfoques en la pulsación de la mano derecha. Los intérpretes coinciden en alternar las técnicas de pulsación *apoyando* y *tirando*. Generalmente, la pulsación apoyada se percibe en los pasajes donde se establece una diferenciación entre melodía y bajo, así como en fragmentos de mayor movimiento melódico, como en la escala cromática.

La forma de ejecución de las grabaciones analizadas sobre el *Capricho árabe* presenta un marcado contraste con la concepción interpretativa actual. Sin duda, se trata de una evolución en los criterios de interpretación, perceptible en numerosos aspectos, especialmente en el tratamiento del *rubato* y del *vibrato*.

BIBLIOGRAFÍA

Centro de Documentación Musical de Andalucía. (2014). *Alhambrismo sinfónico: obras de Chapí, Bretón, Monasterio y Carreras* [Notas del libreto]. En *Documentos sonoros del patrimonio musical de Andalucía*. Junta de Andalucía.

Hoke, J. (2013). *The guitar recordings of Agustín Barrios Mangoré: An analysis of selected works performed by the composer* [Tesis doctoral, Florida State University Libraries]. <https://scispace.com/pdf/guitar-recordings-of-agustin-barrios-mangore-an-analysis-of-rstw1i20d9.pdf>

Morales, J. C. (1994). *Agustín Barrios Mangoré: Genio de la guitarra*. Fundación María Escalón de Núñez.

Pérez Díaz, P. (1996). Ezequiel Cuevas y Antonio Ossorio, dos músicos canarios en América. En F. Morales Padrón (Coord.), *XII Coloquio de Historia Canario-Americana* (Vol. 3, pp. 381–392). Cabildo Insular de Gran Canaria.

Prat, D. (1934). *Diccionario de guitarristas*. Romero y Fernández.

Rius Espinós, A. (2006). *Francisco Tárrega, 1852–1909*. Piles.

Rodes, I. (2022). *La guitarra: Origen y evolución de su técnica y procedimientos (1500–1900)*. Editorial Verbum.

Stover, R. D. (2010). *Mangoré: Seis rayos de plata*. Concultura y Fundación María Escalón de Núñez.

FONOGRAFÍA

Cuevas, E. (1928). *Capricho árabe* [Grabación de audio; disco de 78 rpm]. Brunswick.

WEBGRAFÍA

Biblioteca Fortea. (s. f.). *Daniel Fortea i Guimerà*. <https://bibliotecafortea.com/>

Canal Agustín Barrios - Tema. (2015, 28 enero). *Capricho árabe* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=i012Zflt6NM>

Canal Aviruká. (2019, 7 enero). *Agustín Barrios. 1913. Grabaciones originales: “Confesión”, “Un sueño en la floresta”, “Vals n.º 3”* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=guruYh6Up7s>

Canal Daniel Fortea – Tema. (2017, 19 agosto). *Capricho árabe (I)* [Archivo de vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=TfcQ2T3HNHE&list=RDTfcQ2T3HNHE&start_radio=1

Canal Miguel Llobet - Tema. (2019, 13 enero). *El Testament d'Amelia* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gBZAY4F9BAk>

