

Andrés Sánchez Serrano

**El pasacalle en la
*Instrucción de Música sobre
la guitarra española de
Gaspar Sanz (1640 - ca. 1710)*
II**

Tesis doctoral

Directores:

Prof. Dr. Román de la Calle de la Calle

Prof. Dr. Rodrigo Madrid Gómez

Universidad de Valencia

Cuadernos de Bellas Artes / 24

Colección Música



Cuadernos de Bellas Artes – Comité Científico

Presidencia: Dolores Schoch, artista visual

Secretaría: José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla, US

Antonio Bautista Durán, Universidad de Sevilla, US

Aida María de Vicente Domínguez, Universidad de Málaga, UMA

Natalia Juan García, Universidad de Zaragoza, Unizar

Carmen González Román, Universidad de Málaga, UMA

Maria Portmann, Universidad de Friburgo (Suiza)

Atilio Doreste, Universidad de La Laguna, ULL

Ricard Huerta, Universidad de Valencia, UV

David Martín López, Universidad de Granada, UGR -
Universidade Nova de Lisboa, UNL

María Arjonilla Álvarez, Universidad de Sevilla, US

Sebastián García Garrido, Universidad de Málaga, UMA

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

* La responsabilidad de cada texto e imagen es de su autor o autora.

Andrés Sánchez Serrano

Prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo

El pasacalle en la
*Instrucción de Música sobre
la guitarra española* de
Gaspar Sanz (1640 - ca. 1710)

II

Tesis doctoral

Directores:

Prof. Dr. Román de la Calle de la Calle

Prof. Dr. Rodrigo Madrid Gómez

Universidad de Valencia

Cuadernos de Bellas Artes / 24

Colección Música



24- *El pasacalle en la Instrucción de Música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz (1640 - ca. 1710) II*

Andrés Sánchez Serrano |

Precio social: 13,00 € | Precio en librería: 16,90 € |

Editores: José Luis Crespo Fajardo, Francisco Carlos Bueno
Camejo y Samuel Toledano

Director de la colección: José Salvador Blasco Magraner

Diseño: Samuel Toledano

Ilustración de portada: Gaspar Sanz. *Instrucción de Música sobre la guitarra española* (Zaragoza, 1674).

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.

c/ La Hornera, 41. 38296 La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal
- La Laguna (Tenerife), 2013 – Creative Commons

<http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/portada2012.html>

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#24>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA.:

http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo_CBA.html

ISBN-13: 978-84-15698-38-8

ISBN-10: 978-84-15698-39-9

D. L.: TF-745-2013

A mis padres, que me inculcaron el afán de investigar,
por su paciencia, apoyo y comprensión en todo momento.



Agradecimientos

Al Prof. Dr. Román de la Calle y al Prof. Dr. Rodrigo Madrid, directores de la presente tesis, por su inestimable ayuda, disponibilidad y constante asesoramiento durante el desarrollo de esta investigación.

Al Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Valencia, que tuvo a bien acoger y aprobar la inscripción del presente trabajo.

A los Conservatorios Profesional y Superior de Música de Zaragoza, por la formación que en ellos he recibido.

Al Prof. Dr. Álvaro Zaldívar Gracia, por los valiosos conocimientos que me proporcionó siendo yo todavía estudiante, por su generoso apoyo, consejo y orientación posterior y por su decisiva influencia en la gestación de este trabajo.

A la Profesora Dra. M^a Trinidad Ibarz Ferré, por su inestimable colaboración y por cuanto de ella aprendí en mi etapa de estudiante.

Al Prof. José Luis González Uriol, mi tío, por transmitirme su contagioso entusiasmo e interés por la música antigua, así como por todas las facilidades que de él he recibido para aprender y profundizar en esta materia.

A todas aquellas personas que, de cualquier modo, han prestado su colaboración y me han ayudado a conseguir este objetivo.

“La Guitarra (...) es como una dama,
en quien no cabe el melindre
de mírame, y no me toques”.

Gaspar Sanz (1640-ca.1710)



Índice general de la obra

TOMO I

- Introducción
- Fundamentación teórica
 - 1. El pasacalle
 - 2. El pasacalle en los libros de guitarra de la primera mitad del siglo XVII.
 - 3. Gaspar Sanz y la *Instrucción de Música sobre la guitarra española*

TOMO II

- 4. Estudio y análisis de los pasacalles de la *Instrucción de Música*
- 5. Comparación con otros autores
- 6. Conclusiones
- Bibliografía
- Discografía
- Anexos documentales
- Nota aclaratoria



Índice

4. Estudio y análisis de los pasacalles de la *Instrucción de Música* [215]

4.1. Aspectos preliminares [217]

4.2. Pasacalles de los libros primero y segundo [244]

4.3. Pasacalles del libro tercero [300]

4.4. ¿Otros “supuestos” pasacalles? [417]

4.5. Resumen y clasificación [422]

5. Comparación con otros autores [435]

6. Conclusiones [513]

Bibliografía [519]

Discografía [527]

Anexos documentales [529]

Tablaturas de los pasacalles de Gaspar Sanz [529]

Tablaturas de pasacalles de otros autores [539]

Grabados e imágenes de guitarra y danza [556]

Nota aclaratoria [561]

Estudio y análisis de los pasacalles de la *Instrucción de Música*

Después del *Método* de Briceño y los tonos de Marín – a los que aludía en el capítulo 2 del presente trabajo – la siguiente publicación española en la que se encuentra nuevamente esta forma musical es la *Instrucción de Música*. En ella, Sanz incluye pasacalles tanto rasgueados como en forma punteada. Funcionalmente, los pasacalles rasgueados se pueden considerar en la tradición del acompañamiento para danzas o tonos¹ mientras que los de estilo punteado resultan de gran interés al ser la primera vez que se publican como obras musicales independientes en el tratado de guitarra de un compositor español.

¹ En este contexto, la palabra “tono” designa un género músico-vocal practicado en España durante los siglos XVII y XVIII. El término alude desde los inicios del siglo XVII a cualquier composición en lengua vernácula a la que se ha puesto música. Consúltese a este respecto la entrada de este término a cargo de Francesc Bonastre en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, 2002, p. 352.

Enumero seguidamente los pasacalles de cada uno de los libros de la *Instrucción de Música*, los cuales serán objeto de estudio y análisis en este capítulo:

Libro primero:

En rasgueado: *Demostración de esta obra en dos Pasacalles* (fol. 16r); *Pasacalle*, *Pasacalles*, *Otros Pasacalles* y nuevamente *Otros Pasacalles* (fol. 18r).

En punteado: *Pasacalles sobre la D con muchas Diferencias para soltar una y otra mano* (fol. 21r), *Pasacalles por la E* (fol. 37r) y *Pasacalles por la +, con varios pasajes, campanelas, y con cromáticos las 8 últimas diferencias* (fol. 38r).

Libro segundo:

Contiene un *Pasacalles* en el fol. 42r, otro en el fol. 46r y finalmente el *Pasacalles por la O* en el fol. 48r, todos ellos punteados.

Libro tercero:

Dedicado en su totalidad a pasacalles punteados, presenta los siguientes: *por la C* (fols. 49r y 50r), *por la I* (fol. 51r), *por la E y D* (fol. 52r), *por la + y K²* (fol. 53r), *por la H* (fol. 54r), *por la G y B* (fol. 55r), *por la O* (fol. 56r), *por la L* (fol. 57r) y *por la K²* (fol. 58r).

Así pues, en los libros primero y segundo de la *Instrucción de Música* se hallan un total de seis pasacalles rasgueados y seis punteados. Por otra parte, el libro tercero contiene doce pasacalles punteados, que Sanz presenta “por todos los ocho Tonos más principales de Canto de Órgano, y por los puntos, y términos más extraños, y sonoros de la Guitarra [...]”², con variedad de

² SANZ, G.: *Instrucción de Música*, fol. 48r-Ed. 1697.

diferencias, en diversos compases y con aires distintos e indicaciones dinámicas (grave, más grave, alegre, fuerte, suave). Por otro lado, dedicaré un apartado de este capítulo a determinar la existencia o no de otros “supuestos pasacalles”, es decir, piezas del tratado que pese a no figurar bajo el epígrafe de “pasacalle” pueden presentar rasgos musicales del mismo. En dicho apartado, valoraré si tales rasgos poseen la suficiente relevancia como para calificar las mencionadas piezas de auténticos pasacalles.

4.1. Aspectos preliminares

Antes de realizar el estudio y análisis de cada uno de los pasacalles mencionados, creo necesario abordar dos cuestiones. En primer lugar, extraer y comentar ciertos fragmentos de la *Instrucción de Música* que, a mi juicio, son suficientemente reveladores de la importancia que para Sanz tiene esta forma musical. En segundo lugar, explicar el contexto sonoro de la época en que vieron la luz los pasacalles sanzianos, así como la compleja y diversa terminología con que el autor los titula.

Comienzo entonces con la primera cuestión. En apartados precedentes de esta investigación ya he comentado que era costumbre tañer pasacalles – compuestos sobre el esquema armónico I-IV-V-I repetido en sucesivas diferencias – antes de las piezas vocales para dar el tono a los cantores y preparar el afecto de la obra, tal como sucedía en Italia, especialmente en obras de carácter teatral como la ópera. Así, Sanz en el “Prólogo al Deseoso de Tañer” dice lo siguiente:

“En Barcelona Juan Carlos [en referencia a Amat], Doctor en Medicina, compuso un librito, con título de Guitarra Española (...); es muy bueno, pero corto, pues le falta lo mejor, que es multiplicar partidas, y diferencias sobre uno de los doze Passacalles, sin salir del tono (...).”
(Sanz: fol. 6r)

“En este mi Tratado hallaràs reglas que no he visto en ninguno de los referidos Autores, porque a mas de enseñar a multiplicar un Passacalle en veinte y quatro modos diversos, como otros han discurrido, y enseña el Doctor Carlos, aquí hallaràs forma de mayores quilates, pues sobre cada uno de los veinte y quatro Passacalles, y demàs sones, te enseñarè a que te inventes tantas diferencias como quisieres”.

(Sanz: fol. 6v)

Estos fragmentos ya informan de la gran importancia que Sanz otorga al pasacalle en su obra. De ellos se desprende que la finalidad de su tratado es, por una parte, enseñar a componer diferencias (variaciones) sobre pasacalles y, por otra, dar a los aficionados un amplio repertorio de pasacalles para poder preludiar fácilmente los tonos y sonadas que deban acompañar.

Al mismo tiempo, fijémonos en que además del propósito de enseñar a inventar variaciones sobre el pasacalle, Sanz hace referencia en el fol. 6v del “Prólogo” a cómo “multiplicar un Pasacalle en 24 modos diversos”. En mi opinión, esos 24 modos pueden interpretarse o traducirse por las 24 tonalidades (12 mayores y 12 menores), pues la definitiva plasmación de la tonalidad está constatada en Italia hacia 1680, muy pocos años después de que Sanz publicara su *Instrucción de Música*. Por tanto, su referencia a los 24 modos (= tonalidades) me induce a pensar que nuestro ilustre aragonés barrunta o incluso anuncia ya la tonalidad bimodal como contexto sonoro de inminente implantación.

Sin embargo, Sanz hace también referencia explícita a los ocho Tonos de Canto de Órgano en los títulos de los pasacalles del libro tercero, lo que lleva a plantearme las siguientes preguntas: en primer lugar, ¿a qué contexto sonoro pertenecen los pasacalles de Sanz? En segundo lugar, ¿existe realmente una correlación entre la referencia teórica a los ocho Tonos y su plasmación sonora en la práctica? En tercer lugar, a partir del análisis y de la sonoridad de los pasacalles de Sanz, ¿se puede afirmar que son tonales o modales? Y finalmente, ¿cuáles son los datos objetivos que justifican su adscripción a uno u otro sistema? A lo largo del presente capítulo,

trataré de hallar una respuesta personal a dichas preguntas desde mi condición de músico y de intérprete, y expondré mi propio posicionamiento al respecto.

Por otra parte, en el capítulo segundo del presente trabajo ya mencioné que Sanz emplea los términos *pasacalle* y *paseo* indistintamente en sus títulos, de lo cual deduzco que los considera claramente iguales. Por ejemplo, en el libro tercero se hallan dos grupos o secciones de variaciones llamadas *Pasacalles* en las correspondientes láminas cifradas (fols. 49r y 57r) que figuran en la Tabla o Índice de Contenidos de dicho libro (fol. 48r) como *Partidas de paseos de Compasillo* y *Partidas de paseos de Proporción*, respectivamente. Otro ejemplo se encuentra en el fol. 55r, donde en la parte superior puede leerse *Pasacalles por la G; y B*; pero hacia la mitad de la página, como título para la segunda pieza figura la designación *Passeos por la B*. Asimismo, es también muy revelador leer sobre la cuarta pauta de cifras del fol. 52r la expresión *Estos Passeos son por 4º Tono*, lo cual confirma plenamente cuanto estoy afirmando y no deja lugar a dudas.

De igual modo, también en el capítulo segundo de esta investigación destacaba que, al menos en Italia, los términos *pasacalle* (*pasacaglio*) y *ritornello* se emplearon de manera indistinta, esto es, como sinónimos. Un ejemplo especialmente interesante que confirma este hecho se halla también en la *Instrucción de Música*. En concreto, la “Regla Undécima” que Sanz enuncia en su tratado “Documentos y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, arpa, órgano o cualquier otro instrumento” está expresada en los siguientes términos: “Regla undécima para conocer por qué tono se ha de tañer el Passacalle, cuando se ha acompañar algún baxo”. Y en dicha regla podemos leer: “(...) para no errar siempre se ha de mirar en qué punto concluye aquel papel de Musica, y hecha esta diligencia, tañeràs el Passacalle de aquel tono, (...)” (Sanz: fol. 31v)

Es decir, Sanz indica al estudiante que debe observar cómo termina una pieza musical para poder tocar después un pasacalle en la tonalidad apropiada. Aparece así la implicación entre la función del pasacalle y lo que Montesardo había llamado *ritornello*.

En vista de ello parece ser que, al menos hasta después de 1625, la palabra *pasacalle* no tuvo otro significado³.

También he de señalar aquí que cuando Sanz presenta una pieza construida sobre la repetición de un esquema armónico (la clase de variación que posteriormente se denominó *passacaglia*), está obligado a llamarla “Diferencias sobre pasacalles”.

Como ya mencioné en el capítulo tercero de la presente investigación, al igual que otros tratados de guitarra precedentes como el de Montesardo, el de Amat o el de Briceño, la *Instrucción de Música* de Sanz presenta también, con fines didácticos, un Alfabeto o Abecedario de acordes basado en el círculo de quintas, lo cual es un rasgo característico de la tonalidad bimodal pues demuestra que las tónicas de las diferentes tonalidades están relacionadas por quintas, ya sean éstas ascendentes o descendentes. En la misma lámina y situado justo encima del citado Abecedario, encontramos un ingenioso cuadro de transposición que Sanz denomina “Laberinto” y merece la pena explicarlo brevemente por las indudables implicaciones que tiene con el Pasacalle. El siguiente Ejemplo – que ya ofrecí en el capítulo anterior – muestra dicho “Laberinto”. En él pueden verse cuatro filas horizontales de acordes representados cada uno por letras mayúsculas del Abecedario:

³ Cfr. WALKER, T.: “Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXI, 1968, p. 310: “It has been known for some time that the word *passacaglia* could be used as a synonym for *ritornello*. I wish to suggest that – at least until after 1625 – the word had no other meaning”.

Ejemplo 57

Laberinto en la guitarra q. enseña un son por 12 partes Con quantas diferencias quisieren.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12												
☒ F	D	I	E	C	O	A	L	B	P	G	K	H	M	N	☒	☒	P	G	K	H			
2 ⁺ M	2 ⁺ M	2 ⁺ N	2 ⁺ N	2 ⁺ ☒	2 ⁺ ☒	2 ⁺ P	2 ⁺ G	2 ⁺ K	2 ⁺ H	2 ⁺ M	2 ⁺ M	2 ⁺ N	2 ⁺ N	2 ⁺ ☒	2 ⁺ ☒	2 ⁺ P	2 ⁺ G	2 ⁺ K	2 ⁺ H	2 ⁺ M	2 ⁺ N	2 ⁺ N	
4 ⁺ ☒	4 ⁺ ☒	4 ⁺ P	4 ⁺ G	4 ⁺ K	4 ⁺ H	4 ⁺ M	4 ⁺ M	4 ⁺ N	4 ⁺ N	4 ⁺ ☒	4 ⁺ ☒	4 ⁺ P	4 ⁺ G	4 ⁺ K	4 ⁺ H	4 ⁺ M	4 ⁺ M	4 ⁺ N	4 ⁺ N	4 ⁺ ☒	4 ⁺ ☒	4 ⁺ P	4 ⁺ G
K	H	M	M	N	N	☒	☒	P	G	K	H	M	M	N	N	☒	☒	P	G	K	H	M	M

Dedicado al Ser.^{mo} Señor Don Juan de Austria.
Conpuesto por el Lic.^{do} Gaspar Sanz, natural de la Villa de Calanda, en Caragoça
Año 1674

Abecedario Italiano.

☒	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	☒	O	P	☒	☒
2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺
3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺

Demonstracion desta obra en dos Passacalles

Inuencior / sul pit *Prima*

Laberinto de la Guitarra.

Instrucción de Música, 3ª edición, 1674-75, fol. 16r.

La fila superior, de 24 acordes, presenta tanto las tríadas menores como las tríadas mayores ordenadas según su aparición en el círculo de quintas, mientras que las tres filas que se encuentran inmediatamente debajo de la primera muestran que cada tríada tiene inversiones o variantes (es decir, los acordes pueden transportarse colocando sus posiciones en otros trastes del mástil de la guitarra) que resultan de mover o trasladar las digitaciones indicadas para cada una esas tríadas al número de traste que figura encima de la letra correspondiente. Como puede verse en el Ej. 57, Sanz indica mediante un número colocado sobre cada letra el traste al que se debe trasladar la posición de ese acorde para obtener sus variantes. Así, para cada acorde Sanz proporciona tres variantes, de manera que todos los acordes que se encuentran en la misma columna son, en realidad, un único acorde pero situado en distintos trastes del mástil de la guitarra.

Justo debajo del “Laberinto” observamos que Sanz se presenta como autor del mismo; aparece también la dedicatoria a don Juan

de Austria y el año de publicación. A continuación figura el “Abecedario Italiano” – que sin duda Sanz aprendió de sus maestros –, la notación en cifra correspondiente a cada acorde y la digitación de mano izquierda que se ha de emplear para cada uno (obsérvense los puntitos al lado de cada cifra). Como una pequeña muestra de cuanto acabo de explicar, ofrezco en el Ej. 58 la transcripción en notación moderna de los acordes representados por las letras “C” (Re Mayor) y “A” (Sol Mayor), así como las tres variantes que Sanz indica en el “Laberinto” para cada uno de ellos.

Ejemplo 58



Transcripción de los acordes designados por las letras “C” y “A”, y sus correspondientes inversiones.

(T. Christensen: “The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory” en *Journal of Music Theory*, vol. 36, 1992, p. 16).

Véase en dicho ejemplo que, al igual que ocurría en Montesardo o en Amat, el acorde “original”, es decir el primero, representado en este caso por “C” o por “A”, no tiene por qué hallarse (y de hecho no se halla) en estado fundamental – esto es, con la fundamental en el bajo – pues, como ya he dicho en capítulos precedentes, cuando los guitarristas rasgueaban los acordes les traía absolutamente sin cuidado la nota que sonara en el bajo. Por otra parte, Sanz explica al estudiante que cualquier acorde de una columna puede sustituirse por otro de esa misma columna, tal y como puede verse en el Ej. 58.

Observando de nuevo el Ej. 57 es fácil darse cuenta de que, como colofón a la presentación y explicación del “Abecedario Italiano”

y del “Laberinto”, Sanz propone al lector de su tratado dos Pasacalles (véase que en la parte inferior de la lámina podemos leer *Demostración desta obra en dos Pasacalles*) para que se ejercite en el empleo de los acordes que se le han presentado y para que vea la íntima relación de unos con otros que el autor ha enseñado al discípulo previamente en su exhaustiva explicación del “Laberinto”. Efectivamente, en las Reglas Cuarta y Quinta de las ocho que ocupan el comienzo del libro primero, Sanz se expresa en los siguientes términos:

“(…) Sabido yà los puntos del Alfabeto, aprenderàs qualquiere tono; pero por más faciles, pondrè debaxo el mismo Abecedario dos exemplos en dos Passacalles, que por ser breves estos sonos, quiero que veas ser verdad lo que te propuse; (…).

Sabido yà el Passacalle, mira al Laberinto, con el qual te compondràs, no solo otros veinte y quatro Passacalles, pero por cada uno destos, otras veinte y quatro diferencias, y muchas mas en esta forma”.

(Sanz: “Regla Cuarta y Explicación del Abecedario Italiano”, fols. 9r y 9v)

En relación con lo que Sanz dice en el último párrafo de su Regla Cuarta, debemos señalar que un patrón sencillo de tan sólo cuatro acordes como es el Pasacalle ofrece hasta 256 posibles permutaciones⁴.

Asimismo, en la Regla Quinta puede leerse:

“(…) toca el Passacalle que aprendiste, y mira donde hallaràs la C, en las casillas mas altas del Laberinto, y la haràs en la tercera columna al lado drecho; despues de la C, buscar la otra letra del Passacalle, que es el A, y la hallaràs en la quarta

⁴ Cfr. CHRISTENSEN, T.: “The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory”, *Journal of Music Theory*, vol. 36, 1992, p. 11: “a single pattern of just four chords as found in the pasacalle offers 256 possible permutations”.

columna; despues de la A, busca la otra letra de que se compone el Passacalle, que es la I, y la hallaràs en la segunda columna al lado drecho.

Hecha esta diligencia, con un Passacalle solo se sacaràn veinte y quatro deste modo, guardando la misma proporcion de columna, y casillas; esto es, que como fueron de la tercera columna a la quarta, si comienças el Pasacalle de la segunda columna, iràs desde ésta a la tercera, y después a la primera, concluyendo donde començaste, porque la misma distancia de Música ay desde el 2. al 3. que del 3. al 4. y assí de todas las letras de aquella tabla; y guardando la misma proporcion de un Passacalle, te compondras 24 diferentes, y assi de los demàs sones”.

(Sanz: “Regla Quinta, Declaración del Laberinto”, fol. 9v)

Como puede comprobarse en la Regla anterior, Sanz explica cómo deben combinarse los acordes ofrecidos en el “Laberinto de la Guitarra” para la construcción de pasacalles. Asimismo, la situación de los acordes en la tabla no es arbitraria, sino que Sanz la establece teniendo en cuenta su orden de aparición en el círculo de quintas y las distancias interválicas entre las fundamentales de los mismos. De este modo, el autor afirma que conservando la misma distancia entre columnas y casillas es posible construir hasta 24 pasacalles diferentes, es decir, tantos como acordes figuran en la fila superior, pues los situados bajo éstos en cada columna son transposiciones de los mismos, lo que implica únicamente un cambio en su altura (suenan más agudos, dependiendo del traste al que desplazamos las correspondientes posiciones) pero no en las notas que los constituyen.

A la vista de las referencias anteriores, me permito afirmar que la frecuente alusión al pasacalle en la *Instrucción de Música*, muchas veces ilustrada con explicaciones extensas y abundantes ejemplos, es una circunstancia reveladora de la importancia que para Sanz tenía esta forma musical. Por otra parte, el planteamiento con el que nuestro insigne calandino enseña a componer pasacalles es, en mi opinión, claramente tonal en el sentido moderno ya que todos si-

guen el sencillo esquema cadencial I-IV-V-I y – como él mismo explica – pueden componerse hasta 24 pasacalles distintos, uno por cada acorde (= tonalidad) del “Laberinto”.

Una vez expuesto este hecho, abordaré ahora la segunda cuestión que anteriormente planteaba. Al examinar algunos de los pasacalles sanzianos – en concreto los del libro tercero – no tardamos en advertir la compleja terminología que el autor emplea en los títulos o epígrafes correspondientes, pues en ellos figura: por una parte, la letra del alfabeto italiano alusiva al acorde por el que se han compuesto; por otra, términos o expresiones como *Cruzado*, *Patilla*, *por el Cinco y Seis*, *por el Uno bemolado*, etc. pertenecientes al llamado alfabeto castellano y, finalmente, la adscripción de cada pasacalle a los Tonos de Canto de Órgano, con expresiones como *por Primero y Cuarto Tono*, *por Tercer Tono y 4º punto alto*, etc. Por este motivo, con anterioridad al análisis de los distintos pasacalles, creo conveniente explicar tan variada, compleja y, en ocasiones, confusa terminología. En principio, cabe preguntarse por una parte, ¿a qué marco sonoro de referencia (tonal o modal) deben adscribirse los pasacalles de Sanz? y, por otra, ¿cuál es su relación con la notación en alfabeto? Para encontrar posibles respuestas a éstas y a otras cuestiones que irán surgiendo, obligado será exponer aquellos aspectos de la teoría musical de la época que nos ayuden a entender su contexto sonoro.

Para empezar debo decir que en el Barroco español las composiciones se organizan muchas veces según los Modos. Así podemos observarlo en Sanz, pues en prácticamente todos los pasacalles del libro tercero se hace referencia al “Tono” (en España, equivalente a “Modo”) en el que están compuestos y podemos comprobar que los citados pasacalles recorren todos o casi todos los Tonos.

Sin embargo, es inevitable la pregunta de si el sistema modal en los pasacalles de Sanz todavía es el antiguo (esto es, el sistema de los ocho modos eclesiásticos de la Edad Media posteriormente ampliado a doce en el Renacimiento), si más bien se adscriben a un sistema modal diferente, como es el sistema de los ocho Tonos descrito por teóricos españoles de la época como Nassarre, o si la

moderna tonalidad bimodal (mayor-menor) puede servir como marco sonoro para explicar la sintaxis armónica en estos pasacalles. En el transcurso de este capítulo emitiré mi propia opinión al respecto. Por otra parte, no hay que olvidar la necesidad de encontrar una correspondencia entre la notación en alfabeto – que frecuentemente encabeza los títulos de los pasacalles de Sanz – y el sistema o sistemas de organización sonora que nos permitan entender su idiosincrasia.

Lo que procede ahora, por tanto, es explicar los fundamentos del sistema modal, teniendo en cuenta que las principales fuentes musicales españolas del Barroco – tanto teóricas como técnico-prácticas – aluden a los ‘Tonos’⁵. Entre las teóricas cabe destacar los *Fragmentos Músicos* de Pablo Nassarre⁶ y las *Reglas generales de acompañar* de José de Torres⁷. Entre las técnico-prácticas cabe mencionar la *Instrucción de Música* de Sanz⁸, el *Poema Harmonico* de Guerau⁹ y el *Resumen de Acompañar* de Santiago de Murcia¹⁰.

El sistema de los ocho modos eclesiásticos de la Edad Media, posteriormente ampliado a doce en el Renacimiento, constituye el marco sonoro de referencia para explicar la música de los siglos XVI y XVII¹¹. La importancia de este sistema reside en la diferente cualidad que tiene cada modo a causa del lugar que ocupan los semitonos en su escala. La situación de esos semitonos, denominados *mi-fa* por los teóricos de la Edad Media, proporcionaba a cada modo su carácter singular e inconfundible.

⁵ La mayor parte de los teóricos españoles utilizan los términos “Modo” y “Tono” como sinónimos, incluso cuando sabían dar razón de las diferencias históricas y técnicas entre tales términos.

⁶ NASSARRE, P.: *Fragmentos Músicos*, Zaragoza, 1683. 2ª edición: Madrid, 1700.

⁷ TORRES, J. de: *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*, Madrid, 1702.

⁸ SANZ, G.: *op.cit.*, Zaragoza, 1674.

⁹ GUEREAU, F.: *Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, Madrid, 1694.

¹⁰ MURCIA, S. de: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, s.l., 1714.

¹¹ Cfr. SCHMITT, T.: *Francisco Guerau. Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, Madrid, Alpuerto, 2000, p. 37.

Un modo podía ser construido sobre sobre las sílabas de la solmisación¹² *re, mi, fa* o *sol*, con las cuales también debía terminar. Cada una de estas cuatro posibilidades para la finalización (*re, mi, fa* y *sol*) contiene dos variantes: el modo auténtico y su modo plagal. Existían varias diferencias entre un modo auténtico y su correspondiente modo plagal. Una de ellas consistía en que en el modo auténtico todo el ámbito melódico se extendía hasta una octava por encima de la nota final o *finalis* (*re, mi, fa* o *sol*) mientras que en el modo plagal el ámbito melódico sólo alcanzaba hasta la quinta por encima de la final, con lo cual ésta se hallaba en la parte central del ámbito. Una segunda diferencia venía dada por la *repercussio* o *mediación*, esto es, la nota tenor o de recitación, una especie de “dominante” del modo. A continuación, ofrezco un esquema de los ocho modos en el que se muestra en negrita la nota final o *finalis* y en cursiva la *repercussio* de cada uno:

1º Modo: re mi fa sol *la* si do re

2º Modo: la si do re mi *fa* sol la

3º Modo: mi fa sol la si *do* re mi

4º Modo: si do re mi fa *sol* la si

5º Modo: fa sol la sib *do* re mi fa

6º Modo: do re mi fa sol *la* sib do

7º Modo: sol la si do *re* mi fa sol

8º Modo: re mi fa sol la si *do* re

¹² Se entiende por solmisación el uso de sílabas asociadas a alturas de sonido como procedimiento mnemónico para indicar intervalos melódicos. El principal sistema de solmisación de la música occidental data de principios del siglo XI y está tradicionalmente asociado a la figura de Guido de Arezzo (ca. 1000). En este sistema se asignaban las sílabas *ut, re, mi, fa, sol, la* a tres series diferentes de notas que empezaban por *do, sol* (con el *la* natural) y *fa* (con el *si* bemol) respectivamente y formaban escalas de seis notas o “hexacordos”. Éstos se representaron mediante marcas sobre una mano (la “mano guidoniana”). En cada hexacordo, el intervalo mi-fa es un semitono. Con la superposición de los hexacordos a lo largo de la extensión común, de *SOL* a *mi'*, cada nota tenía un nombre (*Gesolreut, Alamire*, etc.) que en la mayoría de los casos la identificaba.

Como puede verse, los impares son los modos auténticos y los pares los plagales. Cada modo auténtico y su correspondiente modo plagal tienen idéntica *finalis*, pero su situación dentro del ámbito melódico del modo cambia. Igualmente, apreciamos que tienen diferente *repercussio*.

A mediados del siglo XVI, el teórico Heinrich Glareanus¹³ amplió este sistema con cuatro modos más que muestro seguidamente:

9º Modo: la si do re mi fa sol la

10º Modo: mi fa sol la si do re mi

11º Modo: do re mi fa sol la si do

12º Modo: sol la si do re mi fa sol

Como puede verse, Glareanus utilizó las notas *la* y *do* como *finalis* de estos cuatro nuevos modos. Sin embargo, para la práctica del canto litúrgico estos cuatro modos fueron menos relevantes, por lo cual no pudo definirse en ellos la *repercussio*. Podemos afirmar que estos cuatro últimos modos fueron más bien construcciones de escalas teóricas para crear un sistema cerrado pero, en realidad, carecieron de aplicación en la práctica¹⁴.

Como ya he mencionado anteriormente, uno de los aspectos determinantes en la sonoridad y en el carácter particular de un modo es la situación de los semitonos con respecto a la nota principal o *finalis*. Así es como cada modo consigue su perfil inconfundible. Véase, por ejemplo, que el tercer modo contiene un semitono directamente al principio porque se inicia en la nota *mi*; en cambio, en el quinto modo, los semitonos se localizan en la parte central (la-si bemol) y final (mi-fa) de la escala. En relación con este hecho, la teoría musical griega ya postuló la existencia de un

¹³GLAREANUS, H.: *Dodekachordon*, Basilea, 1547. Edición facsímil: New York (Monuments of Music and Music Literatura in Facsímile, second series, LXV), 1967.

¹⁴ Aunque oficialmente, como incluso Glareanus objeta, son catorce los Modi, es decir, sobre **fa** se puede construir un Modus con si bemol (y su versión plagal) y si natural (y la versión plagal). Cfr. SCHMITT, T.: *op. cit.*, p. 37.

“ethos modal”, puesto que la sonoridad de cada modo podía influir de forma diferente en el carácter y el estado anímico de la persona. Podemos afirmar que la creencia en ese “ethos modal”, basada en el carácter propio, inconfundible y único de cada modo, se mantuvo vigente en España hasta finales del siglo XVII o primeras décadas del siglo XVIII. Como consecuencia de ello, cuando el compositor escribía una obra en un modo pensaba en cierto afecto vinculado con el mismo, esto es, en una característica que sólo se revelaba en ese modo.

Asimismo, debe tenerse en cuenta que será entre los siglos XV y principios del XVIII cuando la modalidad goce de un papel protagonista en la explicación del discurso sonoro, debido no sólo a su condición como elemento vertebrador de la forma sino también a su capacidad de producir “efectos” en el oyente, según la secular teoría del “ethos modal”¹⁵. A esta doctrina se adscribieron los más relevantes músicos de esas centurias y, aunque Sanz no incluyera en su *Instrucción* – impreso técnico-práctico más que propiamente teórico – una exhaustiva exposición de este asunto (que obligadamente describiese el “carácter” propio de cada Tono), sí que podemos asegurar su pleno conocimiento y, en principio, su “supuesto uso”, reiteradamente manifestado en la importancia que les otorga dentro de sus Reglas, así como por la abundante denominación modal (bien usando la expresión convencional “primer Tono”, “segundo Tono”, etc. o bien sirviéndose del alfabeto guitarrístico – “por la E” = primer tono, etc. –) que se observa en parte de las piezas de su tratado, especialmente, en los pasacalles del tercer libro.

Por otra parte, en las mismas fechas y ciudad en que Sanz realizaba las ediciones de su *Instrucción de Música* vivía y trabajaba el erudito tratadista Pablo Nassarre, quien en su monumental *Escuela*

¹⁵ En España, debo matizar que entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, coincidiendo con la extinción del sistema de los ocho modos y su progresiva sustitución por la tonalidad bimodal, dicho “ethos modal” desaparece. Así, una obra escrita en modo mayor no tiene por qué transmitir necesariamente “alegría” como tampoco una obra en modo menor debe asociarse a la idea de “tristeza”. Así, la plasmación sonora de la tonalidad en el periodo señalado lleva implícita la eliminación del “ethos modal”.

*Música*¹⁶ sí incluyó una exposición científica del “ethos modal” partiendo del canto llano pero ampliado a la composición polifónica de su tiempo. Esta natural proximidad podría constituir un criterio para aplicar a la obra de Sanz la propuesta que sobre el “ethos modal” explica Nassarre¹⁷.

Sin embargo, personalmente pienso que a principios del siglo XVIII en España era la polifonía vocal la que obedecía en mayor medida los dictados de la modalidad, pues es evidente que en nuestro país por aquellas fechas, la música vocal gozaba de mayor arraigo entre los compositores que la instrumental. Esta circunstancia me induce a creer que fue sobre todo en la música vocal (y, en particular, en la música sacra “a capella”) donde los Tonos – tal y como los describen Nassarre y otros teóricos españoles al filo de 1700 – actuaron verdaderamente como ejes vertebradores del discurso sonoro. De hecho, su denominación completa (Tonos de Canto de Órgano) los vincula, sin duda, a la polifonía vocal.

¿Qué sucede, sin embargo, en la música instrumental? Existen evidencias suficientes (riqueza de la semitonía, apoyo en los grados tonales, etc.) como para afirmar que, en el transcurso del siglo XVII, será esta música la que favorecerá la reducción progresiva de los ocho modos a dos: los actuales mayor y menor. También se tiene constancia de la plasmación sonora de la tonalidad bimodal en Italia hacia 1680, siendo Corelli uno de los primeros compositores que utiliza fórmulas armónicas tonales en su música instrumental. A raíz de ello, surge la siguiente pregunta: por su sonoridad y por los datos de un análisis propiamente musical, ¿podemos afirmar que los pasacalles de Sanz son modales o tonales? Es verdad que Sanz denomina los pasacalles de su tercer libro por el Tono en el que están escritos, pero también es cierto que el mismo Sanz menciona textualmente el acorde por el que

¹⁶ NASSARRE, P.: *Escuela Música según la práctica moderna...*, Zaragoza, 1723-1724. Edición facsímil con estudio preliminar de Lothar Siemens, Zaragoza, “Institución Fernando el Católico”, 1980.

¹⁷ Cfr. ZALDÍVAR, A.: *Gaspar Sanz y el “ethos modal”*, cuaderno explicativo anexo a uno de los programas del Ciclo de Guitarra organizado por las Cortes de Aragón en homenaje a Gaspar Sanz, Zaragoza, 1999-2001, p. 5.

cada Tono se compone¹⁸, estableciendo así una equivalencia o correspondencia entre cada Tono y su acorde. En vista de ello, pienso que queda abierta la posibilidad de traducir dichos Tonos a tonalidades en el sentido moderno, por el hecho de que son los acordes y las relaciones funcionales entre ellos los pilares fundamentales de la tonalidad bimodal. Por eso, en mi opinión, la referencia de Sanz a los Tonos indica un conocimiento de los mismos por parte de éste pero, dada su correspondencia con acordes del Alfabeto, no se puede afirmar a priori su empleo en la práctica ni que sus pasacalles se adscriban a este contexto sonoro. En todo caso, habrá que encontrar en la propia música suficientes pruebas que lo demuestren y lo justifiquen. Por tanto, el análisis que realizaré desde la práctica (esto es, desde la música misma) y la sonoridad de estos pasacalles serán las herramientas que decidirán su adscripción a un contexto modal o tonal. A lo largo de este capítulo, con los resultados que obtenga, responderé a ésta y a otras cuestiones que irán surgiendo.

Por el momento, continúo con la explicación de los Modos o Tonos, necesaria simplemente por el mero hecho de que Sanz los menciona, pero a la espera de que su “supuesto empleo” quede confirmado en la práctica. Incidiendo en esa correspondencia que establece nuestro calandino entre los Tonos y los acordes, lo cierto es que conforme la *seconda prattica* (esto es, la monodia acompañada) va ganando importancia en el transcurso del Barroco, la armonía exige también su propio valor y derecho lo que producirá, como consecuencia, que el término “Modo” o “Tono” se entienda más bien en un sentido de denominación de tonalidad¹⁹. Teniendo esto en cuenta, un Modo ya no estaría determinado por sus semitonos – y a través de éstos por su *ethos* musical inherente – sino por el acorde final, tal y como lo plantea Sanz. Así pues, como citaba anteriormente, los ocho Modos pueden traducirse como tonalidades mayores y menores, según el siguiente esquema:

¹⁸ Cfr. SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 28v.

¹⁹ Cfr. SCHMITT, T.: *op. cit.*, p. 38.

- 1º modo: finalis re (re-menor)
- 2º modo: finalis sol (sol-menor dórico)
- 3º modo: finalis mi (mi-menor)
- 4º modo: finalis mi (mi-menor sin fa sostenido)
- 5º modo: finalis do (do-Mayor)
- 6º modo: finalis fa (fa-Mayor)
- 7º modo: finalis la (la-menor)
- 8º modo: finalis sol (sol-Mayor)

Los restos de los modos plagales se ven, por ejemplo, en el 2º modo que era antiguamente el que tenía la misma “finalis” que el 1º, sólo que su ámbito no se extendía hasta una octava por encima sino como mucho hasta una cuarta, es decir, hasta el “sol”. En la “nueva” interpretación armónica del Tono, el 2º modo es ahora sol-menor (aunque sólo con “si” bemol, sin “mi” bemol). Los antiguos modos 5º y 6º con finalis en “fa” son ahora Do-Mayor y Fa-Mayor, respectivamente. Los antiguos modos 7º y 8º con finalis “sol” sólo la han conservado en el nuevo 8º tono (Sol-Mayor). En cuanto al 7º Tono (la-menor), es probablemente una consecuencia del aumento de los antiguos 8 modos a doce, y ocupa el lugar del 9º modo. En cualquier caso, pienso que es en este nuevo sentido de “acorde” o “tonalidad” moderna como la mayoría de los guitarristas alude a los modos o Tonos.

Por lo que respecta a Sanz, ofrezco en las páginas siguientes dos tablas que muestran los teóricos Tonos de sus pasacalles (Tabla 1)²⁰ y las denominaciones de los Tonos en dichos pasacalles (Tabla 2).

²⁰ He excluido de esta Tabla los pasacalles de los fols. 42r y 46r del libro segundo, dado que sus correspondientes ampliaciones figuran en sendos pasacalles del tercer libro incluidos en la Tabla: concretamente, en el *Pasacalles por la E, por el Cinco y por Primer Tono* (fol. 52r-Ed. 1697) y en el *Pasacalles por la I, por Patilla y por octavo Tono punto alto* (fol. 51r-Ed. 1697), respectivamente.

Como puede verse en dichas tablas, señalo entre paréntesis – junto a los distintos Tonos y a las letras del abecedario italiano – la tónica del acorde que les corresponde en el sistema de la moderna tonalidad bimodal: los que comienzan con letra mayúscula son acordes mayores y los que empiezan con minúscula, acordes menores. Así, en la Tabla 1 se observa que los modos primero, segundo, tercero y séptimo constituyen acordes o tonalidades menores. El cuarto Tono tiene, en este sentido, un carácter muy particular por el hecho de que, en palabras de Sanz²¹, es “por la D” (esto es, la-menor) pero “acaba en F” (Mi-mayor), lo cual no sucede en la práctica y produce dificultades a la hora de diferenciarlo del séptimo. Finalmente, los modos quinto, sexto y octavo constituyen acordes o tonalidades mayores. También puede apreciarse que en el libro tercero de 1697, que consta en su totalidad de pasacalles, Sanz denomina los Tonos de tres maneras: según el modo (por ejemplo, 7º Modo o 7º Tono), según el sistema castellano (“por el seis”) y según el abecedario italiano (“por la D”).

²¹ SANZ, G.: *Instrucción de Música*, fol. 28v.

Tabla 1

	1674	1697
1º tono (=re)	Por la E (fols. 16r, 18r y 37r)	Por la E/por el 5 (fol. 52r)
1º tono punto bajo (=do)		Por la L/por el 2 bemolado (fol. 57r)
2º tono (=sol)	Por la O (fols. 18r y 48r)	Por la O/por el 1 bemolado (fol. 56r)
3º tono (=mi)	Por la + (fol. 38r)	Por la +/por el 7 (fol. 53r)
4º tono (=la acaba en Mi)		Por la D/por el 6* (fol. 52r)
4º tono punto alto (=si)		Por la K ² /por el 8** (fols. 53r y 58r)
5º tono (=Do)	Por la B (fol. 18r)	Por la B/por el 2 (fol. 55r)
5º tono punto alto (=Re)	Por la C (fol. 16r)	Por la C/por Cruzado (fol. 49r)
5º tono punto bajo (=Si bemol)		Por la H/por el 4 (fol. 54r)
6º tono (=Fa)		Por la G/por el 3 (fol. 55r)
7º tono (=la)	Sobre la D (fols. 18 y 21r)*	
8º tono (=Sol)		
8º tono punto alto (=La)		Por la I/por Patilla (fol. 51r)

Tonos de los Pasacalles de la *Instrucción de Música* de Sanz.

* En estos pasacalles existe, a mi juicio, una cierta ambigüedad en lo referente al Tono por el que están escritos. Como se verá más adelante,

algunos factores apuntan claramente al 4º Tono y otros al 7º. Ello se debe al hecho de que, pese a que Sanz define el 4º Tono con final en el acorde de Mi mayor (fol. 28v), en la práctica es despojado de su singularidad al utilizarlo con final en “la” (final también del 7º Tono). Esta es la razón por la que resulta difícil distinguirlos.

**Debe tenerse en cuenta que en el libro tercero, Sanz escribe dos pasacalles por la K²: uno en el fol. 53r y otro en el fol. 58r, ambos de la edición de 1697.

Tabla 2

Sistema castellano	Abecedario italiano
1 bemolado (=sol)	Por la O (=sol)
2 (=Do)	Por la B (=Do)
2 bemolado (=do)	Por la L (=do)
3 (=Fa)	Por la G (=Fa)
4 (=Si bemol)	Por la H (=Si bemol)
5 (=re)	Por la E (=re)
6 (=la)	Por la D (=la)
7 (=mi)	Por la + (=mi)
Aunque en Briceño el 7 es Mi	
8 (=si)	Por la K ² (=si)
Aunque en Briceño el 8 es fa#	
Patilla (=La)	Por la I (=La)
Cruzado (=Re)	Por la C (=Re)

Denominaciones de los Tonos en los Pasacalles de Sanz.

Al mismo tiempo, observamos que la tonalidad de Re-Mayor no se puede obtener a través del primer modo porque éste es traducible por re-menor, razón por la cual Sanz tiene que transportar el quinto modo (=Do-Mayor) un tono arriba, pasándose a llamar “5° Tono, punto alto” (véase Tabla 1). Lo mismo sucede con la tonalidad de Si bemol Mayor, que se obtiene transportando el quinto modo un tono más abajo; por esta razón nuestro ilustre calandino la denomina “5° Tono, punto bajo”. También hay un modus “por Patilla” que es una terminología procedente del sistema castellano, como encontrábamos en Briceño²²; en el alfabeto una P[atilla] corresponde al acorde de La-Mayor. Finalmente, Sanz tiene pasacalles en las siguientes tonalidades: do-menor, Do-Mayor, re-menor, Re-Mayor, mi-menor, Fa-Mayor, sol-menor, la-menor, La-Mayor, si-menor y Si bemol-Mayor. Así pues, prácticamente todos los Tonos de la octava están cubiertos, algunos incluso tanto en Mayor como en menor.

He de señalar que autores como Schmitt²³ dejan entrever claramente la posibilidad de analizar los pasacalles de Sanz desde la perspectiva de la tonalidad bimodal clásica, si bien no niegan el sistema de los ocho modos como fundamento formal de dichas obras. Según este investigador, todavía falta en esta época el ánimo de prescindir del antiguo sistema modal sustituyéndolo por otro “nuevo” que determine sólo dos modalidades posibles (mayor-menor) y que considere los doce semitonos de la octava equivalentes. Como ya he anunciado en párrafos precedentes, a lo largo de este capítulo emitiré mi propio juicio al respecto.

En todo caso, es indudable que el sistema de los ocho modos eclesiásticos elaborado por los teóricos medievales (y posteriormente ampliado a doce en el siglo XVI) constituye el marco de referencia para el estudio y análisis del canto gregoriano y de la música polifónica renacentista, respectivamente. Del mismo modo, resulta también evidente que la base inexcusable para el análisis de la música clásico-romántica es la tonalidad bimodal. Sin embargo, la organización sonora de la música del Barroco parece situarse en un indefinido periodo de transición, y su exploración suele centrarse

²² BRICEÑO, L. de: *Metodo mui facilissimo*, *op. cit.*, fol. 4v: “Los puntos o aquerdos de la guitarra”.

²³ SCHMITT, T.: *op. cit.*, p. 39.

principalmente en el reconocimiento de los rasgos que apuntan hacia la tonalidad, más ostensibles conforme se avanza en el tiempo.

A raíz de las fuentes consultadas, todo parece indicar que durante el Barroco convivieron el antiguo sistema de los ocho modos gregorianos, su extensión a doce, las primeras exposiciones de la tonalidad bimodal y un sistema de ocho modos o Tonos diferenciados de los medievales, descrito por los principales tratadistas españoles de la segunda mitad del siglo XVII y de las primeras décadas del siglo XVIII. Digamos, no obstante, que estos ocho nuevos modos o Tonos no sólo se utilizaron en España sino también en otros países europeos, especialmente en los de religión católica como Italia y Francia y recibieron la denominación de “Tonos de Canto de Órgano”²⁴ entre los teóricos españoles de la época. Lester²⁵ prefirió denominarlos “church keys” (Tonos eclesiásticos o de iglesia), adoptada posteriormente por otros musicólogos como Barnett²⁶. En mi opinión, tal expresión en referencia a la música sacra confirma – como ya he mencionado anteriormente – su indudable adscripción al marco sonoro de los Tonos.

Por su parte, Powers²⁷ utilizó la expresión “psalm tone tonalities” (tonalidades de los tonos de salmo) mientras que Atcherson²⁸ acuñó

²⁴ O simplemente “Tonos”, si el contexto permitía suponer que se estaba hablando de polifonía y no de canto gregoriano. Como ya se ha dicho, los músicos españoles utilizaron habitualmente el término “Tono” para referirse al Modo (tanto en gregoriano como en polifonía) ya desde el Renacimiento.

²⁵ LESTER, J.: *Between Modes and Keys: German Theory, 1592-1802*. Stuyvesant, Nueva York: Pendragon Press, 1989. (Citado en GARCÍA GALLARDO, C.: *¿Ocho modos o solo dos? Análisis de los pasacalles de Gaspar Sanz en el contexto teórico de su tiempo*. Comunicación propuesta para el VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Cáceres, 2008, p. 2).

²⁶ BARNETT, G.: “Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the end of the Seventeenth Century”, *Journal of the American Musicological Society*, 51/2 (Verano, 1998), pp. 245-81. (Citado en GARCÍA GALLARDO, C.: *op. cit.*, p. 2).

²⁷ POWERS, H. S.: “From Psalmody to Tonality”, en *Tonal structures in Early Music*. Cristle Collins Judd (ed.). New York: Garland, 1998, pp. 275-340. (Citado en GARCÍA GALLARDO, C.: *ibidem*).

²⁸ ATCHERSON, W.: “Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory Books”. *Journal of Music Theory*, 17/2 (Otoño, 1973), pp. 204-232. (Citado en GARCÍA GALLARDO, C.: *ibidem*).

la – difícilmente traducible – de “pitch-key modes”. De aquí en adelante, yo los llamaré preferentemente “Tonos” en lugar de “Modos”, en primer lugar, para evitar la confusión con los sistemas medieval y renacentista y, en segundo lugar, por ser la denominación más utilizada en la época.

Estos Tonos vienen definidos habitualmente por su final o finalis (lo que hoy llamaríamos tónica) junto con la armadura y la clave en que se presentan, los cuales determinan su escala (o “diapasón”). Su presentación más común en España es la descrita en la siguiente tabla:

Tabla 3

TONO	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°
Final	Re	Sol	Mi	Mi	Do	Fa	La	Sol
Armadura	0	1b	1#	0	0	1b	0 (o 1#)	0 (o 1#)

Finales y armaduras de cada uno de los Tonos.

(C. García Gallardo: “¿Ocho modos o sólo dos? Análisis de los pasacalles de Gaspar Sanz en el contexto teórico de su tiempo”, Comunicación propuesta para el VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Cáceres, 2008, p. 3).

Exposiciones más completas de los Tonos – como las que Nassarre²⁹ realiza en sus *Fragmentos Músicos* – pueden indicar también la “repercussio” o “mediación” (segunda nota en importancia después de la final), las “cláusulas” o cadencias principales y secundarias (ya sea indicando sólo la última nota, varias de ellas o la serie completa de acordes cadenciales) y las notas de entrada de las voces en imitación.