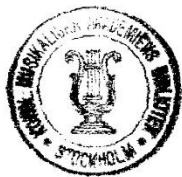
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Inicio de Prelude in G minor, Op.23, No.5 de S. Rachmaninoff	8
Ilustración 2: inicio de El mestre, arr. Miguel Llobet	8
Ilustración 3: Inicio de Confesión de A. Barrios	9
Ilustración 4: Inicio de El testament d'Amèlia de M. Llobet.....	10
Ilustración 5: Inicio de Lágrima de F. Tárrega.....	11
Ilustración 6: c.6 de Aire de zamba de F. Tárrega.....	16
Ilustración 7: cc.1-12 del Capricho árabe de F. Tárrega	19
Ilustración 8: cc.23-25 del Capricho árabe de F. Tárrega	20
Ilustración 9: cc.32-47 del Capricho árabe de F. Tárrega	21
Ilustración 10: cc.59-64 del Capricho árabe de F. Tárrega	22
Ilustración 11: cc.1-12 del Capricho árabe de F. Tárrega	24
Ilustración 12: cc.10-12 del Capricho árabe de F. Tárrega	25
Ilustración 13: cc.21-22 del Capricho árabe de F. Tárrega	26
Ilustración 14: cc.30-34 del Capricho árabe de F. Tárrega	26
Ilustración 15: c.34 del Capricho árabe de F. Tárrega.....	26
Ilustración 16: cc.41-44 del Capricho árabe de F. Tárrega	27
Ilustración 17: cc.51-55 del Capricho árabe de F. Tárrega	28
Ilustración 18: cc.59-60 del Capricho árabe de F. Tárrega	28
Ilustración 19: cc.67-70 del Capricho árabe de F. Tárrega	29
Ilustración 20: cc.71-72 del Capricho árabe de F. Tárrega	29
Ilustración 21: cc.10-12 del Capricho árabe de F. Tárrega	30
Ilustración 22: c.2 del Capricho árabe de F. Tárrega.....	31
Ilustración 23: cc.21-22 del Capricho árabe de F. Tárrega	31
Ilustración 24: cc.41-44 del Capricho árabe de F. Tarrega	32
Ilustración 25: c.50 del Capricho árabe de F. Tárrega.....	32
Ilustración 26: c.52 del Capricho árabe de F. Tárrega.....	33
Ilustración 27: c.58 del Capricho árabe de F. Tárrega.....	33
Ilustración 28: cc.59-60 del Capricho árabe de F. Tárrega	34
Ilustración 29: cc.1-12 del Capricho árabe de F. Tárrega	35
Ilustración 30: cc.13-14 del Capricho árabe de F. Tárrega	35

Ilustración 31: c.20 del Capricho árabe de F. Tárrega.....	36
Ilustración 32: cc.21-22 del Capricho árabe de F. Tárrega	36
Ilustración 33: cc.33-34 del Capricho árabe de F. Tárrega	37
Ilustración 34: cc.41-44 del Capricho árabe de F. Tárrega	37
Ilustración 35: cc.51-52 del Capricho árabe de F. Tárrega	38
Ilustración 36: cc.59-60 del Capricho árabe de F. Tárrega	38

APÉNDICE DOCUMENTAL

Al eminente maestro D. Tomás Breton



CAPRICHÓ ÁRABE

SERENATA PARA GUITARRA

POR

FRANCISCO TÁRREGA

INTRODUCCIÓN

Propiedad.

Tonalidad:
Rem

arabescos

Precio fijo 2'50 Ptas.

6ª en ré. *plaqué*
ar.

Andantino.

arabescos

C. 3ª

IV V

5 *arpegiado*
ar.

arabescos

C. 3ª

IV V

10 *Portamento* *vibrato* *arabescos* *Portamento* *vibrato*

IV V VI V

13 SECCIÓN A

a

Portamento

16 C. 7ª C. 10ª

19 C. 7ª *Portamento* C. 5ª *poco cresc.*

Antich y Tena, Editores.

A. y T. 357.

San Vicente, 99. Valencia.

arabescos

G. 3ª

acel.

a' tempo

Napolitana

Portamento

G. 7ª

G. 10ª

Portamento

G. 5ª

G. 3ª

Modulación por acorde pivote

ten.

Napolitana

Portamento

G. 3ª

a tempo

SECCIÓN B Tonalidad: FaM

A. y T. 357.

The musical score consists of six staves of music, numbered 38 through 53. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers are placed at the beginning of each staff.

- Staff 38:** Chord G. 3^a. Includes a modulation box labeled "Modulación por acorde pivote" containing measures 40 and 41.
- Staff 41:** Chord G. 5^a. Includes Roman numerals I, Rem, II, IV.
- Staff 43:** Chord G. 7^a. Includes annotation "Cromatismo ascendente" and "molto cresc.". A blue bracket spans from measure 43 to 49.
- Staff 45:** Chord G. 2^a. Includes annotation "ReM: I".
- Staff 48:** Chord G. 7^a.
- Staff 51:** Chord G. 7^a. Includes annotations "accel" and "rit:". Fingering numbers are present above many notes.
- Staff 53:** Chord G. 2^a. Includes annotation "a tempo."

56 C. 2ª

59 C. 7ª

62 Modulación directa Napolitana SECCIÓN A'

65 Rem: I VI II- V

67 C. 7ª C. 10ª C. 5ª

69 C. 3ª

71

molto rit.

acel.

ten:

ar.

rit.

A. y T. 357.