²⁹ NASSARRE, P.: *Fragmentos músicos*, Zaragoza, 1683. (Ed. consultada: facsímil de la 2ª edición de 1700, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1988, pp. 60-63 y 107-116).

Por lo que respecta a Gaspar Sanz, es en los “Documentos y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, arpa, órgano o cualquier otro instrumento, resumidas en doce reglas y ejemplos de contrapunto y composición”, donde enuncia brevemente los Tonos y el acorde guitarrístico que les corresponde. Contenido básico para todo compositor e intérprete del Renacimiento y del Barroco – como bien lo prueban decenas de impresos teórico-técnicos y prácticos de los siglos XVI al XVIII – los Tonos están inteligentemente esquematizados y adecuadamente traducidos al alfabeto guitarrístico justo antes de la primera de las “Reglas” prometidas, cuando en la misma introducción Sanz indica lo siguiente:

“Supuesto ya el templar de la Guitarra con el Órgano, los ocho tonos los tañerás por las letras, y puntos siguientes.

Primer tono, por la E.

Segundo, por la O.

Tercero, por la +

Quarto por la D, y acaba en F.

Quinto, por la B.

Sexto, por la G.

Séptimo, por la D.

Octavo, y último, por el A”³⁰.

Como puede apreciarse, Sanz se limita a definir cada Tono señalando únicamente el acorde sobre su nota final, sin detenerse siquiera en indicar armaduras ni claves³¹.

³⁰ SANZ, G.: *Instrucción de Música, op. cit.*, Zaragoza, 1674, fol. 28v. (Edición facsímil consultada: Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1952, 2/1979).

³¹ En este sentido, téngase en cuenta que la *Instrucción de Música sobre la guitarra española* no es un tratado teórico sino técnico-práctico.

Teniendo en cuenta los acordes designados por las letras del abecedario italiano que Sanz emplea, pueden establecerse las siguientes equivalencias entre los Tonos y sus respectivos acordes:

- Primer Tono, por la E: RE tónica, con tercera menor. .
- Segundo Tono, por la O: SOL tónica, con tercera menor (Si bemol).
- Tercer Tono, por la +: MI tónica, con tercera menor.
- Cuarto Tono, por la D y acaba en F: LA tónica, con tercera menor, concluyendo en MI tónica con tercera mayor (Sol sostenido).
- Quinto Tono, por la B: DO tónica, con tercera mayor.
- Sexto Tono, por la G: FA tónica, con tercera mayor.
- Séptimo Tono, por la D: LA tónica, con tercera menor.
- Octavo Tono, por el A: SOL tónica, con tercera mayor.

Tal equivalencia entre los Tonos y sus correspondientes acordes en denominación moderna puede verse en la siguiente tabla³²:

Tabla 4

TONO	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8° [por la media- ción]
Acorde final	re m	sol m	mi m	Mi M	Do M	Fa M	la m	Sol M

Denominación de los Tonos en la *Instrucción de Música* de G. Sanz.
(C. García Gallardo: *op.cit.*, p. 16).

³² Como puede verse, en el caso del 4° tono se indica Mi Mayor como acorde final pues, según Sanz (fol. 28v), el 4° tono es por la D (la menor) pero acaba en F (Mi Mayor).

Por lo que respecta al uso de los Tonos en las obras de la segunda mitad del siglo XVII (periodo en que Sanz escribió sus pasacalles), podemos establecer una serie de rasgos que los diferencian significativamente de la tonalidad moderna. Entre tales rasgos cabe señalar que cada Tono se caracteriza por su escala (determinada por su final y armadura) y por la existencia de una jerarquía entre sus notas que se manifiesta en los grados más utilizados en las cadencias, en las notas de las entradas de las voces en imitación e incluso en la estructura melódica de los temas. De igual forma, la final y la mediación de cada Tono son las notas principales.

La siguiente tabla muestra las finales y las mediaciones de los diferentes Tonos:

Tabla 5

TONO	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8° por la mediación
Final	Re	Sol	Mi*	Mi	Do	Fa	La*	Sol*
Mediación	La	Sib	Sol	La	Sol	La	Mi* *	Re**

Finales y mediaciones de los diferentes Tonos.
(C. García Gallardo: *op. cit.*, p. 11)

* Final resultante del transporte a la 4ª inferior, pues Nassarre indica estos tonos en claves altas.

** En realidad, Nassarre considera que estos modos son irregulares y que acaban por su mediación, por lo que señala como final la que aquí hemos dado como mediación y viceversa³³.

³³ En su interpretación de la descripción que Nassarre ofrece de los Tonos en sus *Fragmentos Músicos*, Zaldívar difiere de García Gallardo en las mediaciones de los Tonos 7° y 8°. Mientras éste último señala Mi y Re según se ha expuesto, aquél indica Re y Do, respectivamente. (Cfr. ZALDÍVAR, A.: *Estudio general introductorio de la vida y obra de Nassarre*, vol. II, Anexo, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2006, p. 194).

Del análisis de obras de la época se deduce que muchos de sus rasgos – a veces en manifiesta oposición a los criterios de la tonalidad bimodal – responden a las características de los Tonos. Cabe preguntarnos entonces si este marco sonoro alcanzó también a otros géneros más próximos a la música popular como fue el caso – al menos en su origen – de la música para la guitarra española.

Desde finales del siglo XVI se vivió en España e Italia una amplísima difusión de la llamada guitarra española (también llamada guitarra barroca o de cinco órdenes) tocada de forma rasgueada, cuyo repertorio consistía esencialmente en canciones y danzas basadas casi siempre en esquemas armónicos predeterminados. Fue éste un instrumento eminentemente popular, despreciado a menudo por los músicos profesionales hasta mediados del siglo XVII, en que la técnica del punteado fue sustituyendo progresivamente a la del rasgueado y comenzaron a aparecer en España las primeras publicaciones de piezas guitarrísticas de cierta entidad.

La verdad es que los libros para guitarra rasgueada en España – desde el tratado pionero de Amat³⁴ en 1596 – nunca se preocupan de explicar los Tonos ni los Modos, y las piezas de su repertorio – que consisten en simples sucesiones de acordes – no indican Tono alguno ni parecen clasificables según éstos. Tras estudiar las fórmulas armónicas típicas de estas piezas rasgueadas en los libros de autores italianos de la primera mitad del siglo XVII – aplicables en gran medida al caso español –, Hudson³⁵ las adscribió a dos únicos modos: el modo *per B quadro* y el modo *per B molle*, que serían un precedente de los modos mayor y menor, respectivamente³⁶. Sin

³⁴ AMAT, J. C.: *Guitarra española de cinco órdenes la qual enseña de temprar y tañer rasgado*, Barcelona, 1596. (Ed. facsímil: Mónaco, Chanterelle, 1980).

³⁵ HUDSON, R.: “The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the First Half of the 17th Century”, *Acta musicologica*, 42/3-4 (Julio-Diciembre 1970), pp. 125-183. (Citado en GARCÍA GALLARDO, C.: *op. cit.*, p. 13).

³⁶ En este sentido, debo señalar que en el Índice del libro de Giovanni Battista Granata, los pasacalles se enuncian con la correspondiente letra del alfabeto que designa su acorde, seguida de la expresión *per B quadro* cuando este acorde es mayor y *per B molle* cuando es menor. (Cfr. GRANATA, G. B.: *Capricci Armonici sopra la chittarriglia spagnuola*, Bolonia, 1646. Ed. facsímil: Firenze, SPES, 1978).

embargo, este autor nunca hace en su análisis referencias a los modos eclesiásticos ni a los Tonos de Canto de Órgano.

Por lo que respecta a Sanz, el tratamiento que confiere a los Tonos es muy revelador. Sólo los menciona cuando al final de su tratado se ocupa del acompañamiento y, aun entonces, se limita a hacer una descripción muy simple, indicando únicamente el acorde final de cada Tono, según hemos visto. En cuanto a la parte musical, tan sólo los pasacalles punteados del tercer libro (a diferencia de los que se encuentran en los libros anteriores, incluyendo por supuesto los pasacalles rasgueados), una de las fugas y los “pasajes del bajo” que ejemplifican el tratado de acompañamiento mencionan el Tono correspondiente.

Los pasacalles rasgueados de Sanz se reducen a cuatro compases con un mismo acorde repetido en cada uno, en ritmo ternario. Sanz enseña a tocar pasacalles a partir de cada uno de los 24 posibles acordes mayores y menores siempre con la misma fórmula armónica I-IV-V-I, siendo el acorde sobre el V grado siempre mayor y el del IV de la misma especie que el I. Tanto la marcada direccionalidad armónica de esta serie de acordes como su realización sobre las doce tonalidades mayores y menores parecen apuntar hacia un notorio sentido de la moderna tonalidad bimodal.

Por otra parte, los pasacalles punteados son piezas de mayor entidad musical que desarrollan una serie de variaciones – habitualmente de cuatro compases cada una – sobre el patrón armónico mencionado en el párrafo anterior, el cual es modificado por la inserción en él de otros acordes o sustituido por otra fórmula armónica en algunas variaciones. El tercer libro de la *Instrucción* de Sanz contiene exclusivamente pasacalles punteados que clasifica según los ocho Tonos, ofreciendo piezas en todos ellos (con excepción del séptimo³⁷), ya sean naturales o transportados, en cuyo caso lo indica. Inevitablemente, cabe preguntarnos si tal y como sugiere su clasificación, Sanz llega a reflejar musicalmente las características

³⁷ En principio cabría exceptuar el séptimo tono, pues Sanz no lo menciona como epígrafe ni en la portada ni en ninguna de las planchas del libro tercero. Sin embargo, en algún pasacalle de este libro pueden encontrarse datos que justifican su presencia.

propias de cada Tono en estas obras, a pesar del contundente patrón armónico de partida común a todas ellas, una cuestión sobre la que me pronunciaré conforme vaya realizando el análisis de dichos pasacalles.

Una vez concluida esta extensa pero necesaria explicación de los Tonos, estamos ya en condiciones de analizar y comentar los pasacalles de la *Instrucción de Música*.

4.2. Pasacalles de los libros primero y segundo³⁸

El libro primero contiene los siguientes pasacalles:

En rasgueado: *Demostración de esta obra en dos Pasacalles* (fol. 16r), y *Pasacalle, Pasacalles, Otros Pasacalles* y nuevamente *Otros Pasacalles* (fol. 18r).

En punteado: *Pasacalles sobre la D con muchas Diferencias para soltar una y otra mano* (fol. 21r), *Pasacalles por la E* (fol. 37r) y *Pasacalles por la +, con varios pasajes, campanelas, y con cromáticos las 8 últimas diferencias* (fol. 38r).

Al igual que sucedía en los libros de guitarra de autores italianos, Sanz incluye en su *Instrucción de Música* algunos pasacalles rasgueados con el indudable propósito de mostrar las riquísimas e innumerables combinaciones que de ellos ofrece la guitarra al aficionado. Todos ellos utilizan el sencillo esquema armónico I-IV-V-I.

Los primeros ejemplos de pasacalles rasgueados se hallan en la parte inferior del fol. 16r, en el que nuestro autor incluye dos pasacalles cuya finalidad no es otra que la de hacer ver al lector de su tratado la utilidad del “Abecedario italiano” y la del ingenioso “Laberinto” que los antecede (en la misma lámina) con vistas a componer con ellos pasacalles. No en vano figuran, por esta razón, bajo el epígrafe: *Demostración de esta obra en dos Pasacalles*. El primer pasacalle está compuesto sobre la C (Re mayor) siendo su secuencia armónica C-A-I-C, es decir, Re mayor-Sol mayor-La mayor-Re mayor. El segundo pasacalle está compuesto sobre la E (Re menor) y su esquema armónico es E-O-I-E, esto es, Re menor-Sol menor-La

³⁸ Las tablaturas de los pasacalles de estos libros, así como las correspondientes a los del libro tercero figuran en el Anexo I del presente trabajo.

mayor-Re menor. Obviamente, en este caso el acorde sobre el IV grado es menor por serlo también el del I grado.

Los dos pasacalles tienen métrica ternaria, presentan inicio anacrúsico y la fórmula armónica I-IV-V-I que presentarán también invariablemente los demás pasacalles rasgueados. Por lo que respecta al patrón de rasgueo debo destacar que, en todos sus pasacalles rasgueados, Sanz utiliza el mismo que unas décadas antes empleó Giovanni Ambrosio Colonna³⁹ en los suyos.

A continuación muestro la transcripción de estos dos primeros pasacalles de Sanz en notación moderna. Obsérvese que sobre cada acorde figura la letra del alfabeto correspondiente. Asimismo, el sentido de los rasgueos aparece señalado mediante flechas: la flecha hacia arriba indica que el rasgueo se ejecuta del sonido grave al agudo; la flecha hacia abajo indica que el rasgueo se realiza en sentido inverso (del agudo al grave).

Ejemplo 59

The image displays two musical staves for each of two pieces. The first piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff contains chords C, A, I, C, H, and the second staff contains chords M, G, H, N, &, M, N. The second piece is in E minor (two sharps) and 3/4 time. The first staff contains chords E, O, I, E, K, and the second staff contains chords M+, G, K, N+, M+, M, N+. Arrows above the notes indicate the strumming direction: up for ascending and down for descending.

Sanz: *Demostración de esta obra en dos pasacalles*, fol. 16r.

(Transcripción de R. Strizich: *The complete guitar works of Gaspar Sanz*, p. 29).

³⁹ Véanse Ejemplos 25 y 26 en el capítulo 2 del presente trabajo y también las transcripciones de los pasacalles de Sanz que ofrezco a continuación.

Como puede observarse, cada pasacalle consta de tres frases⁴⁰ musicales de cuatro compases cada una. Otro hecho a tener en cuenta en ambos pasacalles es que la sencilla secuencia armónica utilizada en la primera frase se repite dos veces más, pues los acordes empleados en la segunda y tercera frases son los mismos que aparecen en la primera, pero transportados siguiendo las equivalencias que Sanz establece en su cuadro de transposición denominado “Laberinto”. Por tanto, es evidente la inequívoca función didáctica que desempeñan estos pasacalles con el fin de que el aficionado se familiarice tanto con la terminología alfabética de los acordes como con la combinación de los mismos, haciendo uso del “Laberinto”.

Me permito recordar que en las Reglas cuarta (“Explicación del Abecedario italiano”, fols. 9r y 9v) y quinta (“Declaración del Laberinto”, fol. 9v) del libro primero – ambas ofrecidas con anterioridad en este mismo capítulo –, Sanz explica que estos dos pasacalles son sólo una pequeña muestra de los 24 que pueden componerse de modo análogo, resultando así un total de 24 diferencias (entiéndase “variantes” o “ejemplos”) de pasacalles. Insisto de nuevo en que, a mi juicio, esta explicación sanziana – en clara alusión a los 24 acordes (“tonalidades”) del “Laberinto” – y el hecho de que los seis pasacalles rasgueados del primer libro presenten la fórmula armónica I-IV-V-I justifican su adscripción al contexto sonoro de la tonalidad bimodal.

Tras estos dos primeros ejemplos, encontramos más piezas rasgueadas – entre ellas pasacalles – en la lámina titulada *Gallardas con otros dances españoles para los que empiezan a tañer rasgueado y aprenden a danzar* (fol. 18r)⁴¹.

Por simple que parezca tanto el epígrafe en sí como la naturaleza de las piezas que figuran bajo él, lo cierto es que con pocas palabras proporciona mucha información. En primer lugar, la aparición

⁴⁰ De aquí en adelante, para referirme a las variaciones de los diferentes pasacalles emplearé indistintamente los términos “frases”, “diferencias” o “variaciones”.

⁴¹ Recuerdo al lector que la foliación indicada corresponde a la señalada por Luis García-Abrines en la edición facsímil consultada para la realización de este trabajo, lo que en su momento ya hice constar.

de “dances españoles” indica, por una parte, que Sanz incluye al pasacalle entre las piezas “españolas”. Por otra parte, la inmensa mayoría de las obras del repertorio español para guitarra de los siglos XVII y primera mitad del XVIII fueron concebidas como diferencias (variaciones) sobre esquemas armónicos de relativa simplicidad⁴². Es evidente que esto último se cumple en el caso del pasacalle y que, por ello, puede considerarse como un rasgo característico de un posible “estilo español”, aspecto del que comenzaré a hablar ya en este capítulo, si bien concretaré todos los rasgos que, a mi juicio, lo definen en el siguiente. Por otra parte, de la inclusión de pasacalles entre los “dances españoles” debe entenderse, en mi opinión, que el pasacalle pudo ser una danza (ya que “dance” es un aragonesismo equivalente a “danza”) o, al menos, estar vinculado a ella en calidad de ritornello como ya expuse en anteriores capítulos de la presente investigación. En este sentido, los pasacalles que nuestro autor ofrece en esta lámina bien pudieran desempeñar tal cometido.

En segundo lugar, el hecho de leer “para los que empiezan a tañer rasgueado” está señalando la clase de tañedores a quienes Sanz dirige estas piezas: claramente aficionados, si se tiene en cuenta su factura rasgueada (muy común en el repertorio para aficionados), y el hecho de que tanto la lectura como la ejecución de las mismas no presentan dificultad alguna.

En esta lámina (fol. 18r) se hallan piezas denominadas *Pasacalle*, *Pasacalles*, *Otros Pasacalles* y, de nuevo, *Otros Pasacalles*. Todas ellas figuran por este orden y seguidas una detrás de otra, separadas únicamente por el preceptivo símbolo gráfico que Sanz utiliza en su tablatura alfabética de rasgueado para señalar al lector dónde termina una pieza y dónde comienza la siguiente. Como rasgos comunes a todos ellos he de citar el hecho de que presentan métrica ternaria, inicio con dos negras en anacrusa, frases de cuatro compases, la secuencia armónica prototípica I-IV-V-I⁴³ en cada una de ellas y el patrón de rasgueo observado en los dos pasacalles ante-

⁴² Cfr. RIVERA, J. C.: *Zarambeques: música española de los siglos XVII y XVIII en torno a la guitarra*, folleto explicativo, p. 9.

⁴³ Hudson designa dicha secuencia armónica con la letra S, según expliqué en el capítulo 2 del presente trabajo.

riores (véase Ej. 59). También debo añadir la utilización de líneas divisorias para separar los compases (que Colonna no siempre empleaba) y la aparición de dobles barras entre frase y frase.

Con respecto al primero de ellos (*Pasacalle*), consta de una sola frase musical, está compuesto por la B (Do-mayor) a la que siguen, lógicamente, la G (Fa-mayor) y la A (Sol-mayor), acabando en B.

A continuación sigue un *Pasacalles* de tres frases musicales separadas por la correspondiente doble barra. La primera de ellas muestra el esquema armónico O (Sol-menor), L (Do menor), C (Re-mayor) terminando en O. La segunda y tercera frases presentan ese mismo esquema pero con acordes que son transposición de los anteriores y que figuran en el “Laberinto” al que ya he aludido en varias ocasiones. A modo ilustrativo, ofrezco en el Ejemplo 60 su transcripción a notación moderna. Conviene resaltar que tanto en esta pieza como en las dos que figuran tras ella, Sanz hace uso de prácticamente todas las posibilidades de transposición que, para cada acorde, ofrece en su “Laberinto”.

Ejemplo 60

The image shows a musical score for 'Ejemplo 60' consisting of three staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It contains 12 measures of music, with a double bar line after the 6th measure. The second staff also starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature, and contains 12 measures, with a double bar line after the 6th measure. The third staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature, and contains 12 measures, ending with a double bar line. The music is characterized by complex chordal structures and transpositions, with many notes beamed together and some notes marked with upward and downward arrows.

Sanz: *Pasacalles*, fol. 18r.
(Transcripción de R. Strizich: *op. cit.*, p. 35).

Siguen a la anterior dos piezas con idéntico título: *Otros Pasacalles*. La primera de ellas muestra el patrón armónico E (Re-menor), O

(Sol menor), I (La-mayor), E; la segunda ofrece el esquema D (La-menor), E (Re-menor), F (Mi-mayor), D. Al igual que el *Pasacalles* que las precede, ambas piezas constan de tres frases musicales: la primera frase con los acordes “madre” o “raíz” y las dos restantes con variadas transposiciones de los mismos.

Poco más puedo añadir a lo ya expuesto en relación con estos pasacalles rasgueados. En cualquier caso, debo insistir en su más que probable relación – en calidad de *ritornelli* – con piezas de danza o con tonos o canciones de la época, dada su brevedad, su sencillez tanto a nivel compositivo como interpretativo y el hecho de presentarse en diferentes acordes o tonalidades que coincidieran con la de la canción, el tono o la danza en cuestión. Por otra parte, a mi juicio es indudable su adscripción a la tonalidad bimodal moderna.

Los pasacalles punteados ofrecen, sin duda, una mayor riqueza tanto técnica como musical. El primero de ellos (de los tres que Sanz ofrece en su primer libro) se encuentra en el fol. 21r bajo el título de *Pasacalle sobre la D, con muchas Diferencias para soltar una y otra mano*. Este pasacalle presenta una métrica ternaria, inicio anacrúsico con cuatro corcheas y un total de 13 diferencias⁴⁴, variaciones o frases musicales de cuatro compases cada una.

En relación con la textura utilizada, aprecio una mezcla de textura acórdica y lineal en las variaciones 1, 2 y 3 (Ej. 61) y el predominio de la textura acórdica en las variaciones 6 y 7 (Ej. 62). El resto de las diferencias (la mayoría) muestra una textura lineal, lo que concuerda con el hecho de que en el título de este pasacalle aparezca la expresión “para soltar una y otra mano”.

⁴⁴ Quede constancia de que, según el barrado de la tablatura, este pasacalle presentaría un total de 10 diferencias. Ignoro si Sanz agrupó determinadas frases a conciencia o si la ausencia de doble barra en algunos casos es un defecto u omisión de imprenta. En cualquier caso, pienso que puede tratarse más bien de lo segundo, pues no encuentro nada que justifique musicalmente la asociación, en concreto, de esas variaciones. Por el contrario, me parece más coherente establecer 13 variaciones de cuatro compases cada una, con un mismo patrón armónico y claramente separadas por las correspondientes cadencias.

Ejemplo 61

Sanz: Variaciones 1, 2 y 3 del *Pasacalles sobre la D*, con muchas *Diferencias para soltar una y otra mano*, fol. 21r.
(Transcripción propia).

En éste y en posteriores ejemplos indico con números romanos los grados de la tonalidad (I= 1º grado o tónica; IV= 4º grado o subdominante; V= 5º grado o dominante; V/IV= dominante de la subdominante). Por lo que respecta a los adornos, anoto el vibrato con la abreviatura vib. y el trino con tr.

Ejemplo 62

Sanz: Variaciones 6 y 7 del *Pasacalles sobre la D*, con muchas *Diferencias para soltar una y otra mano*, fol. 21r.
(Transcripción propia).

Con respecto al ritmo, advierto que en algunas variaciones de este pasacalle el acento tiende a recaer sobre el segundo tiempo del compás, lo que puede interpretarse como una influencia rítmica de la chacona. En mi opinión, la variación 7 (véase Ej. 62) constituye un buen ejemplo de ello, dada su textura vertical y el hecho de que el segundo tiempo es ocupado por un acorde de dominante de la subdominante (V/IV) o de dominante (V), los cuales aportan tensión armónica. A mi juicio, ambas circunstancias potencian la percepción de un segundo tiempo más acentuado.

Teniendo en cuenta la textura y la figuración empleadas, puedo delimitar las siguientes secciones: la primera abarca las siete primeras variaciones. Hay dos razones que me permiten justificar este hecho: por una parte, observo que en las variaciones 4 y 5 (Ej. 63) el movimiento se incrementa con respecto a las tres primeras. En mi opinión, en esas variaciones se alcanza la cima de la tensión, debido al singular diseño rítmico de la variación 5 y al mayor juego contrapuntístico que se produce entre la melodía superior y el bajo. Por otra parte, las variaciones 6 y 7 (véase Ej. 62) suponen una disminución de la tensión pues, aunque en la variación 6 se alcanza la cumbre melódica (Re: nota más aguda de toda la pieza), el movimiento se reduce considerablemente dada la textura vertical predominante y los valores rítmicos más largos.

La segunda sección se extiende desde la variación 8 hasta el final de la obra. En estas variaciones se aprecia una clara primacía de la textura lineal y un incremento del movimiento que culmina en la última variación (variación 13). Por tanto, en esta sección la tensión aumenta de la variación 8 hasta el final. De hecho, a partir de la variación 9 las frases contienen figuras de menor duración, lo que indica que las variaciones de mayor virtuosismo se dejan para el final. La variación 13 supone el colofón del crecimiento de tensión iniciado en la variación 8.

Otro hecho de interés que debo destacar es la presencia de ciertas frases consecutivas con algún elemento (rítmico, melódico, armónico, etc.) en común, lo que me permite hablar de pares de frases asociadas como ya hice constar en algunos pasacalles de Foscarini.

En éste de Sanz distingo, entre otros, los siguientes pares de variaciones:

- Variaciones 4-5 (Ej. 63): el diseño melódico y la armonía son idénticos en ambas variaciones, diferenciándose únicamente en el aspecto rítmico. En ese sentido, la frase 5 es una variante rítmica de la 4.

Ejemplo 63

The image displays three staves of musical notation for Example 63. The first staff shows a melodic line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes a 'v' marking above the second measure and chord symbols 'I', 'IV', and 'V' below the staff. The second staff continues the melodic line with similar markings, including 'I', 'I', and 'IV'. The third staff shows a shorter melodic phrase with a 'vib.' marking above the final measure and a 'V' marking below the first measure.

Sanz: Variaciones 4 y 5 del *Pasacalle sobre la D*, con muchas diferencias para soltar una y otra mano, fol. 21r.
(Transcripción propia).

- Variaciones 9-10 (Ej. 64): presentan idéntico diseño rítmico y patrón armónico así como un diseño melódico muy similar. Otros hechos destacables que aprecio son los siguientes: en primer lugar, el bajo asume una función melódica importante (algo que también sucede en otras variaciones como la 3 y la 5, por ejemplo); en segundo lugar, se observa un diálogo a modo de pregunta-respuesta entre la voz superior y el bajo; en tercer lugar, es destacable en las dos variaciones la presen-

cia del tetracordo descendente La (menor)-Sol-Fa-Mi⁴⁵, patrón melódico y armónico de indudable adscripción a “lo español” por su sonoridad, especialmente cuando dicha secuencia armónica tiene lugar en tonalidad menor, como en este caso.

Ejemplo 64



Sanz: Variaciones 9 y 10 del *Pasacalle sobre la D*, con muchas diferencias para soltar una y otra mano, fol. 21r.
(Transcripción propia).

Rodeo con un círculo las notas La-Sol-Fa-Mi constitutivas del tetracordo frigio o cadencia andaluza.

Desde el punto de vista armónico, debo decir que Sanz no hace alusión al Tono por el que compone los pasacalles de sus dos primeros libros y sí menciona casi siempre el acorde que les da nombre lo que constituye, en mi opinión, una prueba más a favor de la tonalidad bimodal como marco sonoro subyacente en ellos, pues los acordes son traducibles en términos de tonalidades, son la materia prima de las mismas y muchos de ellos van a ir adquiriendo

⁴⁵ Denominado T por Hudson.

una evidente función en el seno de fórmulas armónicas con un perfil sonoro cada vez más próximo a la tonalidad.

Además, debe tenerse en cuenta que la propia técnica de la guitarra barroca – y en concreto, el frecuente empleo de acordes rasgueados que observamos en los pasacalles de Sanz – contribuirá, en mi opinión, a la creación de una “conciencia armónica” muy moderna para una época en la que el contrapunto dominaba el arte musical. Como consecuencia de ello, en los pasacalles de nuestro eminente aragonés aprecio una importancia cada vez mayor de las terceras en los acordes perfectos, los cuales van asumiendo paulatinamente una función tonal en el discurso sonoro. Precisamente, esa concepción vertical de la música que advierto en muchos fragmentos de los pasacalles de Sanz me conduce a establecer la tonalidad bimodal como marco sonoro de dichas piezas, si no totalmente, al menos sí en buena parte.

De este modo, analizando este pasacalle desde una perspectiva tonal moderna, se observa que la tónica es La, sensibilizada (Sol sostenido), con tercera menor (Do) y con Re y Mi (subdominante y dominante, respectivamente) como grados tonales. La mayor parte de las variaciones (en concreto, siete) muestran la secuencia armónica I-IV-V-I (S). De las variaciones restantes, en dos aprecio la fórmula S_7 , en otras dos el patrón T (tetracordo descendente al que ya he hecho referencia), en otra el patrón S_5 y, finalmente, en otra el S_{73} . En el capítulo segundo del presente trabajo ya tuvimos ocasión de constatar la adscripción de estas fórmulas armónicas – especialmente la S, la S_7 y la T – al pasacalle, dado su abundante empleo en los últimos pasacalles de Foscarini. No obstante he de decir que, a diferencia de los del guitarrista italiano, en este pasacalle de Sanz no hay modulaciones y la longitud de las diferencias (cuatro compases) se mantiene constante en todo momento.

En mi opinión, todas las fórmulas armónicas mencionadas – a excepción del tetracordo – poseen una indudable adscripción tonal debido al reiterado apoyo de las mismas en los grados tonales y a la presencia de la sensible en el acorde de dominante que precede al de tónica. A mi juicio, la interpolación de otros acordes en el patrón armónico prototípico (como sucede en las fórmulas S_7 , S_5 y

S₇₃) no modifica en absoluto la sonoridad tonal de la pieza. Por otra parte, he de recordar que estas fórmulas armónicas variantes de la fundamental no son nuevas: aparecían ya en libros de guitarra de autores italianos de la primera mitad del siglo XVII como Milannuzzi y Foscarini, entre otros.

Por otra parte, debo señalar que la utilización del VII grado natural en las frases 2 y 7 (véanse Ejs. 61 y 62, respectivamente) de este pasacalle puede dar lugar a sonoridades de carácter arcaico que parecen desvincularse de la tonalidad bimodal⁴⁶. Sin embargo, no debe olvidarse que la armonía tradicional admite – en el modo menor – el empleo de sonidos de la escala natural dentro de un contexto tonal moderno, aunque dicha escala tenga la condición de auxiliar⁴⁷. Insisto nuevamente en que tales sonidos (en concreto, el VII grado no sensibilizado) aparece, en la mayoría de los casos, precediendo al IV grado dentro del patrón armónico I-IV-V-I, encajamiento que encaja perfectamente en el contexto sonoro de la tonalidad.

Por ejemplo, en la variación 2 (véase el Ej. 61) observamos que el acorde sobre el VII grado natural de La menor (Sol) antecede al IV (subdominante) y su resolución en este último acorde se produce descendiendo al sexto grado natural (Fa), tal y como establece la preceptiva armónica tonal⁴⁸. Aunque su resolución no siempre se efectuará de este modo, sirva de adelanto que en pasacalles posteriores de Sanz en modo menor encontraremos numerosos ejemplos del VII grado natural antecediendo a un acorde con función de subdominante o a una dominante de la misma. En mi opinión, tanto este hecho como la sonoridad global que percibo en las frases donde se incluye, me permiten defender la existencia en estos pasacalles de una tonalidad calificable, al menos, de rudimentaria o incipiente.

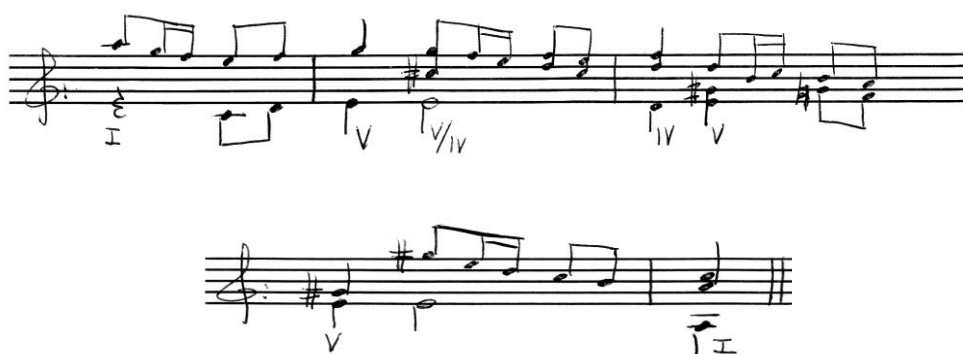
⁴⁶ Tal circunstancia obedece al hecho de que la escala natural del modo menor es realmente la hipodórica del antiguo sistema modal griego.

⁴⁷ La Armonía tonal reconoce la escala menor armónica (con el VII grado en calidad de sensible) como la básica de dicho modo. La escala natural y la escala menor melódica (con 6ª y 7ª mayores) tienen la condición de auxiliares. (Cfr. ZAMACOIS, J.: *Tratado de Armonía*, libro 1º, 11ª edición, 1989, p. 176).

⁴⁸ Véase ZAMACOIS, J.: *op. cit.*, pp. 179 y 180.

Asimismo, por su relevancia como hecho armónico, debo mencionar nuevamente que Sanz utiliza abundantes dominantes secundarias que enfatizan el IV grado (subdominante) de la tonalidad. En concreto, en las variaciones 1, 2, 3 (véase el Ej. 61), 6, 7 (véase el Ej. 62) y 11 (Ej. 65) se observa el empleo de acordes de 5ª de sensible (en ocasiones con alguna nota omitida o elisión) con función de dominante de la subdominante (V/IV).

Ejemplo 65



Sanz: Variación 11 del *Pasacalle sobre la D*, con muchas diferencias para soltar una y otra mano, fol. 21r.
(Transcripción propia).

Obsérvese que el V grado del segundo compás no desempeña la función tonal de dominante, dado que su tercera (Mi-Sol) es menor y ello lo despoja de su condición dominántica relegándolo a la categoría de acorde secundario en el proceso cadencial. Por el contrario, los otros dos acordes señalados con V sí son de dominante por presentar la tercera mayor (Mi-Sol #) inherente al acorde con esa función tonal.

Este realce de la subdominante es uno de los principales rasgos armónicos que se hallan en los pasacalles de nuestro insigne calandino y también en los de autores posteriores como Guerau y Murcia, dada la elevada frecuencia con que lo emplean. Teniendo en cuenta la singularidad de este hecho en los pasacalles de estos tres guitarristas, a mi juicio es un elemento revelador de un posible “estilo español”.

Aparte de los datos armónicos señalados, expongo a continuación otras razones que, en mi opinión, permiten la adscripción de este pasacalle al contexto sonoro de la moderna tonalidad bimodal:

- La existencia de un discurso musical basado en la secuencia armónica I-IV-V-I o en variantes de la misma que no alteran en absoluto la sonoridad tonal de la pieza.
- El empleo de las notas Fa # y Sol # (véanse Ejs. 63 y 64), constitutivas de la escala menor melódica de La, lo que señala claramente que la pieza se halla construida en la tonalidad de La menor.
- La aparición de otras notas alteradas cromáticamente, como es el caso de Do #, utilizada como sensible hacia Re, subdominante de La.
- El uso de la nota La como retardo⁴⁹ en el acorde de dominante (Mi) al final de las variaciones 3 y 7 (véanse Ejs. 61 y 62), que resuelve conforme a las reglas de la Armonía tonal, es decir, descendiendo de grado (en este caso, a Sol #).
- La ya mencionada utilización del VII grado natural del modo menor antecediendo al acorde de subdominante, función que encaja plenamente en un contexto sonoro tonal.

En todo caso, es la propia sonoridad de la pieza la que confirma todo cuanto he mencionado y la que ratifica mi percepción tonal de la misma.

Por otra parte, la presencia del tetracordo descendente La-Sol-Fa-Mi (denominado “cadencia andaluza”⁵⁰) en las diferencias 9 y 10

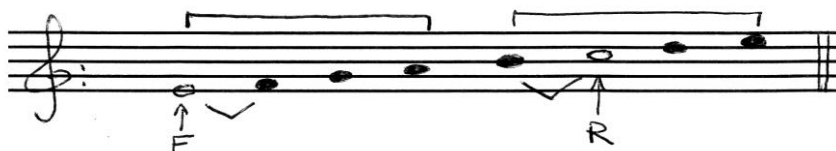
⁴⁹ En la Armonía tradicional se entiende por retardo una disonancia o nota extraña que tiene lugar normalmente en un tiempo acentuado del compás, desplazando o retardando al tiempo siguiente (no acentuado) la aparición de una nota perteneciente al acorde. La resolución de la disonancia del retardo se efectúa habitualmente por movimiento descendente de grado.

⁵⁰ La cadencia andaluza es típica no sólo de la música andaluza, sino de toda la música española. En ella se produce un descenso diatónico por grados conjuntos desde la dominante modal de la escala andaluza (LA) hasta la nota

(véase Ej. 64) constituye, en mi opinión, otro elemento característico de ese posible “estilo español”, sobre todo por su sonoridad. Al mismo tiempo, otro rasgo que apunta también hacia dicho estilo es el hecho de que este pasacalle y todos los que estudiaré posteriormente son piezas concebidas como diferencias (variaciones) sobre esquemas armónicos de relativa simplicidad, lo cual es una característica común a todas las obras del repertorio español para guitarra de los siglos XVII y primera mitad del XVIII.

Con respecto al tetracordo frigio o cadencia andaluza, a mi juicio, es también un vestigio sonoro modal en este pasacalle, dado que forma parte tanto del 3º modo gregoriano⁵¹ (Deuterus auténtico) con final en Mi (Ej. 66) como del 4º Tono (Ej. 67) que, según Nassarre, tiene su final en *Elami* (Mi) y su mediación en *Alamire* (La), con lo cual es evidente la polaridad entre La y Mi.

Ejemplo 66

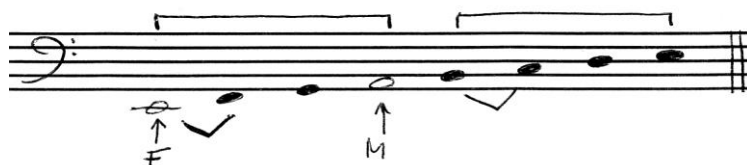


Tercer modo gregoriano o Deuterus auténtico. Señalo sus dos tetracordos, ambos con el semitono entre las dos primeras notas. (F= nota final; R= repercussio, nota tenor o de recitación).

final (MI), estando armonizado el primero de los cuatro grados con un acorde perfecto menor, y los otros tres con acordes perfectos mayores. Numerosas sonatas de D. Scarlatti y la *Chacona de la 2ª partita para violín solo* de J. S. Bach presentan dicha cadencia, lo que demuestra su indudable conexión con la música española y con la guitarra. De hecho, el guitarrista John Williams denomina a este patrón armónico *descending “Spanish” harmonic progression*.

⁵¹ Algunos autores denominan a este Modo “frigio” y de ahí surge el hecho de llamar a dicho tetracordo (o más bien, a la interválica entre sus notas) cadencia frigia. En cualquier caso, una cadencia frigia es aquella cuya parte inferior desciende a la final o tónica desde un semitono.

Ejemplo 67



4º Tono de Canto de Órgano, según lo describen Nassarre (1700) y Torres (1702). Señalo nuevamente sus dos tetracordos. (F= nota final; M= mediación).

Como puede verse en los dos ejemplos anteriores, tanto el 3º modo gregoriano como el 4º Tono coinciden tanto en su nota final (Mi) como en su diapasón o secuencia interválica. El único elemento en el que difieren es en la “repercussio” o mediación: Do en el caso del 3º modo eclesiástico y La en el caso del 4º Tono. Por esta razón, ya sea procedente de uno u otro Modos, considero que el tetracordo frigio o cadencia andaluza es un rasgo sonoro modal.

A decir verdad, exceptuando el tetracordo frigio, no percibo en este pasacalle otras características sonoras propias de un contexto sonoro modal, sino más bien todo lo contrario. En mi opinión, los Tonos – a los que Sanz alude brevemente en su *Instrucción* – no tienen una clara plasmación sonora en sus pasacalles. A lo sumo, puede encontrarse algún rasgo sonoro atribuible a ellos, como sucede con el tetracordo mencionado pero, en conjunto, pienso que tales rasgos son escasos o bien aparecen de manera aislada. Creo muy posible que, en virtud de esa “conciencia armónica” a la que anteriormente aludía y por la que los guitarristas del siglo XVII sintieron especial predilección, los pasacalles de Sanz trascendieran los límites sonoros de los ocho Tonos para adentrarse ya en la tonalidad bimodal. Como demostraré a lo largo de ulteriores análisis, pienso que esta es la razón por la que la sonoridad de los pasacalles sanzianos se halla mucho más próxima a la tonalidad bimodal que al antiguo sistema de los ocho Tonos, sistema que a mi juicio estaba mucho más arraigado en la música vocal religiosa de la época.

Asimismo, el análisis de este pasacalle desde una perspectiva modal aporta pocos datos nuevos y conviene añadir además que no está

exento de cierta confusión. Como ya he comentado con anterioridad, Sanz no menciona el Tono en el que escribe los pasacalles de los dos primeros libros de la *Instrucción de Música*; tan sólo los nombra por su acorde. Por asimilación con los pasacalles del libro tercero – en el que junto con el acorde designado por la letra del alfabeto, Sanz sí que hace referencia explícita al Tono por el que se componen – el hecho de titularse esta pieza *Pasacalle sobre la D* indica que puede estar construida sobre el 4º o sobre el 7º Tono pues, según explica Sanz, tanto uno como otro son “por la D”, letra que designa el acorde de La menor, tonalidad por la que a mi juicio es traducible la obra.

Para empezar, es evidente la dificultad de saber a cuál de los dos Tonos se adscribe este pasacalle por el hecho de que el 4º Tono es despojado por nuestro ilustre calandino de su singularidad al utilizarlo con final en La. Según Sanz, el 4º Tono es “por la D pero acaba en F”, esto es, acabaría en Mi tónica, con tercera mayor Sol sostenido, lo cual no sucede ni en éste ni en otros pasacalles que nuestro autor compone por este Tono.

No encuentro, por tanto, una correlación entre la explicación teórica que Sanz ofrece de estos dos Tonos y su plasmación sonora en la práctica. Este pasacalle, en concreto, acaba en La y no en Mi como cabría esperar en un 4º Tono⁵². Por otra parte, nueve de las trece variaciones terminan en La y cuatro en Mi, lo que refuerza una mayor inclinación por el 7º Tono. Asimismo, da la casualidad de que Re, además de ser la subdominante de la tonalidad de La menor que yo defiendo como contexto sonoro, es también la mediación del 7º Tono pues, según Nassarre, dicho Tono tiene su final en *Alamire* (La) y su mediación en *Delasolre* (Re). Así, el énfasis sobre la mediación Re – segunda nota en importancia después de la final – podría interpretarse como un rasgo más a favor del 7º Tono.

⁵² Como se verá en el capítulo quinto de la presente investigación, en los pasacalles de Guerau sí que queda claramente definido el 4º Tono, con final en MI y mediación en LA. En los de Sanz, sin embargo, el empleo del 4º Tono con final en LA hace que su explicación teórica de este Tono no tenga el consiguiente correlato sonoro en la práctica.

A este respecto debo decir que, en mi opinión, el énfasis en la subdominante no constituye un rasgo que pueda relacionarse con los ocho Tonos⁵³ pues, de ser así, en todos o en casi todos los pasacalles de Sanz la subdominante debería coincidir con la mediación del correspondiente Tono. Sólo así podría explicarse en el marco sonoro de los Tonos el realce de la mediación como nota que sigue en importancia a la final. Sin embargo, como iré demostrando a lo largo del presente trabajo, éste es uno de los pocos pasacalles sanzianos en los que, casualmente, la subdominante coincide con la mediación del Tono (suponiendo que sea el 7º), lo que raramente volverá a producirse en adelante. En cambio, la importancia de la subdominante sí puede considerarse – como ya expliqué en párrafos precedentes – un elemento revelador de un posible “estilo español”.

Como ya he mencionado y justificado anteriormente, el único rasgo que a mi juicio proviene del 4º Tono (o del 3º modo gregoriano) y que, por tanto, lo considero como un vestigio modal en este pasacalle es el tetracordo frigio o cadencia andaluza. Por lo demás, no percibo en absoluto que la sonoridad global de la pieza sea modal, sino más bien todo lo contrario. Según he expuesto, la sonoridad de la propia música y el análisis aplicado a ella confirman su adscripción a la tonalidad de La menor, sin que ello excluya – como ya he señalado – la presencia de ese vestigio sonoro modal.

El siguiente pasacalle que Sanz ofrece lleva por título *Pasacalles por la E* y se encuentra en el fol. 37r. Se trata de una pieza en compás ternario, con un total de 18 frases o variaciones de cuatro compases cada una. Su tablatura es una mezcla de punteado y rasgueado, de tal modo que los acordes rasgueados se indican mediante su correspondiente letra del alfabeto.

⁵³ Según Schmitt, el énfasis en la subdominante procede de la influencia de la modalidad. (Cfr. SCHMITT, T.: “Francisco Guerau y el estilo español”, en *Cuadernos de Arte*, 26, Granada, 1995, p. 117. Véase también del mismo autor: *Francisco Guerau. Poema Harmonico compuesto en varias cifras por el temple de la guitarra española*, Madrid, Alpuerto, 2000, p. 55). Aunque Schmitt parece referirse a la modalidad medieval, personalmente no encuentro datos objetivos que demuestren la relación entre el citado énfasis y los Tonos de Canto de Órgano, que no dejan de ser el resultado de una evolución natural de los ocho modos gregorianos.

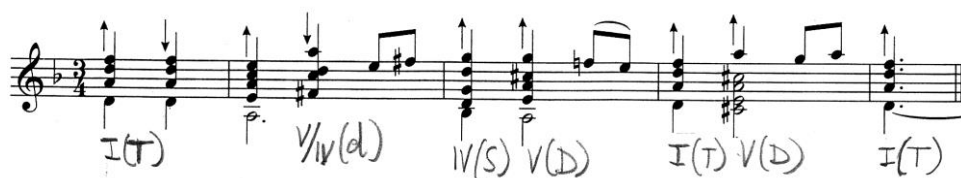
Con respecto al ritmo, la obra se inicia anacrúticamente con dos negras. Por otra parte, algunas variaciones muestran la ya comentada tendencia acentual sobre el segundo tiempo del compás, circunstancia especialmente apreciable en las frases primera y última, dada su textura acórdica. En mi opinión, todo ello puede interpretarse como una influencia de la chacona en este pasacalle. Asimismo, las variaciones 12 y 18 presentan el ritmo de puntillo negra-negra con puntillo-corchea, que se observa tanto en el pasacalle como en la chacona.

En cuanto a la textura empleada, ésta es acórdica en las variaciones 1 y 18 y melódico-lineal en la 4, 5, 6, 8, 9, 15, 16 y 17. Las ocho diferencias restantes presentan una combinación de ambas, utilizando Sanz una mezcla entre la técnica punteada y la tablatura alfabética de rasgueado, lo que resulta significativo en este pasacalle. Los ejemplos que mostraré seguidamente permitirán comprobar todo cuanto he expuesto en relación con la textura y otros aspectos que iré analizando.

Teniendo en cuenta la figuración y la textura utilizadas, establezco en esta pieza las siguientes secciones:

- Primera sección: comprende las siete primeras variaciones. En el transcurso de la misma, el movimiento se incrementa desde la variación 1 (Ej. 68) hasta la 7 (Ej. 69), la cual representa – a mi juicio – la cima de un primer arco de tensión.

Ejemplo 68



Sanz: Variación 1 del *Pasacalles por la E*, fol. 37r.

(Transcripción de R. Strizich: *The complete guitar Works of Gaspar Sanz*, p. 77).

En éste y en los ejemplos que siguen indico con números romanos los grados de la tonalidad y entre paréntesis la función tonal que les corresponde

(I= tónica; S= subdominante; D= dominante; d= dominante secundaria, en este caso dominante de la subdominante: V/IV).

Ejemplo 69

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with several notes marked with 'vib.' (vibrato) and upward-pointing arrows. Below the staff, chord symbols are written: I(T) under the first measure, I(T) under the second measure, IV(S) under the third measure, and I(T) under the fourth measure. The bottom staff is also in treble clef with a key signature of one flat. It contains a bass line with notes and rests. Below this staff, chord symbols are written: V(D) under the first measure and I(T) under the second measure.

Sanz: Variación 7 del *Pasacalles por la E*, fol. 37r.
(Transcripción propia).

Al igual que en el pasacalle anterior, aprecio también en éste variaciones con algún elemento o elementos en común, lo que me permite agruparlas en pares de frases asociadas. Un buen ejemplo de ello en esta primera sección lo constituyen las variaciones 5 y 6 (Ej. 70), pues presentan el mismo patrón armónico (I-IV-V-I) y notables similitudes a nivel melódico; tan solo difieren ligeramente en el diseño rítmico.

Ejemplo 70

The image displays three staves of handwritten musical notation in a single system. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Below the notes, several chord symbols are written in a shorthand notation: I(T), V(D), V/iv(d), and IV(S). The first staff contains five measures with chords I(T), I(T), V/iv(d), and IV(S). The second staff contains five measures with chords V(D), I(T), I(T), and V/iv(d). The third staff contains three measures with chords IV(S), V(D), and I(T).

Sanz: Variaciones 5 y 6 del *Pasacalles por la E*, fol. 37r.
(Transcripción propia).

- Segunda sección: formada por las variaciones 8 y 9 (Ej. 71). Por una parte, su figuración más pausada de corcheas supone una disminución de la tensión acumulada en las variaciones anteriores y el cierre de ese primer arco al que aludía. Al mismo tiempo, pienso que con ellas se inicia un segundo arco de tensión que se extiende hasta el final de la pieza.

Ejemplo 71

The image displays three staves of handwritten musical notation. The first staff shows a sequence of chords: I, VII, VI, and V, with a final chord marked with a sharp sign. The second staff includes chords I(T), IV(S)?, and I(T), with a circled melodic phrase. The third staff shows chords V(D) and I(T).

Sanz: Variaciones 8 y 9 del *Pasacalles por la E*, fol. 37r.
(Transcripción propia).

En la variación 8 rodeo en un círculo las notas que conforman la transposición del tetracordo frigio o cadencia andaluza: Re-Do-Si bemol-La. En la variación 9 rodeo en el segundo compás las notas de un posible IV grado o subdominante; en el tercer compás, las notas La-Si natural-Do-Re señaladas constituyen un giro melódico dórico y su sonoridad revela una clara influencia modal.

- Tercera sección: se extiende de la variación 10 a la 14. En ellas Sanz utiliza una mezcla entre la técnica punteada y la rasgueada intercalando, entre los rasgueos de los acordes principales, semicorcheas que producen una sensación de mayor celeridad que, consiguientemente, redundan en un aumento de la tensión. Las mencionadas semicorcheas configuran en algunas variaciones (Ej. 72) diseños melódicos en forma de escalas, unas veces ascendentes y otras descendentes. Sin lugar a dudas, el genio creativo sanziano despliega una gran inventiva en esta sección, con variaciones de mayor dificultad para el intérprete.

Ejemplo 72

The image displays a musical score for guitar, labeled 'Ejemplo 72'. It consists of four staves of music in a single system. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a chord symbol 'I(T)' and contains a melodic line with a circled note 'D' and a circled note 'E'. The second staff contains chord symbols 'IV(S)', 'I(T)', 'I(T)', 'V(D)', and 'I(T)'. The third staff contains 'I(T)', 'V', and 'II'. The fourth staff contains 'IV(S)', 'I(T)', 'I(T)', 'V(D)', and 'I(T)'. Various fingering numbers (1, 2, 3) and accents are present throughout the score.

Sanz: Variaciones 13 y 14 del *Pasacalles por la E*, fol. 37r.
(Transcripción de E. Bitetti: *Gaspar Sanz (1640-1710). Integral. Instrucción de Música sobre la guitarra española*, pp. 27-28).

En la variación 13, rodeo en un círculo las notas Si natural-Do#-Re que forman parte de la escala menor melódica de Re menor, en sentido ascendente. Por otra parte, en ambas variaciones indico entre corchetes las notas La-Si-Do-Re que, ya sea en orden ascendente o descendente, tienen una procedencia modal.

- Cuarta sección: comprende las variaciones 15 a 17. Presentan textura claramente lineal y un diseño rítmico similar. A la vista de la figuración empleada, la tensión alcanzada en la sección anterior va decreciendo.

Ejemplo 73

Sanz: Variaciones 16 y 17 del *Pasacalles por la E*, fol. 37r.
(Transcripción de E. Bitetti: *Gaspar Sanz (1640-1710). Integral. Instrucción de Música sobre la guitarra española*, p. 28).

- Quinta sección: constituida por la última variación (Ej. 74). Con su textura vertical cierra el arco de tensión iniciado en las variaciones 8 y 9, poniendo así punto final a la obra.

Ejemplo 74

Sanz: Variación 18 del *Pasacalles por la E*, fol. 37r.
(Transcripción propia).

Nótese las dominantes secundarias del VI y del IV grado. Téngase presente que en la concepción tonal tradicional, el VI grado puede sustituir al IV y desempeñar su misma función (de subdominante) como sucede en este caso. Obsérvese también el ritmo de puntillo al que ya he aludido en párrafos anteriores.

Desde el punto de vista armónico, pienso que existen datos suficientes como para afirmar que este pasacalle se halla en la tonalidad de Re menor, definida por la tónica Re, sensibilizada (Do sostenido), con tercera menor (Fa) y con Sol (subdominante) y La (dominante) como grados tonales. La mayor parte de las frases pre-

senta fórmulas armónicas de adscripción tonal y su sonoridad me confirma la citada adscripción. En concreto, las fórmulas armónicas más utilizadas son la S (véase Ej. 70) y la S₅ (véanse Ejs. 68 y 69). En menor proporción aparecen la S₇ (Ej. 75), la T y la S₇₆ (véase Ej. 73). Recordemos que todas ellas aparecían ya en los pasacalles de guitarristas italianos como Milanuzzi y Foscari.

Ejemplo 75

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins at measure 40 and contains three measures. The first measure has a treble clef, a key signature of one flat, and a circled chord symbol 'I(T)'. The second measure has a circled chord symbol 'VII'. The third measure has a circled chord symbol 'IV(S)'. The second staff begins at measure 43 and contains one measure with a circled chord symbol 'V(D)'. The music consists of eighth-note patterns and rests.

Sanz: Variación 11 del *Pasacalles por la E*, fol. 37r.

(Transcripción de R. Strizich: *The complete guitar Works of Gaspar Sanz*, pp. 78-79).

Señalo las notas Re-Do-Si bemol-La que resultan de la transposición del tetracordo frigio (La-Sol-Fa-Mi), lo que imprime una sonoridad inconfundiblemente “española” a ésta y a otras variaciones de este pasacalle.

En mi opinión, la mayoría de las fórmulas citadas confiere al discurso sonoro una fuerte direccionalidad armónica reveladora de la tonalidad bimodal como trasfondo sonoro. Al mismo tiempo, el encadenamiento de los acordes es compatible con la preceptiva armónica tradicional, lo que permite – en buena parte de los casos – asignarles funciones tonales y realizar el análisis armónico desde una óptica tonal moderna. Por otra parte, al igual que en el pasacalle del fol. 21r, tampoco en éste aprecio modulaciones.

Sin embargo, debo señalar que en determinadas variaciones todavía observo rasgos que proceden del antiguo sistema octomodal, como son:

- La aparición de giros melódicos dóricos en las variaciones 9 (véase Ej. 71), 13 y 14 (véase Ej. 72). A este respecto, he de decir que el título *Pasacalles por la E* indica, según Sanz, que la pieza está compuesta por el primer Tono⁵⁴. El primer Tono tiene como final Re y como mediación La. Por otra parte, observando la interválica o diapasón que Nassarre establece para este Tono⁵⁵, resulta fácil darse cuenta de su total coincidencia con el primer modo eclesiástico (Protus auténtico o dórico), tanto en interválica como en final y mediación. Teniendo en cuenta este hecho, no cabe duda de que estos giros melódicos dóricos son claramente modales.

Ejemplo 76



1º Modo gregoriano, Protus auténtico o “dórico”. Coincide exactamente con el 1º Tono de Canto de Órgano, según lo describen Nassarre (1700) y Torres (1702). Señalo los dos tetracordos de que consta, la situación del semitono en cada uno y las notas Final (F) y Mediación (M).

- La presencia del tetracordo descendente Re-Do-Si bemol-La en el entramado armónico de las variaciones 8, 11, 13, 15, 16 y 17 (véanse Ejs. 71 y 73). En este caso, se trata de una transposición del tetracordo frigio o cadencia andaluza La-Sol-Fa-Mi, que se halla tanto en el tercer modo eclesiástico (denominado Deuterus auténtico, modo frigio o modo de Mi) como en el 4º Tono de Canto de Órgano del Barroco. He ahí, por tanto, otro vestigio sonoro modal que, como ya comenté en el pasacalle anterior, constituye un dato revelador de un posible “estilo español”, dada su inconfundible sonoridad fácilmente asociable a la España castiza.

⁵⁴ Véase SANZ, G.: *Instrucción de Música*, fol. 28v: “Primer Tono, por la E”.

⁵⁵ Véase NASSARRE, P.: *Fragmentos Músicos*, Madrid, 1700. (Ed. facsímil: Zaragoza, Institución “Fernando el Católico, 1988, pp. 107-108).

Estos hechos me permiten afirmar que, en determinados momentos, la sonoridad de este pasacalle se aleja de los parámetros tonales dejando entrever claros vestigios sonoros de la modalidad. Ahora bien, a mi juicio, no dejan de ser arcaísmos de un sistema en vías de extinción que todavía se deja sentir en ciertos fragmentos de esta música. En mi opinión, es la tonalidad bimodal – sólidamente cimentada en el esquema cadencial I-IV-V-I presente en buena parte de las frases – la que encuentra su plasmación sonora en este pasacalle de Sanz, convirtiéndose en el eje vertebrador del discurso musical. Por el contrario, las sonoridades modales aparecen de forma ocasional y no llegan a alcanzar la suficiente relevancia como para considerar los ocho Tonos como contexto sonoro de la pieza, al menos en la práctica. A mi juicio, el trasfondo sonoro de la obra es claramente tonal aun cuando ocasionalmente podamos escuchar giros melódicos de procedencia modal.

Finalmente, a todo lo expuesto he de añadir que en siete variaciones de este pasacalle aprecio dominantes secundarias que enfatizan la subdominante (Sol) lo cual, según ya expliqué en el pasacalle anterior, constituye un elemento más a favor de ese posible “estilo español”, dada la frecuencia con la que aparece tanto en los pasacalles de Sanz como en los de guitarristas españoles posteriores como Guerau y Murcia. En mi opinión, descarto que este fenómeno proceda de la influencia de la modalidad por el hecho de que si así fuera, en este pasacalle la nota destacada por dominantes secundarias debería ser La (mediación del primer Tono) y no Sol. No veo, por tanto, que exista una relación objetiva entre el énfasis en la subdominante y el sistema de los ocho Tonos.

Para concluir el análisis de este pasacalle creo conveniente destacar dos hechos. En primer lugar, su sonoridad marcadamente española debido al énfasis de la subdominante y a la presencia de la cadencia andaluza (transportada a Re menor) en las variaciones ya mencionadas. En segundo lugar, el hecho de que en la pieza puedan distinguirse secciones en función de la textura y de la figuración empleada revela, a mi juicio, una intención de organizar el material sonoro por parte del

compositor. Al igual que en párrafos precedentes defendía la existencia de una “conciencia armónica” en los pasacalles de Sanz que me permite justificar la tonalidad bimodal como marco sonoro de los mismos, pienso que también es apreciable (sobre todo, en este pasacalle) una intención estructural o formal por parte de nuestro autor. Es evidente que esta pieza adquiere una estructuración y complejidad cada vez mayor, tanto a nivel compositivo como de interpretación. También creo importante señalar los diferentes grados de tensión o intensidad que presentan las diversas secciones en que he dividido este pasacalle.

En mi opinión, la intención estructural y la mayor elaboración compositiva que se aprecia no sólo en este pasacalle de Sanz sino también en otros muchos de su tratado, revela el interés del autor por crear una obra autónoma de cierta entidad musical. Al mismo tiempo, las 18 variaciones de este pasacalle hacen que tenga unas dimensiones mucho mayores que las de otros pasacalles compuestos anteriormente tanto por Sanz como por sus antecesores en España (Amat, Briceño). En vista de todo ello, pienso que pasacalles como éste pueden considerarse obras musicales independientes y no exclusivamente simples ritornelli.

Concluye Sanz su libro primero con el *Pasacalles por la + con varios pasajes, campanelas y con cromáticos las ocho últimas diferencias*⁵⁶ (fol. 38r). Se trata de una pieza constituida por 21 diferencias o variaciones. Como dato de interés, en la parte inferior derecha de la lámina donde figura este pasacalle, puede leerse la anotación “Gaspar Sanz Invenit Cesarauguste / Sexta die Decembris anno 1674”. Como ya expuse en el capítulo tercero de esta investigación, en ciertas planchas de su tratado Sanz indica la datación exacta de las piezas que contienen y ésta es una de ellas. Cabe deducir así que, por entonces, nuestro músico se hallaría en la capital del Ebro ocupado en las labores de impresión de su tratado. Por otra parte, la tablatura de este pasacalle es completamente cifrada (sin letras del alfabeto) aunque, como veremos, hay variaciones con una clara textura acórdica.

⁵⁶ Debo precisar que las diferencias de cromáticos son, en realidad, nueve y no ocho como reza el título sanziano.

Desde el punto de vista rítmico, la pieza se halla en compás ternario y se inicia con dos negras en anacrusa, lo cual puede interpretarse como una influencia de la chacona⁵⁷. Asimismo, en numerosas diferencias de este pasacalle es destacable la utilización del ritmo de puntillo “negra-negra con puntillo-corchea” empleado tanto en el pasacalle como en la chacona. Las variaciones con este ritmo muestran una clara textura vertical o acórdica que enfatiza el acento sobre el segundo tiempo del compás.

Teniendo en cuenta la textura y la figuración empleada, delimito las siguientes secciones en este pasacalle:

- Primera sección: abarca las cuatro primeras variaciones, en las cuales la figuración predominante es de negra (Ej. 77). Su textura es una combinación de acordes y melodía punteada aunque, en mi opinión, tiende a imponerse la verticalidad.

Ejemplo 77

The musical score for Example 77 is presented in two staves. The first staff contains measures 1 through 4. Measure 1 has a chord labeled I(T). Measure 2 has a chord labeled VII. Measure 3 has a chord labeled V/IV(d). Measure 4 has a chord labeled IV(S). The second staff contains measures 5 through 8. Measure 5 has a chord labeled V/IV(d). Measure 6 has a chord labeled IV(S). Measure 7 has a chord labeled VI(S). Measure 8 has a chord labeled V(D). The final measure of the second staff has a chord labeled I(T). The notation includes various ornaments like 'vib.' and 'tr'.

Sanz: Variaciones 1 y 2 del *Pasacalles por la + con varios pasajes, campanelas y con cromáticos las ocho últimas diferencias*, fol. 38r.

(Transcripción de R. Strizich: *The complete guitar Works of Gaspar Sanz*, p. 80).

En éste y en ejemplos posteriores indico con números romanos los grados de la tonalidad (I= primer grado; VII= séptimo grado; V/IV= quinto del

⁵⁷ Según se comprueba en el análisis de los pasacalles y chaconas de Foscarini, la chacona tiende a iniciarse con dos negras en anacrusa, mientras que el pasacalle opta en mayor medida por el comienzo anacrúsico con tres corcheas. No obstante, es fácil encontrar muchos ejemplos que difieren de lo anterior.

cuarto grado; etc.) y entre paréntesis la función tonal que les corresponde (I= tónica; S= subdominante; D= dominante; d= dominante secundaria)

- Segunda sección: comprende las variaciones 5 a 10, las cuales presentan una textura claramente melódica o lineal. Aunque también aparecen acordes lo cierto es que, a diferencia de la sección anterior, en ésta se impone la horizontalidad. Por lo que respecta a la figuración utilizada, de la variación 5 a la 7 aprecio corcheas; de la 8 a la 10 se introducen semicorcheas, siendo más abundantes en la 10, en forma de escalas descendentes. Por tanto, es posible afirmar que entre la variación 5 y la 10 el movimiento se agiliza porque los valores de la figuración son cada vez menores. Al mismo tiempo, en esta sección pueden distinguirse los siguientes pares de variaciones:

- Variaciones 5 y 6 (Ej. 78): presentan un diseño melódico inverso; en la variación 5 se observan escalas descendentes en la voz superior; en la variación 6, escalas ascendentes preferentemente en el bajo.

Ejemplo 78

Sanz: Variaciones 5 y 6 del *Pasacalles por la + con varios pasajes, campanelas y con cromáticos las ocho últimas diferencias*, fol. 38r.

(Transcripción propia).

Obsérvese en el último compás de la variación 5 la nota Re en el bajo, lo que a mi juicio es un arcaísmo o rasgo sonoro modal. De ahí que no haya anotado grado ni función tonal alguna bajo dicha nota.

- Variaciones 8 y 9: muestran un diseño rítmico muy similar. Asimismo, es destacable la progresión melódica de la variación 9, la cual presenta como fórmula armónica el tetracordo frigio (cadencia andaluza) transportado a la tonalidad de Mi menor (Ej. 79).

Ejemplo 79

Sanz: Variaciones 8 y 9 del *Pasacalles por la + con varios pasajes, campanelas y con cromáticos las ocho últimas diferencias*, fol. 38r, adornos omitidos.
(Transcripción propia).

En la variación 9 indico el modelo de progresión y sus posteriores repeticiones. Véase asimismo el tetracordo frigio Mi-Re-Do-Si en el bajo de dicha variación.

- Tercera sección: constituida por las variaciones 11 y 12 (Ej. 80). Ambas tienen en común la textura acórdica, el ritmo de puntillo “negra-negra con puntillo-corchea” al que antes aludía y elementos armónicos reveladores de la tonalidad bimodal. Asimismo, tanto la verticalidad de la textura como el empleo de valores rítmicos más largos contribuyen a disminuir la tensión acumulada en las variaciones de la sección anterior. En mi opinión, hasta la variación 10 la sucesión de

diseños rítmicos con valores de figuración cada vez menores es el principal elemento que promueve el desarrollo musical de este pasacalle. Sin embargo, es evidente que desde la variación 11 hasta el final de la obra el interés de Sanz se centra fundamentalmente en el aspecto armónico. Consideraré, no obstante, las diferencias 11 y 12 como de transición entre las de la sección anterior y las de la siguiente, por el hecho de que no presentan los abundantes cromatismos que aparecen en la variación 13 y siguientes.

Ejemplo 80

The image shows three staves of musical notation in G major. The first staff contains five chords, each circled in hand-drawn ink. The second staff contains five chords, with Roman numerals and functions written below them: V(D), V/IV(d), IV(S), V(D), IV(S), V(D). The third staff contains six chords, with Roman numerals and functions written below them: I(T), I(T) VII, V/IV(d), IV(S), V(D), I(T).

Sanz: Variaciones 11 y 12 del *Pasacalles por la + con varios pasajes, campanelas y con cromáticos las ocho últimas diferencias*, fol. 38r, adornos omitidos.
(Transcripción propia).

Señalo en la variación 11 los acordes cuyas fundamentales constituyen el círculo de quintas descendentes Si-Mi-La-Re-Sol-Do. Indico también, tanto en ésta como en la siguiente variación, los grados y las funciones tonales de los principales acordes.

- Cuarta sección: formada por las variaciones 13 a 21. Como rasgos destacables señalaré, en primer lugar, el ritmo de

puntillo ya mencionado, que sigue presente de la variación 13 a la 18 inclusive. En segundo lugar, la textura en toda esta sección es predominantemente vertical. En tercer lugar, todas las diferencias de esta sección tienen en común el hecho de mostrar en alguna parte o voz cromatismos entre las notas constitutivas de tetracordos: de ahí la anotación “Estos son de cromáticos” que Sanz incluye en la tablatura al inicio de estas diferencias. Así, se observan diseños cromáticos descendentes en las variaciones 13, 14, 15 y 16. Concretamente, en la variación 15 (Ej. 81) aprecio en el bajo un tetracordo diatónico y, en la voz superior, la introducción de cromatismos entre las notas del tetracordo Sol-Fa-Mi-Re.

Ejemplo 81



Sanz: Variación 15 del *Pasacalles por la + con varios pasajes, campanelas y con cromáticos las ocho últimas diferencias*, fol. 38r.

(Transcripción propia).

Obsérvese el tetracordo Mi-Re-Do-Si (tetracordo frigio) en el bajo y la introducción de cromatismos entre las notas del tetracordo Sol-Fa-Mi-Re en la melodía superior.

Asimismo, las diferencias 17 a 21 presentan diseños melódicos cromáticos en sentido ascendente; en la 17 y 18 (Ej. 82) se aprecian en el bajo, en la 19 y 20 en la voz intermedia y, por último, en la 21 (véase unos párrafos más abajo el Ej. 83) se hallan en la voz superior.

Ejemplo 82

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains six measures of music with the following chord symbols below: I(T), b, V(s), Vvii(d), vii, V(D), and I(T). The second staff contains six measures with the following chord symbols: I(T), b, Vvii(d), vii, V(D), and I(T). The notation includes various rhythmic values and accidentals, particularly chromaticisms in the bass line.

Sanz: Variaciones 17 y 18 del *Pasacalles por la + con varios pasajes, campanelas y con cromáticos las ocho últimas diferencias*, fol. 38r.
(Transcripción propia).

Obsérvese en ambas el movimiento cromático ascendente del bajo: en la variación 17 dirigido hacia el acorde de Mi menor; en la 18 hacia el de La menor lo que, en mi opinión, puede interpretarse como una modulación: véase que en esta última variación he indicado como tónica el acorde de La menor. Asimismo, se aprecia también en ambas diferencias el VII grado natural precedido de una dominante secundaria (V/VII).

A este respecto, he de decir que el uso de tetracordos en los que se intercalan cromatismos no es extraño ni sorprendente, sobre todo teniendo en cuenta que compositores como Foscarini y Purcell – ambos coetáneos de Sanz – también los emplean en sus obras⁵⁸. En los siguientes párrafos – en los que analizo los aspectos relativos a la armonía de este pasacalle – expondré mi opinión personal sobre la repercusión que estos tetracordos repletos de cromatismos tienen en la sonoridad de las diferencias de esta última sección.

Pasando a hablar ya de la armonía, el título *Pasacalles por la +...* indica que la pieza se halla en la tonalidad de Mi menor, pues el signo + corresponde al citado acorde en el Alfabeto guitarrístico italiano que Sanz emplea. Dicha tonalidad viene definida por la tónica Mi con tercera menor (Sol), la sensible Re sostenido, y La (menor) y Si

⁵⁸ Foscarini lo utilizaba en algunos de sus últimos pasacalles y Purcell en la famosa Aria “When I am laid in Earth” de la ópera *Dido y Eneas*, según expuse en los capítulos primero y segundo del presente trabajo.

(Mayor) como grados tonales en calidad de subdominante y dominante, respectivamente.

Como aspecto relevante, resulta especialmente significativo el empleo de la progresión en este pasacalle. Ya he mencionado este hecho en la variación 9 (véase el Ej. 79), en la que se observa dicho fenómeno tanto en la voz superior como en el bajo. Debo puntualizar que en dicha variación, la progresión afecta en mayor medida a la melodía, sobre todo teniendo en cuenta la textura claramente horizontal de esta frase. Sin embargo, es en la variación 11 donde aparece una progresión armónica con un círculo de quintas descendentes que prolonga su longitud a diez compases, lo cual no se había producido con anterioridad en ningún pasacalle de Sanz. En dicha variación (véase el Ej. 80) se observa el círculo de quintas Si-Mi-La-Re-Sol-Do, cuyos acordes son siempre mayores. El acorde de Do (VI grado de Mi menor) va seguido del acorde de dominante (Si) que resuelve en Mi Mayor. Tras ello, aparece otra vez el acorde de dominante, después el de subdominante precedido de una dominante secundaria, y de nuevo el de dominante seguido de la cadencia IV (en modo Mayor⁵⁹)-V-I con la que concluye la frase. Desde mi punto de vista, tanto el círculo de quintas como la importancia otorgada a los grados tonales que figuran tras él confirman la afinidad de esta variación a la tonalidad bimodal.

En mi opinión, la consecuencia del empleo de esta progresión armónica es la indudable direccionalidad que imprime a la música y, con ella, una sonoridad mucho más próxima a la tonalidad bimodal que a la antigua modalidad. No ha de olvidarse que las progresiones secuenciales (entre ellas, el círculo de quintas) fueron procedimientos compositivos que utilizaron los maestros del Barroco tardío con el fin de plasmar musicalmente en sus obras la tonalidad moderna. Crearon así los cimientos de una sintaxis tonal, es decir, un lenguaje armónico basado en la jerarquía de unos grados (y, por ende, de unos acordes) sobre otros. En este sentido, el ciclo de quintas fue una de las primeras y más genuinas fórmulas armónicas tonales y Sanz la utiliza ya en este pasacalle.

⁵⁹ Debo matizar que aunque el acorde sobre el IV grado sea perfecto mayor, no por ello pierde su función de subdominante en el proceso cadencial.

Pese a ello, en las diferencias de la última sección (de la 13 a la 21) de este pasacalle me resulta difícil percibir una sonoridad tonal. De la interpretación y el análisis que como guitarrista y músico práctico he realizado de esta obra, puedo decir que hasta la variación 12 inclusive mi sensación sonora sí que es tonal, pues todas las frases (salvo la 9) basan su armonía en el esquema cadencial I-IV-V-I (S) o en otros patrones derivados del mismo, como el I-VII-IV-V-I (S₇) o el I-III-IV-V-I (S₃). Sin embargo, desde la frase 13 hasta el final, el empleo generalizado del cromatismo produce una sensación sonora que yo personalmente calificaría de “neutra”, esto es, ni modal ni tonal, sino una especie de sonoridad híbrida entre ambas.

Para encontrar una justificación objetiva a esta percepción mía, debo decir que todas estas frases (de la 13 a la 21) presentan tetracordos entre cuyas notas se intercalan cromatismos. Desde la teoría musical griega, el tetracordo sirvió de base para la construcción de los Modos o escalas modales. Por tanto, el empleo de tetracordos en estas frases podría considerarse como un rasgo modal. Sin embargo, la fórmula tetracordal acaba en cada una de ellas con una cadencia perfecta V-I sobre el acorde de Mi menor (salvo en la variación 18 en que dicha cadencia se produce sobre La menor: véase el Ej. 82), con un V grado que desempeña una indudable función de dominante, al tener sobre sí un acorde perfecto mayor con la sensible como nota integrante del mismo. Para mí, esto es indudablemente un rasgo tonal moderno.

Por otro lado debo decir que, en mi opinión, la abundancia de cromatismos en estas diferencias contribuye a diluir en ellas tanto la sonoridad modal como la tonal. Pensemos que tanto los antiguos ocho Modos como las actuales escalas mayor y menor son, por definición, diatónicas. Por tanto, el cromatismo es, a mi juicio, el elemento responsable de esa sonoridad “neutra” a la que anteriormente aludía, pues da lugar a giros melódicos y a encadenamientos armónicos que se alejan de la modalidad, pero tampoco encajan en un contexto plenamente tonal porque, utilizado en exceso, el cromatismo iguala en importancia a los sonidos rompiendo la necesaria jerarquía sonora que la tonalidad bimodal precisa.

Lo que sí puedo afirmar, sin duda, es que el empleo generalizado del cromatismo en las variaciones finales de este pasacalle constituye un buen ejemplo de cómo Sanz experimenta y aplica magistralmente en la guitarra las posibilidades técnico-expresivas que le ofrecen los acordes. No será éste el único pasacalle en el que se muestre el gran interés de nuestro autor por la experimentación armónica. Cuatro pasacalles más de su tratado contienen secciones de textura vertical con abundante uso del cromatismo.

En todo caso, aun con esa sonoridad “neutra” a la que me he referido, pienso que en la última sección de este pasacalle está presente la búsqueda de la tonalidad como eje vertebrador del discurso musical. Me baso en tres hechos para justificar esta afirmación. En primer lugar, en todas las diferencias que la integran se percibe una direccionalidad armónica hacia la cadencia V-I con la que concluyen. En segundo lugar, debe tenerse en cuenta que el cromatismo fue un elemento clave en la transición de la modalidad a la tonalidad, pues acrecentó la importancia auditiva de la semitonía y de la nota sensible. Recordemos que la sensible y los grados tonales son los factores principales que definen la tonalidad bimodal. Por último, el tercer hecho sonoro que demuestra esa transición hacia la tonalidad es que de las nueve⁶⁰ variaciones cromáticas de este pasacalle sanziano, seis terminan en acorde tríada con fundamental, tercera y quinta (rasgo tonal) y sólo tres terminan en acorde con quinta vacía, esto es, sin tercera (rasgo modal), lo que en mi opinión dice bastante a favor de una tonalidad que, aunque todavía sea rudimentaria o incipiente, está ya reemplazando a la modalidad.

Además de todo lo anterior, puedo señalar también otras circunstancias armónicas llamativas en esta obra. En el pasacalle del fol. 21r ya expliqué el empleo que hace Sanz de la escala menor natural y, en concreto, del VII grado de dicha escala. En este pasacalle, se observa la frecuente aparición del acorde sobre dicho grado (véanse Ejs. 77 y 79) reforzado incluso en las variaciones 17 a 21 (véase anteriormente Ej. 82 y el Ej. 83 bajo estas líneas), en las que se halla precedido de dominantes secundarias.

⁶⁰ Insisto otra vez en que son nueve y no ocho como reza el título sanziano.

Ejemplo 83



Sanz: Variación 21 del *Pasacalles por la* + con varios pasajes, campanelas y con cromáticos las ocho últimas diferencias, fol. 38r.
(Transcripción propia).

Véase la dominante secundaria (d) del VII grado natural, indicada en el ejemplo como V/VII (quinto del séptimo). Obsérvese también en la voz superior al comienzo de esta variación el movimiento cromático Si-Do-Do#-Re, que he mencionado en párrafos precedentes.

Como en su momento expliqué, el empleo del VII grado natural produce una sonoridad arcaica que parece desvincularse de la tonalidad bimodal dado que proviene de la escala menor natural, coincidente con el modo hipodórico del sistema musical griego. Su vinculación con la modalidad resulta, por tanto, indiscutible. Ahora bien, dada su inserción (habitualmente antecediendo al IV grado o a otro con función de subdominante) en el esquema cadencial I-IV-V-I (véase Ej. 83) y teniendo en cuenta que la armonía clásica admite el empleo de las escalas menor natural y menor melódica como auxiliares en un contexto tonal moderno, a mi juicio el uso del VII grado no sensibilizado es interpretable como un arcaísmo, esto es, como un vestigio modal pero dentro de una música cuya sonoridad tiende a ser (o es ya) tonal.

Otra circunstancia armónica interesante en esta pieza es el hecho de que la variación 18 (véase Ej. 82) comienza y termina en el acorde de La menor, lo que puede interpretarse como una posible modulación hacia dicho centro tonal, aunque sea por breves instantes. Obsérvese que esta variación se articula en torno al acorde de La menor como centro tonal; por otra parte, el acorde Re-Fa#-La-Do en primera inversión (2º compás) tiene la función de dominante secundaria del de Sol-Si-Re, VII grado natural de La, que por movimiento cromático (Sol#) pasa a convertirse en dominante.

Finalmente, al igual que en la variación 17 (véase nuevamente el Ej. 82), advierto un movimiento cromático ascendente en el bajo, pero esta vez integrando los sonidos Mi-Fa#-Sol#-La, propios de la escala melódica de La menor, lo que me induce a pensar en un desplazamiento transitorio de la tónica al IV grado (La) de la tonalidad.

Comentaré seguidamente las influencias modales presentes en este pasacalle y los rasgos sonoros que pueden definir un posible “estilo español” en él. Con respecto a las primeras, pienso que el mencionado uso del VII grado natural y el empleo de tetracordos pueden interpretarse como arcaísmos o vestigios sonoros modales, pero dentro de una música cuya sonoridad global es, en mi opinión, tonal. En virtud de los datos aportados, pienso que es posible defender la tonalidad de Mi menor como contexto sonoro de este pasacalle. Asimismo, en las variaciones de cromáticos, los hechos sonoros expuestos en párrafos precedentes demuestran, a mi juicio, la transición entre el antiguo sistema octomodal en vías de extinción y la emergente tonalidad bimodal que paulatinamente va ganando terreno. De hecho, la introducción generalizada de cromatismos en los tetracordos de dichas variaciones empaña u oscurece su sonoridad modal.

En relación con los arcaísmos o sonoridades modales cabe también preguntarse si existe alguna influencia del 3º Tono en este pasacalle. Según Nassarre⁶¹, este Tono tiene su final en *Alamire*, su mediación en *Csolfant* y su diapason es *Re mi fa re mi fa sol la*. Traducido a nuestra actual terminología musical, este Tono tiene su final en La, su mediación en Do y su escala es La-Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol-La. En dicha escala se observa la siguiente distribución interválica: t-st-t-t-st-t-t⁶². La transposición de dicho Tono a Mi – nota que Nassarre reconoce como final del mismo en el Canto llano y a partir de la cual este Tono tenía su diapason propio (para Sanz, de hecho, el 3º Tono se compone por el acorde de Mi menor⁶³) – resulta de bajar

⁶¹ Cfr. NASARRE, P.: *Fragmentos Músicos*, *op. cit.*, p. 111.

⁶² Utilizo “t” y “st” como abreviaturas de las distancias interválicas de tono y semitono, respectivamente.

⁶³ Cfr. SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 28v. Véase también el apartado 4.1. del presente trabajo.

una cuarta la final La y su diapasón o escala anterior. Así, tenemos un tercer Tono con Mi como final, Sol como mediación y una alteración (Fa#) en la armadura. La escala resultante es Mi-Fa#-Sol-La-Si-Do-Re-Mi que, como puede comprobarse, corresponde a la distribución interválica anteriormente señalada. En vista de ello, el tetracordo frigio o cadencia andaluza Mi-Re-Do-Si que encontramos, por ejemplo, en la variación 9 (véase el Ej. 79) y en otras⁶⁴ de este pasacalle es un rasgo modal, pues coincide con las notas del tetracordo superior (dispuestas en orden descendente) de este Tono.

En cuanto a los elementos reveladores de un posible “estilo español” en este pasacalle, la comentada cadencia andaluza y el empleo de dominantes de la subdominante en variaciones como la 1, 2, 3 y 12 (véanse Ejs. 77 y 80) son los dos datos, a mi juicio, más significativos. Una vez más descarto que el énfasis en la subdominante mediante dominantes secundarias sea un rasgo modal, pues la subdominante (La) de Mi menor no coincide con la mediación (Sol) del tercer Tono.

Concluiré el análisis de este pasacalle comentando brevemente tres aspectos. En primer lugar pienso que, al igual que el pasacalle del fol. 37r, éste también reúne una serie de características que hacen posible su consideración como obra musical autónoma, rebasando ampliamente el cometido funcional de un ritornello: es una pieza de cierta extensión (21 diferencias) en la que se aprecia un nivel creciente de desarrollo musical y de elaboración compositiva, así como esa “intención estructural” que he definido anteriormente y que permite distinguir en la obra secciones o grupos de variaciones diferentes en función de la textura, la figuración, la armonía u otros elementos. En mi opinión, el grado de evolución musical alcanzado en piezas como ésta descarta su exclusiva consideración como simples ritornelli.

⁶⁴ En variaciones de la sección de cromáticos como la 13, la 15 y la 16 también se aprecia dicha cadencia o su transposición en el bajo, pero el uso generalizado del cromatismo empaña u oscurece con frecuencia su sonoridad modal.

En segundo lugar, si en el pasacalle anterior destacaba su marcado acento “español”, en éste debo resaltar la preocupación y el interés de Sanz por la exploración de las posibilidades armónicas de la guitarra; a mi juicio, es evidente la relevancia que tiene el aspecto armónico en este pasacalle, como lo demuestra el empleo de progresiones, la textura vertical de las variaciones de cromáticos, la posible modulación que tiene lugar en una de estas variaciones y una estructura armónica cimentada mayoritariamente en el patrón I-IV-V-I o en otros (S_7 , S_3 , etc.) que no suponen perjuicio a la sonoridad tonal del mismo.

Finalmente, teniendo en cuenta estos hechos armónicos puedo concluir que la sonoridad de este pasacalle se halla más próxima a la moderna tonalidad bimodal que a los ocho Tonos. En mi opinión, los escasos rasgos modales encontrados son arcaísmos dentro de un contexto sonoro que globalmente percibo como tonal.

El libro segundo de la *Instrucción de Música* contiene un *Pasacalles* en el fol. 42r, otro en el fol. 46r y finalmente un *Pasacalles por la O* en el fol. 48r, todos ellos punteados.

El *Pasacalles* del fol. 42r es una pieza en compás binario⁶⁵, se inicia con cuatro corcheas en anacrusa y ofrece un total de cuatro variaciones. Tanto este pasacalle como el del fol. 46r que analizaré después son piezas de menor extensión y de mayor sencillez que los pasacalles punteados del libro primero, cuyo análisis ya he realizado. En relación con el del fol. 42r, según afirma Strizich en su edición crítica de la obra sanziana, “una versión ligeramente modificada de esta pieza aparece más tarde en el libro tercero, como parte de un grupo más extenso de variaciones sobre Pasacalles”⁶⁶; en concreto, se halla en el *Pasacalles por la E, por el Cinco, y por Primer Tono* (fol. 52r de la edición de 1697) que en su momento analizaré.

⁶⁵ La tablatura muestra la C de “Compasillo” que, según explica Sanz, es un aire o compás de dos tiempos iguales.

⁶⁶ STRIZICH, R.: *The complete guitar Works of Gaspar Sanz*, p. 96. Traducción propia.

Desde el punto de vista melódico, en este pasacalle predomina el movimiento conjunto y el empleo de escalas descendentes. Todas las variaciones tienen una longitud de cuatro compases.

Con respecto a la textura utilizada, en las variaciones 1 (Ej. 84), 2 y 4 se aprecia una combinación entre la textura acórdica y la melódico-lineal, lo que se traduce en la consiguiente mezcla de técnicas rasgueada y punteada, respectivamente. Asimismo, en la práctica totalidad de los acordes, Sanz indica en la tablatura que deben tañerse rasgueados. Por el contrario, en la tercera variación (Ej. 85) la textura es totalmente horizontal.

Ejemplo 84

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a sequence of chords and melodic lines. Below the staff, there are handwritten annotations: 'I(T)' under the first chord, 'V/v(d)' under the second, 'IV(S)' under the third, and 'IV(S)' under the fourth. The bottom staff shows two chords: 'V(D)' and 'I(T)', with a circled 'D' under the first chord. The notation includes treble clefs, a common time signature (C), and various rhythmic values and accidentals.

Sanz: Variación 1 del *Pasacalles*, fol. 42r.
(Transcripción propia).

Señalo con números romanos los grados de la tonalidad y entre paréntesis la función tonal correspondiente a cada uno (I= tónica; d= dominante secundaria; S= subdominante; D= dominante). Véase la dominante secundaria que precede a la subdominante. Al mismo tiempo, rodeo con un círculo las notas Re-Do-Si bemol-La que resultan de transportar el tetracordo frigio La-Sol-Fa-Mi a la tonalidad de Re menor.

Ejemplo 85

Sanz: Variación 3 del *Pasacalles*, fol. 42r.
(Transcripción propia).

Rodeo nuevamente las notas Re-Do-Si bemol-La, provenientes de la transposición del tetracordo frigio (cadencia andaluza) a la tonalidad de Re menor. Asimismo, obsérvese en el penúltimo compás la escala de Re menor con 6ª y 7ª mayores (escala melódica simple) en sentido descendente.

En cuanto a la armonía, todas las variaciones de este pasacalle presentan la fórmula armónica prototípica I-IV-V-I (S), apreciándose dominantes de la subdominante (véase el Ej. 84) en tres de ellas. Con tales características, la pieza se halla en la tonalidad de Re menor, con tónica Re, sensible Do sostenido y los acordes de Re menor, Sol menor y La Mayor (tónica, subdominante y dominante, respectivamente) como grados tonales. El tratamiento armónico es mucho más sencillo que el de los pasacalles punteados analizados con anterioridad, no apreciándose en éste modulaciones.

En mi opinión, los resultados del análisis aplicado a esta pieza y su sonoridad confirman que se encuentra indudablemente en la tonalidad de Re menor. Como datos afines a dicho contexto sonoro debo señalar el empleo de la fórmula I-IV-V-I en todas las diferencias de la pieza, la presencia y consiguiente audición de las notas Si bemol y Do # en los acordes del IV y V grado de dicha tonalidad y, finalmente, la utilización en determinados fragmentos de la es-

cala con 6ª y 7ª mayores⁶⁷ (véase el Ej. 85), lo cual es perfectamente admisible en el modo menor.

En mi opinión, son muy escasos los vestigios modales que pueden detectarse en este pasacalle. Si bien Sanz no indica el Tono del mismo, de sus propias palabras⁶⁸ se desprende su adscripción al primero “por la E” (letra del Alfabeto italiano que designa el acorde de Re menor). De hecho, en el pasacalle del libro tercero donde aparecen compases de éste ligeramente modificados, Sanz sí que menciona “por la E” en el título. Sin embargo, en esta breve pieza del libro segundo es llamativa la ausencia de giros melódicos dóricos propios del primer Tono⁶⁹, pues las notas Si bemol y Do # son inherentes a la tonalidad de Re menor y no a dicho Tono.

Los únicos rasgos modales que, a mi juicio, se encuentran en este pasacalle son ciertos giros melódicos que provienen del tetracordo frigio (en este caso, transportado a Re menor) en algunas variaciones (véanse Ejs. 84 y 85), lo que para mí constituye también un rasgo revelador de un posible “estilo español” al que vengo aludiendo a lo largo de todo este capítulo. Descarto nuevamente que el énfasis en la subdominante mediante dominantes secundarias sea un rasgo modal pues, de ser así, la nota reforzada debería ser La (mediación del primer Tono) y no Sol como en este caso. Por tanto, basándome en que la mediación del primer Tono (La) y la subdominante de Re menor (Sol) – que es la nota realzada – no coinciden, personalmente no encuentro relación alguna entre el énfasis sobre dicha nota y el sistema octomodal. Por el contrario, sí que considero el énfasis sobre la subdominante como un elemento revelador del “estilo español” en el pasacalle guitarrístico, dada la elevada frecuencia con la que aparece tanto en los pasacalles de nuestro autor como en los de guitarristas españoles posteriores (Guerau y Murcia).

⁶⁷ Esta escala, también llamada melódica simple o menor mixta, es junto con la escala natural una escala auxiliar dentro del modo menor. Su aportación principal es la sustitución del VI grado natural por el elevado (Cfr. ZAMACOIS, J.: *Tratado de Armonía*, vol. 1, pp. 176-177).

⁶⁸ Véase nuevamente SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 28v.

⁶⁹ El primer Tono de Canto de Órgano coincide con el primer modo gregoriano (Protus auténtico), llamado dórico por algunos autores.

Finalmente, desde el punto de vista técnico, además del mencionado empleo de escalas y de acordes rasgueados, cabe señalar la utilización que hace Sanz de las campanelas⁷⁰ en algunos fragmentos de éste y de otros muchos de sus pasacalles.

El pasacalles del fol. 46r es una pieza en compás binario⁷¹, constituida por tres variaciones y que presenta también la brevedad y sencillez compositiva señaladas en el pasacalle anterior. Nuevamente, Strizich afirma en su edición que “una versión modificada de esta pieza aparece más tarde en el libro tercero como una sección de un conjunto más extenso de variaciones sobre Pasacalles”⁷²; en concreto, se encuentra en el *Pasacalles por la I, por Patilla y por octavo Tono punto alto* (fol. 51r de la edición de 1697) que más adelante estudiaré.

A nivel rítmico, este pasacalle se inicia con cuatro corcheas en anacrusa. Este diseño rítmico (grupos de corcheas agrupables de cuatro en cuatro) es muy utilizado en las dos primeras variaciones, al igual que la figuración “negra con puntillo-corchea”.

Como aspectos melódicos relevantes mencionaré la existencia de frases de cuatro compases de longitud con predominio del movimiento conjunto y el empleo frecuente de escalas descendentes. Con respecto a la textura, en las tres variaciones es apreciable la mezcla o combinación entre la vertical y la melódico-lineal, si bien en la última variación prevalece la primera sobre la segunda.

En el plano armónico, las variaciones 1 (Ej. 86) y 2 presentan el patrón I-IV-V-I (S) en tanto que la última ofrece la fórmula I-IV-V-I (S₇). En ningún momento observo modulaciones.

⁷⁰ El efecto sonoro de la campanela se produce al ejecutar varias notas sucesivas que se localizan en diferentes cuerdas de la guitarra barroca. Las campanelas son frecuentes en la música de Sanz, sobre todo teniendo en cuenta su particular afinación del instrumento, que rehúye el empleo de bordones (sonidos graves) en el cuarto y quinto órdenes.

⁷¹ Nuevamente puede verse la indicación de “Compasillo” en la tablatura.

⁷² STRIZICH, R.: *op. cit.*, p. 109. Traducción propia.

Ejemplo 86

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a single melodic line in G major (one sharp, F#) in common time. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Below the staff, harmonic analysis is provided: a bar line is placed after the first measure, with 'I(T)' below it. Another bar line is after the second measure, with 'IV(S)' below it. A third bar line is after the fifth measure, with 'V(D)' below it. A horizontal line connects the 'IV(S)' and 'V(D)' labels. The bottom staff shows a single chord, G4, with 'I(T)' below it.

Sanz: Variación 1 del *Pasacalles*, fol. 46r.

(Transcripción de E. Bitetti: *Gaspar Sanz (1640-1710). Integral. Instrucción de Música sobre la guitarra española*, p.59).

Obsérvense los aspectos rítmicos y melódicos comentados. Como en ejemplos anteriores, indico con números romanos los grados de la tonalidad y entre paréntesis las funciones tonales (I= tónica; IV= subdominante; V= dominante).

Al igual que en el pasacalle precedente, la armonía de éste es también muy sencilla. En mi opinión, se halla claramente compuesto en la tonalidad de La Mayor, definida por los grados tonales La, Re y Mi (cuyos acordes son todos mayores) y la sensible Sol #. Cabe decir que, teóricamente, Sanz realiza en este pasacalle un transporte modal, llevando el octavo Tono con final en Sol a la nueva en La. Sin embargo, insisto de nuevo en que, a mi juicio, esa teórica modalidad no tiene su correlato sonoro en la práctica pues, una vez más, la sonoridad de la pieza confirma su adscripción a la tonalidad de La Mayor.

Por otra parte, se aprecia el empleo de dominantes de la subdominante en las variaciones segunda y tercera (Ej. 87) lo que, a mi juicio, constituye una característica del “estilo español”. Curiosamente, en este caso, la subdominante de La Mayor (Re) sí que coincide con la mediación del octavo Tono transportado a La. En mi opinión, este hecho sucede en muy pocos pasacalles de Sanz. En la mayor parte de los casos, subdominante y mediación no coinciden, por lo que no encuentro pruebas objetivas que demues-

tren la existencia de una vinculación entre el énfasis sobre la subdominante y la modalidad.

Ejemplo 87



Sanz: Variación 2 (final) y variación 3 del *Pasacalles*, fol. 46r.
(Transcripción de E. Bitetti: *op.cit.*, p.60).

Obsérvese que la subdominante Re se halla, en este caso, muy reforzada por los acordes de Sol y La que le anteceden: Sol es el IV grado (subdominante) de Re y La el V (dominante).

En resumen, tanto este pasacalle como el del fol. 42r presentan las siguientes similitudes: brevedad, combinación de texturas, tratamiento armónico sencillo con predominio del patrón I-IV-V-I, ausencia de modulaciones, utilización de dominantes secundarias que enfatizan la subdominante, frases de cuatro compases, inicio con cuatro corcheas en anacrusa y diseños melódicos en los que predomina el movimiento conjunto.

Asimismo, observo que uno y otro pasacalle figuran en las mismas planchas que las danzas que los preceden: en concreto, el del fol. 42r se halla precedido de dos Españolaletas y el del fol. 46r de dos Granduques⁷³.

Existen además dos hechos significativos: en primer lugar, la tonalidad de cada pasacalle coincide con la de las respectivas danzas que los anteceden (re menor el del fol. 42r y La Mayor el del fol.

⁷³ El Granduque era una gallarda en ritmo binario, variante de lo que fue originalmente una pavana. Estuvo en boga durante el siglo XVII, empleándose con gran fasto en las bodas del Gran Duque (probablemente de ahí tome su nombre esta danza) de Florencia Fernando I con Cristina de Lorena.

46r); en segundo lugar, da la impresión de que Sanz quería incluir estos pasacalles al final de las correspondientes láminas, pues añadió pautas (pentagramas) de menor tamaño para que cupiera cada una en su plancha. En mi opinión, estas dos circunstancias – unidas a la brevedad y sencillez de ambas piezas – justifican su consideración como *ritornelli* de las mencionadas danzas. Por otra parte, también es probable que Sanz deseara ofrecer con estos dos pasacalles una especie de anticipo de los que posteriormente incluye ampliados en su tercer libro.

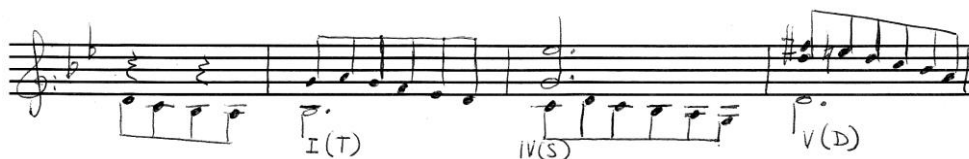
Al contrario que los dos pasacalles que le preceden en este segundo libro, el *Pasacalles por la O* del fol. 48r posee una serie de rasgos que permiten considerarlo como una obra musical autónoma. Por una parte, se trata de una obra extensa que consta de 26 diferencias y ocupa la totalidad de la lámina. Por otra parte, además de un mayor grado de desarrollo y complejidad musical, se puede apreciar esa intención estructural a la que ya he aludido en análisis de pasacalles anteriores y que permite dividir la pieza en secciones o grupos de variaciones con ciertos elementos musicales en común. En mi opinión, estas características distan considerablemente de las que cabe esperar en un breve y sencillo ritornello.

Desde el punto de vista rítmico, este pasacalle se halla en compás ternario (“Proporción”) y se inicia con dos negras en anacrusa. Por otra parte, todas las variaciones tienen una longitud de cuatro compases.

Teniendo en cuenta la textura utilizada y los aspectos rítmicos establezco las siguientes secciones en este pasacalle:

- Variaciones 1-7: se observa en ellas un predominio de la textura vertical con acordes a menudo rasgueados, exceptuando la variación 7 (Ej. 88) en la que la figuración de corcheas da lugar a una textura melódico-lineal. Rítmicamente, todas estas variaciones presentan inicio anacrúsico con dos negras o cuatro corcheas y Sanz tiende a utilizar la figuración negra-negra-dos corcheas en cada compás (Ej. 89).

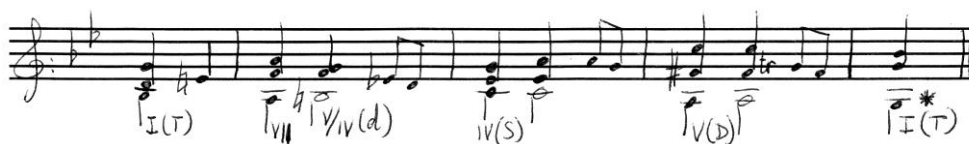
Ejemplo 88



Sanz: Variación 7 del *Pasacalles por la O*, fol. 48r.
(Transcripción propia).

Como en ejemplos precedentes, señalo con números romanos los grados de la tonalidad y entre paréntesis la función tonal que les corresponde (T= tónica; d= dominante secundaria; S= subdominante; D= dominante).

Ejemplo 89



Sanz: Variación 5 del *Pasacalles por la O*, fol. 48r.
(Transcripción propia).

Véase el diseño rítmico mencionado. Asimismo, obsérvese desde el punto de vista armónico la presencia del VII grado natural y la dominante secundaria (d) que precede a la subdominante. Por otra parte, señalo con asterisco la nota Sol del último compás pues en la tablatura figura un La, lo cual es posiblemente un error.

- Variaciones 8-12: tienen en común la primacía de la textura horizontal sobre la acórdica, su inicio tético y una figuración rítmica muy similar en todas ellas que dinamiza notablemente el discurso musical. En las variaciones 8 a 11 se observa en cada compás la utilización de un patrón rítmico uniforme: corchea-dos semicorcheas-cuatro corcheas (Ej. 90). La variación 12 (Ej. 91) destaca por el empleo de una figuración más ágil – semicorcheas fundamentalmente – que le otorga un

cierto carácter de cierre, colofón o culminación del proceso iniciado en la variación 7.

Ejemplo 90



Sanz: Variación 8 del *Pasacalles por la O*, fol. 48r.
(Transcripción propia).

Véanse en el bajo rodeadas en un círculo las notas de la cadencia andaluza, transportada a la tonalidad de Sol menor.

Ejemplo 91



Sanz: Variación 12 del *Pasacalles por la O*, fol. 48r.
(Transcripción propia).

Además de los grados I, IV y V con las funciones tonales que les son propias, obsérvese también la presencia del III y del VII natural con funciones de IV del VII y de IV del IV, respectivamente. En mi opinión, la

mera existencia de una relación entre los grados revela una tonalidad cuya sonoridad se deja sentir cada vez con más fuerza en esta música.

- Variaciones 13 a 18: suponen una vuelta a la textura vertical. Como aspectos rítmicos de interés, debo señalar el comienzo anacrúsico en todas ellas y la utilización en casi todas del característico ritmo de puntillo negra-negra con puntillo-corchea empleado tanto en el pasacalle como en la chacona. La citada figuración conlleva un mayor énfasis o acentuación del segundo tiempo del compás. Desde el punto de vista armónico, se observa – tanto en la voz superior como en el bajo – el abundante empleo de cromatismos que conforman habitualmente diseños melódicos en sentido descendente (Ej. 92), procedimiento ya utilizado en pasacalles anteriores de Sanz.

Ejemplo 92



Sanz: Variación 13 del *Pasacalles por la O*, fol. 48r.
(Transcripción propia).

Obsérvese el movimiento cromático descendente del bajo, la textura acórdica y el ritmo de puntillo. Por otra parte, el vibrato y el trino los he indicado mediante las abreviaturas vib. y tr., respectivamente. Las flechas señalan acordes rasgueados.

- Variaciones 19 a 22: presentan textura horizontal y una figuración básicamente de corcheas, si bien aparecen algunas semicorcheas. Todas las variaciones de este grupo se inician de forma tética, excepto la 22. Con respecto a ésta última variación (Ej. 93), su comienzo es anacrúsico y muestra, en general, un mayor vigor rítmico. Por otra parte, la textura lineal

coexiste con la vertical, destacando los acordes rasgueados en el primer tiempo de cada compás.

Ejemplo 93

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a sequence of chords: I(T), IV(S), I(T), and IV(S). The bottom staff contains a sequence of chords: V(D), I(T), V(D), and I(T). The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes.

Sanz: Variación 22 del *Pasacalles por la O*, fol. 48r.
(Transcripción propia).

- Variaciones 23 a 26: en ellas prevalece nuevamente la textura vertical, el ritmo de puntillo negra-negra con puntillo-corchea y el inicio anacrúsico.

Ejemplo 94

The image shows a single staff of musical notation. The chord symbols are I(T), V/IV(d), IV(S), V(D), I(T), V(D), and I. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes.

Sanz: Variación 26 del *Pasacalles por la O* (adornos omitidos), fol. 48r.
(Transcripción propia).

En relación con los aspectos armónicos, en el título *Pasacalles por la O* se observa una vez más que Sanz hace referencia al acorde (Sol menor) por el que se compone pero no al Tono del mismo. Teóri-

camente, según el propio autor⁷⁴, es el segundo Tono el que corresponde a dicho acorde. Como afirma Nassarre⁷⁵, este Tono tiene su final en Sol y su mediación en Si bemol, siendo éstas las notas en las que se realizan las cláusulas (cadencias) principales. La escala o diapasón de este Tono es Sol-La-Si bemol-Do-Re-Mi-Fa-Sol, la cual obedece a la distribución interválica t-st-t-t-t-st-t⁷⁶. Sin embargo, en la práctica son escasos los rasgos sonoros que, a mi juicio, podemos atribuir a dicho Tono. Por el contrario, en casi todas las variaciones apreciamos la tónica Sol con tercera menor (Si bemol), Fa# como sensible y Do y Re (subdominante y dominante, respectivamente) como grados tonales, datos que constituyen los cimientos de la tonalidad de Sol menor.

Es verdad – y la sonoridad de algunas diferencias así lo demuestra – que la interpolación de acordes no esenciales entre los de la fórmula cadencial I-IV-V-I hace menos nítida la percepción tonal pero, personalmente, tampoco encuentro una justificación para este fenómeno que sea compatible con un contexto sonoro modal. Más bien, pienso que este hecho puede interpretarse como propio de una incipiente tonalidad que se halla en fase experimental, esto es, está trazando sus señas de identidad, las bases de su lenguaje armónico. En mi opinión, la presencia habitual de los grados tonales y de la sensible demuestra en la práctica la existencia de una tonalidad, cuando menos, rudimentaria o incipiente.

Además de ello, otros rasgos que a mi juicio hacen sentir esa tonalidad que poco a poco va abriéndose camino son los siguientes:

- Empleo frecuente de cromatismos en muchas de las variaciones comprendidas entre la 13 (véase Ej. 92) y la 18. Pese a la sonoridad “neutra” que tal hecho puede producir – a la cual me he referido en pasacalles anteriores – hay una característica que me parece importante: todos esos diseños cromáticos van dirigidos hacia una cadencia V-I con la que concluyen casi todas estas diferencias. En mi opinión, esta direccio-

⁷⁴ Véase SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 28v.

⁷⁵ NASSARRE, P.: *Fragmentos Músicos, op. cit.*, p. 109.

⁷⁶ t=tono; st=semitono.

alidad melódica y armónica constituye un rasgo más propio de la tonalidad que de la modalidad.

- Aparición ocasional de progresiones melódico-armónicas cuyas fundamentales siguen una relación de quintas ascendentes o de cuartas descendentes (Ej. 95). Aunque, desde el punto de vista tonal, su efecto armónico es mucho más débil que el de un ciclo de quintas descendentes, el hecho de que pueda establecerse una relación entre los grados o identificar repeticiones de un diseño melódico a una altura más aguda o más grave constituyen para mí dos elementos más a favor de una tonalidad que está trazando en la práctica sus señas de identidad.

Ejemplo 95

Sanz: Variación 10 del *Pasacalles por la O*, fol. 48r.
(Transcripción propia).

Como en anteriores ejemplos, indico con números romanos los grados de la tonalidad y entre paréntesis la relación entre ellos (IV/VII= 4° del 7°; IV/IV= 4° del 4°).

- La modulación a Si bemol Mayor que tiene lugar en el transcurso de la variación 16 (Ej. 96), la cual termina en dicho acorde. A mi juicio, tal modulación puede calificarse de introtonal, pues la tónica Sol se desplaza momentáneamente a

Si bemol pero vuelve a restablecerse de inmediato al comienzo de la variación 17 (Ej. 97). Dado que Si bemol es el relativo mayor de Sol, este hecho constituye una prueba más a favor de una incipiente tonalidad bimodal. Es verdad que Si bemol es también la mediación del segundo Tono que describe Nassarre y que la cadencia sobre él podría interpretarse como un rasgo modal. No obstante, el movimiento cromático descendente de la voz superior, los encadenamientos armónicos dirigidos hacia la cadencia V-I sobre Si bemol y la propia sonoridad de esta variación me transmiten una sensación mucho más tonal que modal. Insisto en que, en mi opinión, nos encontramos ante una tonalidad que comienza a ofrecer las primeras muestras de su presencia; en ese sentido, puede calificarse de rudimentaria, incipiente o en fase experimental pero es indudable que se deja sentir ya a través de todos estos hechos.

Ejemplo 96



Sanz: Variación 16 del *Pasacalles por la O*, fol. 48r.
(Transcripción propia).

El paréntesis (III-I) situado bajo el tercero de los acordes indica el cambio de centro tonal: el tercer grado de Sol menor (Si bemol) asume hasta el final de la variación la función de primer grado (tónica).

- Por último, en la variación 17 (Ej. 97) se aprecia un mayor énfasis sobre el III y IV grados de Sol, debido a las dominantes secundarias que les anteceden. En mi opinión, tales dominantes dan lugar a encadenamientos armónicos cadenciales tipo V-I que tienen mucho más sentido en el contexto sonoro de la tonalidad bimodal que en el de la modalidad.

Ejemplo 97



Sanz: Variación 17 del *Pasacalles por la O* (adornos omitidos), fol. 48r.
(Transcripción propia).

Las dominantes secundarias (d) del III y IV grados las he señalado mediante V/III y V/IV, respectivamente.

Para concluir el análisis de este pasacalle, mencionaré algunos elementos que, en mi opinión, pueden calificarse como arcaísmos o vestigios modales. El primero de ellos es el empleo del tetracordo frigio o cadencia andaluza en la variación 8 (véase Ej. 90). Como ya he mencionado en pasacalles anteriores, considero también este hecho como un rasgo propio del “estilo español”, especialmente por su sonoridad. Por otra parte, la introducción de cromatismos entre las notas del citado tetracordo en variaciones posteriores como la 13 (véase Ej. 92) oscurece tanto su sonoridad modal como tonal, aunque – como ya he explicado – la marcada direccionalidad de estos movimientos cromáticos hacia la cadencia V-I me induce a pensar más en la tonalidad bimodal como contexto sonoro de referencia.

En segundo lugar, dado que la teoría musical española del Barroco establece Si bemol como mediación del segundo Tono, el hecho de que la variación 16 (véase Ej. 96) termine en esta nota podría interpretarse como un rasgo modal⁷⁷. Sin embargo, como también he expuesto anteriormente, las “falsas” o disonancias que producen sus cromatismos, la posibilidad de establecer funciones tonales con modulación incluida y la sonoridad que obtengo al interpretar a la

⁷⁷ Como ya he indicado, las cláusulas principales del segundo Tono son en final y en mediación. (Cfr. NASSARRE, P.: *Fragmentos musicales*, vol. 1, facsímil de la edición de 1700, p. 109).

guitarra esta variación me transmiten una sensación marcadamente tonal.

Finalmente, la aparición ocasional de dominantes de la subdominante en variaciones como la 5 (véase Ej. 89), la 6 o la 17 (véase Ej. 97) constituye, en mi opinión, un elemento más del “estilo español” por la frecuencia con la que aparece en los pasacalles de Sanz y en los de otros guitarristas españoles posteriores como Guerau y Murcia. Sin embargo, no encuentro – al menos, objetivamente – que este hecho tenga relación con los ocho Tonos pues, en este caso, la subdominante Do no coincide con la mediación del segundo Tono (Si bemol).

4.3. Pasacalles del libro tercero

Como ya señalé al comienzo de este capítulo, el libro tercero de la *Instrucción de Música* presenta un total de doce⁷⁸ pasacalles punteados distribuidos en diez láminas o planchas. Indudablemente es en este libro donde se halla lo más granado de la producción pasacallística sanziana tanto en cantidad como en calidad pues, en palabras del propio Sanz, “contiene las diferencias más primorosas de pasacalles, que hasta ahora ha compuesto su Autor, por todos los ocho Tonos más principales de Canto de Órgano, y por los puntos, y términos más extraños, y sonoros de la Guitarra”.⁷⁹

En estos pasacalles, Sanz no sólo indica el Tono mediante la correspondiente letra del alfabeto italiano sino también con otros dos sistemas en uso en aquella época. El primero de ellos es el “sistema

⁷⁸ Cabe señalar que no hay unidad de criterios en lo que respecta al número de estos pasacalles. Como explicaré en este apartado, pienso que hay razonables motivos para distinguir doce. Sin embargo, Zaldívar establece nueve mientras que Fresno menciona hasta trece. (Cfr. ZALDÍVAR, A.: *Pablo Nassarre, Fragmentos musicales. Volumen II. Anexo. Estudio general introductorio de la vida y obra de Nassarre*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2006, pp. 221-226. FRESNO, J.: “Instrucción de Música sobre la Guitarra Española” en *Revista Aragonesa de Musicología “Nassarre”*, vol. VIII-2, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1992, p. 167).

⁷⁹ SANZ, G.: *Instrucción de Música, op. cit.*, fol. 48r – Edición de 1697.

castellano” descrito por Briceño,⁸⁰ en el que los acordes se indican con números del 1 al 9. Junto a ellos encontramos ocasionalmente los términos “Cruzado” y “Patilla”, que también designan acordes y se adscriben al sistema castellano. El segundo de los sistemas es la denominación barroca de los modos o Tonos (primer Tono, cuarto Tono, etc.) por los que cada pasacalle se ha compuesto.

Con la finalidad de estudiar hasta qué punto existe una correlación entre lo que Sanz menciona teóricamente y lo que suena en la práctica, realizaré a continuación el análisis de todos y cada uno de estos pasacalles.

1. *Pasacalles por la C, por Cruzado, y por quinto Tono punto alto.* (fols. 49r y 50r-Ed. 1697)

Se trata de una obra en Compasillo (C) constituida por 42 variaciones, pues a las 18 escritas en una primera plancha (fol. 49r), Sanz añade en una segunda 24 más bajo el epígrafe “Prosiguen más diferencias sobre los antecedentes Pasacalles con falsas a tres y cuatro voces y cromáticos” (fol. 50r). A nivel rítmico, la obra se inicia con dos negras en anacrusa. Asimismo, todas las variaciones de este pasacalle presentan cuatro compases de longitud. Por otra parte, en las variaciones de textura acórdica o vertical aprecio, en general, una escritura a cinco partes o voces mientras que en las de textura melódico-lineal u horizontal, la escritura suele reducirse a dos. Finalmente, en aquellas frases con mezcla de texturas la escritura suele ser a tres, a cuatro y ocasionalmente a cinco partes.

Teniendo en cuenta la textura y los elementos rítmicos observados, establezco las siguientes secciones o grupos de variaciones:

- Variaciones 1-5: exceptuando la variación 1 – cuya textura es completamente vertical – las cuatro siguientes muestran una combinación de textura acórdica y lineal. En buena parte de los casos, los acordes se rasguean y la figuración empleada es de negras y corcheas.

⁸⁰ BRICEÑO, L. de: *Metodo mui facilissimo, op. cit.*, fol. 4v: “Los puntos o aquerdos de la guitarra”.

Ejemplo 98

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains several chords with arrows indicating the direction of the rasgueos (strums). Below the staff, Roman numerals and functions are written: I(I), V/IV(d), IV(S), and V(D). The bottom staff is a single chord in treble clef with a key signature of two sharps, labeled I(I).

Sanz: Variación 3 del *Pasacalles por la C, por Cruzado y por quinto Tono punto alto*, fol. 49r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Como en ejemplos anteriores, en éste y en los siguientes indico con números romanos los grados de la tonalidad, y entre paréntesis la función tonal que les corresponde (I= tónica; d= dominante secundaria; S= subdominante; D= dominante). Las flechas indican el sentido de los rasgueos; flecha hacia arriba: del grave al agudo; hacia abajo: del agudo al grave.

- Variaciones 6 a 10: presentan textura horizontal con figuración de corchea en la voz superior. En las frases 6 a 8 predomina el movimiento melódico conjunto en forma de escalas descendentes. Las frases 9 y 10 (Ej. 99) pueden considerarse como un par dado que poseen la misma melodía e idéntico patrón armónico. Es más, en mi opinión, la variación 10 es casi una repetición de la 9, pues la única diferencia apreciable entre ellas reside en la región (más aguda o más grave) de la guitarra en la que suenan ciertos fragmentos de la melodía.

Ejemplo 99

Sanz: Variaciones 9 y 10 del *Pasacalles por la C, por Cruzado y por quinto Tono punto alto*, fol. 49r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

- Variaciones 11 a 13: al igual que en las anteriores su textura es lineal, observándose un evidente desarrollo tanto melódico como rítmico. En la figuración aparecen semicorcheas, lo que supone una agilización del movimiento. En la variación 11 se utilizan grupos de cuatro semicorcheas ejecutadas en ligado o extrasino que Sanz empleará en posteriores diferencias de este pasacalle, preferentemente sobre el tercero y cuarto tiempos del compás. Por otra parte, las variaciones 12 y 13 (Ej. 100) ofrecen un diseño rítmico prácticamente idéntico, lo que permite también su consideración como par.

Ejemplo 100

The image shows three staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 17th-century lute tablature transcriptions. The first staff contains four measures with figured bass labels: I(T), V(D), I(T), and IV(S). The second staff contains four measures with labels: V(D), I(T), V(D), and I(T). The third staff contains four measures with labels: V(D), IV(S), and V(D). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and slurs.

Sanz: Variaciones 12 y 13 del *Pasacalles por la C, por Cruzado y por quinto Tono punto alto*, fol. 49r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

- Variaciones 14 y 15: su textura es también horizontal, apreciándose una ligera reducción del movimiento con la corchea otra vez como figura predominante.

Ejemplo 101

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains five measures with figured bass labels: I(T), V(D), I(T), IV(S), and V/V(d). The second staff contains two measures with a label: V(D). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and slurs.

Sanz: Variación 14 del *Pasacalles por la C, por Cruzado y por quinto Tono punto alto*, fol. 49r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

- Variaciones 16 a 18: presentan textura también lineal u horizontal y en ellas emplea Sanz los grupos de cuatro semicorcheas ejecutadas en ligado, tal y como he mencionado en el caso de la variación 11. Indudablemente, dicha figuración imprime un mayor dinamismo y un carácter más “saltarín” a la música.

Ejemplo 102



Sanz: Variación 18 del *Pasacalles por la C, por Cruzado y por quinto Tono punto alto*, fol. 49r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

- Variaciones 19 a 32: con la variación 19 se inician las diferencias con “falsas” y con cromáticos. La textura es una combinación de acordes y melodía punteada. En general, el movimiento se enlentece debido al empleo de figuras (negras y corcheas) de mayor duración que las utilizadas en las variaciones inmediatamente anteriores. En concreto, en las variaciones 25 a 29 (Ej. 103) se imponen claramente la negra y la textura vertical. Al mismo tiempo, es apreciable el interés de Sanz por resaltar las “falsas” (disonancias) que introduce.

Ejemplo 103



Sanz: Variación 29 del *Pasacalles por la C, por Cruzado y por quinto Tono punto alto*, fol. 50r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Las abreviaturas vib. y tr. hacen referencia al vibrato y al trino, respectivamente.

Por otra parte, como ya he mencionado en párrafos precedentes, resulta interesante observar cómo muchas variaciones de esta sección pueden agruparse en pares, por el hecho de que muestran algunos elementos musicales iguales o muy similares. Así, en las variaciones 23 y 24 (Ej. 104) se escucha prácticamente la misma melodía pero en distintos planos sonoros.

Ejemplo 104

Sanz: Variaciones 23 y 24 del *Pasacalles por la C, por Cruzado y por quinto Tono punto alto*, fol. 50r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Obsérvese la presencia de dominantes de la subdominante (V/IV) en ambas diferencias.

- Variaciones 33-38: presentan una textura claramente vertical con acordes rasgueados. La figuración predominante en todas ellas es de negra y la escritura es casi siempre a cinco partes. Como explicaré más adelante, muchos de los encadenamientos armónicos apreciables en estas diferencias no obedecen todavía a las reglas de la Armonía tonal, pues en torno a 1697 no habían sido aún definidas ni compiladas. Sin embargo es indudable que, de forma intuitiva, advierto en Sanz no sólo la intención de destacar los cromatismos (disonancias o “falsas”), sino también la de establecer relaciones entre los grados de una naciente tonalidad que ya es reconocible en la audición de esta música. En mi opinión, estas variaciones ponen de manifiesto una vez más el interés de nuestro autor por la exploración y experimentación de las posibilidades armónicas de la guitarra.

Ejemplo 105

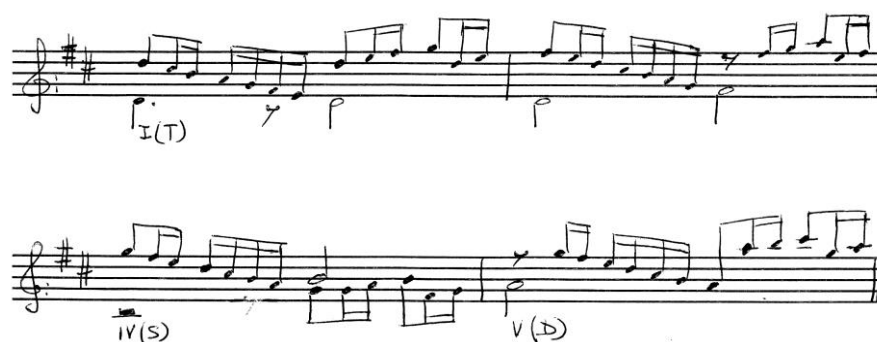
Centro tonal: Re Mayor | Centro tonal: Si menor
 I(T) V/V(d) V(VII) V/IV(d) IV(S) V(D)
 I(T)

Sanz: Variación 33 del *Pasacalles por la C, por Cruzado y por quinto Tono punto alto*, fol. 50r-Ed. 1697.
 (Transcripción propia).

Obsérvese la modulación hacia Si, tonalidad relativa menor de Re. El quinto acorde de esta variación es el que, a mi juicio, establece la transición entre una y otra tonalidad. Por ello, he escrito bajo él (V-VII) para indicar que es V grado de Re Mayor y VII natural de Si menor.

- Variaciones 39 a 42: muestran textura horizontal con una escritura a dos voces. En la voz superior se observan diseños melódicos en forma de escalas, unas veces ascendentes y otras descendentes (Ej. 106) con rápidas figuraciones de semicorchea, lo que imprime a estas variaciones finales un marcado carácter virtuosístico.

Ejemplo 106



Sanz: Variación 41 del *Pasacalles por la C, por Cruzado y por quinto Tono punto alto*, fol. 50r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Desde el punto de vista armónico, el título de la obra dice al comienzo *Pasacalles por la C*. En el alfabeto guitarrístico italiano, la letra C designa el acorde de Re Mayor. Seguidamente puede leerse *por Cruzado*, término del sistema castellano que señala igualmente la nota Re como final. Y por último, aparece también la expresión *y por quinto Tono punto alto*. Según explica Sanz, el quinto Tono es por la B⁸¹, que corresponde en el alfabeto italiano al acorde de Do Mayor. Por tanto, la anotación *quinto Tono punto alto* hace referencia a la transposición del quinto Tono un tono más arriba, resultando así el acorde o tonalidad de Re Mayor por la que Sanz compone este pasacalle.

Efectivamente, se aprecia tónica Re con tercera mayor (Fa sostenido), Do# como sensible y Sol y La (subdominante y dominante,

⁸¹ Véase SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 28v.

respectivamente) como grados tonales. Asimismo, es evidente que el quinto Tono constituye el modelo básico de la variante mayor de la tonalidad bimodal ya que, tal y como lo describe Nassarre⁸², presenta la misma secuencia interválica que la escala de Do Mayor. De igual modo, la final (Do) y la mediación (Sol) del quinto Tono coinciden con la tónica y la dominante de la tonalidad de Do Mayor, por lo que existe entre ellos una absoluta equivalencia. Dicha equivalencia puede establecerse también entre el quinto Tono punto alto y Re Mayor, por ser ambos la transposición un tono arriba del quinto Tono y de Do Mayor, respectivamente.

Por otra parte, la tonalidad de Re Mayor no se puede obtener a través del primer Tono porque éste corresponde al acorde de Re menor, razón por la cual Sanz tiene que transportar el quinto Tono (= Do Mayor) un tono arriba, pasándose a llamar “quinto Tono, punto alto”.

En mi opinión, la sonoridad que se percibe al interpretar este pasacalle a la guitarra es propia de la tonalidad de Re Mayor, pues la mayor parte de sus diferencias se sustentan sobre fórmulas armónicas muy sencillas y de fácil adscripción a dicha tonalidad. Entre las citadas fórmulas destaca por su frecuencia el esquema cadencial I-IV-V-I (S), especialmente en las variaciones del fol. 49r. Dada la absoluta equivalencia entre el “quinto Tono punto alto” y Re Mayor, debo decir que no encuentro influencias o vestigios modales en esta obra desde mi óptica analítica como guitarrista, esto es, desde la práctica.

Como ya he comentado en el análisis de pasacalles anteriores, la tendencia a destacar la subdominante mediante una dominante secundaria que también se aprecia en bastantes diferencias de éste (véanse Ejs. 98 y 104) no es un rasgo que pueda justificarse como modal, pues en la mayoría de los casos la subdominante no coincide con la mediación del Tono correspondiente. En concreto, en este pasacalle la subdominante Sol no coincide con la mediación (La) del “quinto Tono punto alto”. Por otra parte, la modulación a Si menor que se advierte en la variación 33 (véase Ej. 105) alcanza plena justificación en el contexto sonoro de la tonalidad bimodal, según se

⁸² NASSARRE, P.: *Fragmentos musicales*, *op. cit.*, pp. 113-114.

desprende tanto del análisis armónico aplicado como de la sonoridad de dicha variación.

En cuanto al posterior añadido de “falsas” y cromáticos a partir de la diferencia o variación 19 (fol. 50r) debo decir que, a mi juicio, apenas empaña la sonoridad tonal de la obra pues los grados I, IV y V están siempre presentes. En cualquier caso, resulta curioso que Fresno⁸³ y Strizich⁸⁴ propongan las diferencias del citado folio como un nuevo pasacalle. El primero de estos autores las considera, sin duda, como un pasacalle independiente mientras que el segundo plantea la posibilidad de interpretarlas junto con el anterior. En realidad, si nos atenemos al título *Prosiguen más diferencias sobre los antecedentes Pasacalles (...)* que figura en la parte superior del fol. 50r, pienso que existen suficientes razones para afirmar que las variaciones de esta lámina y las de la anterior constituyen claramente un solo pasacalle. Una de ellas, sin ir más lejos, es que la tonalidad (Re Mayor) no varía.

En virtud de lo anterior, el pasacalle que acabo de analizar es el de mayores dimensiones de todo el tratado sanziano, con un total de 42 diferencias. Al mismo tiempo, pienso que tanto la enorme variedad que, a nivel rítmico y melódico, el autor muestra a lo largo de las mismas como el hecho de poder dividir la pieza en secciones según la textura y la figuración empleadas constituyen motivos su-

⁸³ FRESNO, J.: “Instrucción de Música sobre la Guitarra Española”, en *Revista Aragonesa de Musicología “Nassarre”*, vol. VIII-2, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1992, p. 167. En dicha página, Fresno cita un total de trece pasacalles en el tercer libro de la *Instrucción de Música*, de lo cual deduzco que el pasacalle que estoy analizando lo divide en dos: por un lado, el del fol. 49r y por otro el del 50r. Véase también de este mismo autor: *Instrucción de Música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz (1640-1710)*, Grabación sonora, Movieplay Portuguesa Discográfica, Zaragoza, 1992. En el listado de los pasacalles del libro tercero se advierte claramente la separación que Fresno realiza entre las diferencias del fol. 49r y las del 50r, dado que no las graba en la misma pista de audio.

⁸⁴ STRIZICH, R.: *The complete Guitar Works of Gaspar Sanz*, p. 127: “It is likely that this and the previous set of passacalles are meant to be performed together, as a pair”. (“Es probable que éste y el anterior pasacalle requieran ser interpretados conjuntamente, como un par”).

ficientes para considerar este pasacalle como una obra artística autónoma, desprovista de cualquier cometido funcional.

2. *Pasacalles por la I, por Patilla y por Octavo Tono punto alto* (fol. 51r-Ed. 1697)

Se trata de una pieza en compás C (Compasillo) constituida por doce diferencias y un “passo” de cincuenta compases. En éste y en otros pasacalles posteriores del libro tercero, “el término “passo” o “passaje” es una sección conclusiva basada en el tratamiento imitativo o secuencial de pequeños motivos. De este modo, la forma habitual del pasacalle – esto es, la variación continua sobre un esquema armónico básico de cuatro compases – se reemplaza por un fragmento de este tipo, cuya estructura más libre y continua se asemeja a la de una fantasía. El “passo” o “passaje” está indudablemente pensado para interpretarse a un tempo más rápido que el de las secciones precedentes, con objeto de proporcionar un final más solemne y vigoroso a la pieza”⁸⁵. Debo señalar que el añadido de estos “passos” o “passajes” a algunos pasacalles es una característica exclusiva de Sanz; no he encontrado tales secciones ni en los pasacalles de Guerau ni en los de Murcia. Por tanto, considero este hecho como un rasgo diferencial de los pasacalles de nuestro autor, pues permite distinguirlos de los compuestos por los otros dos autores mencionados.

Por otra parte, los compases 8 a 20 de este pasacalle ya habían aparecido (aunque no exactamente iguales sino algo modificados) en el del fol.46r del libro segundo, cuyo análisis ya he realizado.

A nivel rítmico, la pieza se inicia con dos negras en anacrusa y desde el punto de vista melódico, todas las variaciones tienen una longitud de cuatro compases.

En función de la textura y de los aspectos rítmicos apreciados, distingo los siguientes grupos de variaciones:

⁸⁵ Véase STRIZICH, R.: *op. cit.*, p. 123. Traducción propia.

- Variación 1 (Ej. 107): como ya ocurría en el pasacalle anterior y seguirá sucediendo en los siguientes a éste, la variación inicial presenta textura vertical, con acordes rasgueados. Indudablemente, la intención de Sanz en esta primera diferencia es dejar clara la tonalidad del pasacalle mediante la característica fórmula armónica I-IV-V-I (S). La figuración empleada es de negra.

Ejemplo 107

The image shows musical notation for Example 107. It consists of two staves. The first staff contains four measures of music, each with a chord and a rhythmic arrow above it. The chords are labeled I(T), IV(S), V(D), and I(T). The second staff contains one measure with a chord labeled I(T). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Sanz: Variación 1 del *Pasacalles por la I, por Patilla y por Octavo Tono punto alto*, fol. 51r-Ed. 1697.

(Transcripción de R. Strizich: *op. cit.*, p. 130).

Como en ejemplos anteriores, en éste y en los siguientes indico con números romanos los grados de la tonalidad, y entre paréntesis la función tonal que les corresponde (I= tónica; d= dominante secundaria; S= subdominante; D= dominante). Las flechas indican el sentido de los rasgueos; flecha hacia arriba: del grave al agudo; hacia abajo: del agudo al grave.

- Variaciones 2 a 10: en todas ellas, la textura resulta de la mezcla o combinación entre acordes y melodía punteada. Si bien en las variaciones 3, 4 (Ej. 108) y 10 aprecio una mayor presencia de corcheas, en las demás predominan las negras sobre las corcheas, observándose la tendencia a emplear éstas últimas en el cuarto tiempo del compás.

Ejemplo 108

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff contains a melodic line with a slur over the first four measures. Below the staff are harmonic analysis labels: I(T) under the first measure, I(T) under the second, V/IV(d) under the third, and IV(S) under the fourth. The second staff contains a bass line with a slur over the first three measures. Below it are labels: IV(S) under the first measure, V(D) under the second, and I(T) under the third.

Sanz: Final de la variación 3 y variación 4 del *Pasacalles por la I, por Patilla y por Octavo Tono punto alto*, fol. 51r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

En el primer pentagrama señalo giros melódicos mixolidios constituidos por las notas La-Sol natural-Fa#-Mi. Asimismo, obsérvese la dominante secundaria (d) que precede a la subdominante.

- Variaciones 11 y 12 (Ej. 109): con su textura melódico-lineal cierran esta primera parte de la obra. La figura predominante es la corchea.

Ejemplo 109

The image shows three staves of musical notation in G major. Each staff contains a melodic line with a slur over the first four measures. The notation is consistent across all three staves, showing a mixolydian-like melodic pattern.

Sanz: Variaciones 11 y 12 del *Pasacalles por la I, por Patilla y por Octavo Tono punto alto*, fol. 51r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Señalo nuevamente giros melódicos mixolidios propios del 8° Tono (punto alto, en este caso). Asimismo, véase en los compases 3 y 8 la nota Sol# que no resuelve en La, lo cual genera especialmente en el primero de los compases citados una sonoridad extraña y ajena, a mi juicio, tanto a la tonalidad de La Mayor como al 8° Tono punto alto.

Con respecto al “passo” con el que Sanz concluye este pasacalle, debo señalar como características generales su textura horizontal, el empleo constante de la figuración de negra (exceptuando los cinco últimos compases) y la introducción de acordes en el primer tiempo de cada compás.

En relación con la melodía, es destacable el empleo de la imitación⁸⁶ utilizando como base el pequeño motivo de cuatro notas Mi-Mi-Re-Do# con el que se inicia esta parte de la obra.

Ejemplo 110



Sanz: Primeros compases del “Passo” con el que termina el *Pasacalles por la I, por Patilla y por Octavo Tono punto alto*, fol. 51r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Señalo el motivo inicial Mi-Mi-Re-Do# y sus posteriores imitaciones.

⁸⁶ En música se denomina imitación al procedimiento compositivo por el que, en una parte o voz de la obra, se escucha una melodía o motivo anteriormente escuchado en otra u otras. La imitación fue abundantemente utilizada en la música del Renacimiento y del Barroco, especialmente en formas como el canon y la fuga. Asimismo, en la década de 1920, Arnold Schönberg aplicó las reglas del contrapunto canónico a la serie de doce sonidos de la escala cromática, estableciendo así las bases del Dodecafonismo.

Desde el punto de vista armónico, el título de la obra dice *Pasacalles por la I*. En el alfabeto guitarrístico, la letra I designa el acorde de La Mayor. También puede leerse *por Patilla*, término que en el sistema castellano alude igualmente a la nota La como final. Y por último, encontramos la anotación *y por Octavo Tono punto alto*. Al igual que ocurría en el pasacalle anterior, en éste tiene lugar también una transposición pues, según Sanz, el octavo Tono es *por el A⁸⁷*, es decir, tiene su final en Sol, con tercera mayor y mediación en Do. Por tanto, *Octavo Tono punto alto* hace referencia a la transposición del octavo Tono un tono más arriba, de lo que resulta la nota La como final, con tercera mayor Do sostenido y Re como mediación.

Ahora bien, la sonoridad de esta pieza ¿es tonal o modal? Como músico e intérprete debo decir que las nueve primeras variaciones – de las doce que componen el pasacalle propiamente dicho – poseen una sonoridad claramente tonal. Todas ellas se basan en el esquema armónico I-IV-V-I o en otros que resultan de introducir nuevos acordes entre los esenciales de dicho esquema pero que no modifican en absoluto la percepción de la tonalidad de La Mayor, definida por la tónica La con tercera mayor (Do #), Sol # como sensible, y Re y Mi como grados tonales, en calidad de subdominante y dominante, respectivamente.

A mi juicio, únicamente en las variaciones 10, 11 y 12 puede percibirse un enrarecimiento u oscurecimiento de la sonoridad tonal debido fundamentalmente a dos hechos. En primer lugar, al empleo de escalas descendentes que incluyen las notas Do y Sol (ambas naturales) en la variación 10 (Ej. 111). En segundo lugar, la nota Sol # despojada de su condición de sensible en las variaciones 11 y 12 (véase Ej. 109) al no resolver melódicamente en La como cabría esperar.

⁸⁷ Véase SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 28v.

Ejemplo 111



Sanz: Variación 10 del *Pasacalles por la I, por Patilla y por Octavo Tono punto alto*, fol. 51r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

La sonoridad producida por los fenómenos descritos resulta, sin duda, extraña a nuestros modernos oídos tonales. Sin embargo, personalmente, tampoco encuentro pruebas concluyentes que demuestren la vinculación (al menos, en su totalidad) de tales hechos con la modalidad. A lo sumo se podría considerar como arcaísmo o vestigio modal el empleo de giros melódicos mixolidios, con su característica ausencia de sensible (en este caso, con la nota Sol natural en vez de Sol #).

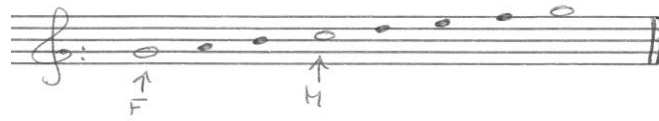
Estos giros melódicos aparecen, por ejemplo, en variaciones como la 4 (véase Ej. 108), la 11 y la 12 (véase Ej. 109). Tales diseños pueden provenir o bien del 7º modo gregoriano (Ej. 112) o bien del 8º Tono de Canto de Órgano (Ej. 113). Como puede verse, ambos presentan la misma interválica entre sus notas y la misma final, pero difieren en la mediación.

Ejemplo 112



7º modo gregoriano, también llamado “Tetrardus Auténtico” o Mixolidio.
(F= final; M= mediación).

Ejemplo 113



8º Tono de Canto de Órgano.
(F= final; M= mediación).

He de decir, no obstante, que en algunas variaciones como la 4 (véase Ej. 108) y la 5 (Ej. 114) la nota Sol natural forma parte de acordes con función de dominante de la subdominante. En este caso, se da la circunstancia de que la subdominante Re coincide con la mediación del 8º Tono punto alto pero, puesto que rara vez se produce tal coincidencia, no considero que el énfasis sobre dicha nota sea un rasgo modal.

Ejemplo 114

Sanz: Variación 5 del *Pasacalles por la I, por Patilla y por Octavo Tono punto alto*, fol. 51r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Obsérvese la utilización del patrón armónico I-VII-IV-V-I (S₇) y la presencia de una dominante de la subdominante (V/IV).

Asimismo, debo destacar la presencia de Sol # en el acorde de dominante que resuelve en tónica al final de la mayor parte de las variaciones (véanse algunos de los Ejs. anteriores como el 111 y

114), lo cual es un dato claramente a favor de la tonalidad de La Mayor. Por otra parte, no encuentro relación entre la modalidad y el empleo – en las variaciones 11 y 12 – de Sol # sin función de sensible. Desde luego, produce una sonoridad que es ajena a la tonalidad pero que, a mi juicio, tampoco encaja en la modalidad.

A tenor de lo expuesto, pienso que la referencia al “8º Tono punto alto” en el título de esta obra es más bien teórica porque su plasmación sonora en la práctica queda, exceptuando los escasos vestigios modales señalados, desmentida en gran parte. Así, al ya mencionado empleo en casi todas las diferencias de la fórmula armónica I-IV-V-I o de otras que apenas alteran su sonoridad, puede detectarse una breve progresión melódico-armónica en la variación 8 (Ej. 115), un indicio más que apunta hacia la tonalidad por la direccionalidad que confiere al discurso y por la relación que conlleva entre los grados. Asimismo, los encadenamientos armónicos que observo en ésta y en otras diferencias cada vez se hallan más próximos a los que cabe esperar en la tonalidad.

Ejemplo 115

The image shows a musical transcription of Example 115. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The melody is divided into two sections: 'MODELO' and 'REPETICIÓN'. Below the melody, Roman numerals indicate the harmonic structure: I(T), V, VI, III, VI(S), IV(S), and V(D). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, showing a single chord I(T) with a fermata.

Sanz: Variación 8 del *Pasacalles por la I, por Patilla y por Octavo Tono punto alto*, fol. 51r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Señalamos el modelo de progresión y su inmediata repetición.

Para terminar el análisis armónico del pasacalle propiamente dicho añadiré que, en el transcurso de sus doce diferencias, no he apreciado modulaciones.

En cuanto al “passo” con el que concluye la pieza, desde el punto de vista armónico observo y escucho continuas sucesiones de cadencias tipo V-I sobre distintos grados de la tonalidad de La Mayor, concretamente sobre el IV (Re), el V (Mi), el II (Si) y el VI (Fa #). Dado que tales grados se hallan precedidos de dominantes secundarias, la consecuencia sonora es una potenciación o refuerzo puntual de los mismos.

Ejemplo 116

The image shows a musical score for Example 116, consisting of three staves of music in G major (one sharp). The first staff contains four measures with chords IV, V, and V/VII. The second staff contains four measures with chords VI, V/V, V, and V/VII. The third staff starts with VI and ends with 'etc.'.

Sanz: Fragmento del “Passo” del *Pasacalles por la I, por Patilla y por Octavo Tono punto alto*, fol. 51r-Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Obsérvese que tanto el VI (Fa#) como el V (Mi) grados de La Mayor resultan potenciados por ir antecidos de dominantes secundarias (indicadas mediante V/VII y V/V, respectivamente).

En mi opinión, es cuestionable afirmar la existencia de modulaciones hacia estos grados. Dada la rapidez con que se suceden las cadencias hacia ellos, la brevedad del énfasis sobre dichos grados, el permanente cambio de los mismos y su estrecha relación con la tonalidad de referencia, creo más apropiado hablar de flexión o

potenciación de grados – como ya he dicho – o de desplazamientos momentáneos de la tónica hacia ellos, pero siempre dentro de La Mayor como tonalidad de referencia. A mi juicio, estos hechos demuestran una vez más el interés de Sanz por la exploración de las posibilidades armónicas de la guitarra en el seno de una incipiente tonalidad cuyas reglas no han sido todavía enunciadas⁸⁸ pero que, sin embargo, no por ello su sonoridad deja de manifestarse de una forma práctica en sus pasacalles.

Finalmente, debo destacar la aparición del término “Grave” cinco compases antes del final de la obra (Ej. 117), un hecho importante puesto que es la primera vez que Sanz utiliza una indicación alusiva al tempo y al carácter en uno de sus pasacalles. Al igual que la inclusión de “passos”, la anotación de indicaciones de tempo, dinámica y carácter constituye otro rasgo diferencial de los pasacalles de nuestro autor, pues ni en los de Guerau ni en los de Murcia las he encontrado.

Ejemplo 117

Sanz: Cinco últimos compases del “Passo” del *Pasacalles por la I, por Patilla y por Octavo Tono punto alto*, fol. 51r-Ed. 1697.
(Transcripción de R. Strizich: *op. cit.*, p. 132).

⁸⁸ Será Jean-Philippe Rameau en su *Traité de l’harmonie réduite a ses principes naturels* (1722) quien establezca el fundamento teórico de la Armonía tonal, distinguiendo entre acordes perfectos mayores (principales) y menores (secundarios), y asignando a los acordes contruidos sobre los grados I, IV y V de la tonalidad las funciones de Tónica, Subdominante y Dominante, respectivamente.

3 y 4. *Pasacalles por la E y D / por el Cinco y Seis / y por Primero y Cuarto Tono* (fol. 52r-Ed. 1697)

La plancha de la octava edición del libro tercero de la *Instrucción de Música* que García-Abrines numeró en el correspondiente facsímil como fol. 52r contiene, según se desprende del título, dos pasacalles: uno *por la E* y otro *por la D*. En la mencionada plancha ambos pasacalles aparecen separados por una doble barra, tras la cual se lee la anotación *Estos Paseos son por 4º Tono* que, en mi opinión, es el título del segundo pasacalle.

He de señalar que en el título que precede a cada pasacalle de su tratado, Sanz casi siempre anota el término “Pasacalles” (en plural) y no el de “Pasacalle”, lo cual puede generar una cierta confusión a la hora de determinar si algunas planchas contienen un solo pasacalle o más de uno. Por otra parte, en la portada del libro tercero – en la que figuran, a modo de índice, las diferentes láminas del mismo y los pasacalles que contienen – nuestro autor emplea la palabra “Partidas” como sinónimo de “variaciones” o “diferencias”. En dicha portada leemos, por ejemplo, “Tercera [lámina], 12 Partidas por la I ó Patilla, con un Passo de 50 compases”⁸⁹ que corresponde al pasacalle que acabo de analizar. Sin embargo, en relación con los que voy a comentar ahora, Sanz escribe en la portada: “Quarta [lámina], 25 Partidas por la E y D, que son el 5 y el 6”⁹⁰. De ello y del título de esta lámina (fol. 52r de la edición de 1697, según la numeración de García-Abrines) cabría pensar que Sanz incluye en ella un único pasacalle⁹¹.

Sin embargo, como músico práctico pienso que en las láminas del tercer libro numeradas como fols. 52r, 53r y 55r de la edición de

⁸⁹ SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 48r-Ed. 1697.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Así lo entiende concretamente Álvaro Zaldívar quien, en su análisis de los pasacalles del tercer libro de Sanz – realizado desde una óptica teórica, con los ocho Tonos como contexto sonoro de referencia – considera en láminas como ésta la existencia de un único pasacalle en el que se yuxtaponen dos Tonos distintos: en este caso, el primero por la E y el “cuarto” por la D. (Véase ZALDÍVAR, A.: *Estudio general introductorio sobre la vida y obra de Nassarre*, vol. II, Anexo, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2006, pp. 222-223).

1697, se distinguen dos pasacalles diferentes cuyo análisis, obviamente, realizaré por separado. Expongo, a continuación, tres criterios para justificar mi afirmación.

El primero de ellos es el título que figura en la parte superior de estas láminas; por ejemplo, en la del fol. 52r leemos *Pasacalles por la E y D, por el Cinco y Seis y por Primero y Cuarto Tono*. En mi opinión, una obra musical barroca no se compone simultáneamente en dos tonalidades (ni tampoco en dos Modos) distintas. Naturalmente, podrán producirse modulaciones o cambios en la jerarquía sonora en el transcurso de la pieza, pero esto es muy diferente del hecho de afirmar que posee dos centros tonales (o dos finales, en un contexto modal) a la vez, una opción que, a mi juicio, resulta impensable en el Barroco. De este modo, si se formula el título que aparece al comienzo del fol. 52r en términos de acordes o tonalidades – dado que Sanz establece la consabida correspondencia entre los Tonos de Canto de Órgano y el Alfabeto guitarrístico de su época – pienso que Pasacalles en Re menor (por la E) y en La menor (por la D) han de ser, necesariamente, obras distintas.

El segundo criterio es de tipo gráfico, pues en las tablaturas de estas láminas observo que, tras un acorde de una semibreve⁹² de duración – que por su mayor valor representa, sin duda, la conclusión del primer pasacalle –, aparece una doble barra o trazo de similares características seguida de un nuevo título en alusión al segundo pasacalle, bajo el que se anotan los acordes rasgueados con los que comienza. Así, tras esa especie de doble barra figura en el fol. 52r la anotación *Estos Passeos son por 4º Tono*, en el 53r *Por el Ocho y K²* y en el 55r *Passeos por la B*. En mi opinión, todos estos hechos gráficos confirman la existencia de una clara separación entre dos piezas distintas.

Mi tercer y último criterio tiene su fundamento en los dos anteriores, y es el hecho de que, tanto en transcripciones consultadas de los pasacalles de Sanz en notación moderna como en grabaciones

⁹² La semibreve era una figura antigua, todavía en uso en la segunda mitad del siglo XVII, que equivale en nuestra notación solfística a la actual redonda.

sonoras⁹³ de los mismos, se diferencia claramente entre uno y otro pese a que figuren en la misma lámina.

Los criterios expuestos justifican, por tanto, que en las láminas que García Abrines numera como fols. 52r, 53r y 55r de la edición de 1697 se distingan dos pasacalles y que, en virtud de ello, realice por mi parte un análisis separado e independiente de cada uno.

Iniciando ya el comentario de los ofrecidos en el fol. 52r, el *Pasacalle por la E, por el Cinco y por Primer Tono* está escrito en Compasillo y consta de diez diferencias o variaciones, todas ellas de cuatro compases de longitud. Asimismo, he de señalar que una versión ligeramente modificada de los compases 4-12 y 16-24 de esta pieza aparecía en el *Pasacalles* (fol. 42r) del libro segundo analizado con anterioridad.

Desde el punto de vista rítmico, la obra se inicia con dos negras en anacrusa. En función de la textura y de la figuración rítmica utilizada establezco los siguientes grupos o secciones de variaciones:

- Variación 1: con su textura acórdica presenta la tonalidad de la obra en forma de acordes rasgueados, utilizando el patrón armónico I-IV-V-I (S) prototípico del pasacalle.

Ejemplo 118



Sanz: Variación 1 del *Pasacalles por la E, por el Cinco y por Primer Tono*, fol. 52r-Ed. 1697.

(Transcripción propia).

⁹³ Véase a este respecto la de FRESNO, J.: *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española de Gaspar Sanz (1640-1710)*, op. cit, textos adjuntos a la grabación, p. 15.

Como en ejemplos anteriores, en éste y en los siguientes indico con números romanos los grados de la tonalidad, y entre paréntesis la función tonal que les corresponde (I= tónica; d= dominante secundaria; S= subdominante; D= dominante). Las flechas indican el sentido de los rasgueos; flecha hacia arriba: del grave al agudo; hacia abajo: del agudo al grave.

- Variaciones 2-3: su textura es una combinación de acordes en su mayor parte rasgueados y de melodía punteada. La figuración utilizada es de negras y corcheas.

Ejemplo 119

The image shows a musical score for Example 119. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). The melody is written in eighth and sixteenth notes, with a trill (tr) over a note. The bottom staff is a bass clef with a common time signature (C). The bass line consists of chords. Below the bass staff, there are five chord annotations: I(I), v/iv(d), iv(S), iv(S), and V(D). Arrows point from these annotations to the corresponding chords in the bass line. The first chord is a C major triad (C-E-G). The second is a D minor triad (D-F-A). The third is an F major triad (F-A-C). The fourth is another F major triad (F-A-C). The fifth is a C major triad (C-E-G).

Sanz: Variación 2 del *Pasacalles por la E, por el Cinco y por Primer Tono*, fol. 52r-Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Véase la dominante secundaria (d) que precede a la subdominante (S) y las notas Si natural y Do#, propias de la escala melódica simple de Re menor, utilizadas con finalidad cadencial justo antes de producirse la resolución en el acorde de tónica.

- Variaciones 4-5: aprecio en ellas una clara tendencia hacia la horizontalidad, con la corchea como figura predominante. Al mismo tiempo, debo destacar en ambas el movimiento melódico conjunto y, en la variación 5 (Ej. 120), el uso abundante de escalas.

Ejemplo 120

Sanz: Variación 5 del *Pasacalles por la E, por el Cinco y por Primer Tono*, fol. 52r-
Ed. 1697.

(Transcripción propia).

- (1) Escala natural descendente de Re menor.
- (2) Giros melódicos frigios.
- (3) Escala melódica simple descendente de Re menor.

- Variaciones 6-10: presentan una textura mezclada con diseños melódicos punteados que se apoyan en acordes sobre los grados tonales. En lo referente a la figuración, se observa la coexistencia de negras y corcheas.

Ejemplo 121

Sanz: Variación 6 del *Pasacalles por la E, por el Cinco y por Primer Tono*, fol. 52r-
Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Véase nuevamente la dominante secundaria (d) que precede a la subdominante (S).

En relación con la armonía, la sonoridad de la pieza y los datos obtenidos de su análisis revelan claramente que se halla compuesta en la tonalidad de Re menor, definida por la tónica Re con tercera menor (Fa), Do # como sensible y los acordes de Sol menor y La mayor (IV y V grados) con función de Subdominante y Dominante, respectivamente.

A continuación, señalo otros hechos musicales de este pasacalle que demuestran que su contexto sonoro es la citada tonalidad. En primer lugar, debo mencionar el rotundo y reiterado empleo de la fórmula armónica I-IV-V-I en todas las variaciones (exceptuando las dos últimas), lo cual genera una sonoridad marcadamente tonal que acrecienta la percepción de Re como tónica (véanse Ejs. 118 a 121).

En segundo lugar, he de destacar la frecuente utilización de las notas Si natural y Do # en sentido ascendente, especialmente en las cadencias sobre el acorde de Re menor al término de las variaciones 2 (véase Ej. 119), 4, 7, 8, 9 y 10. Estas notas forman parte de la escala melódica simple – también llamada escala con 6ª y 7ª mayores – de Re menor. Asimismo, en variaciones como la 5 (véase Ej. 120) encontramos al comienzo la escala natural de Re menor y al final su escala melódica simple, ambas en sentido descendente. Me permito recordar que el modo menor admite el empleo de estas dos escalas en su condición de auxiliares o secundarias con respecto a la escala menor armónica (que es la básica de dicho modo)⁹⁴. Constituyen, por tanto, una prueba evidente de que nos hallamos ante una tonalidad menor: concretamente en la de Re.

El tercer hecho revelador de dicha tonalidad es la existencia de modulaciones o desplazamientos momentáneos (flexiones) de la tónica Re hacia el relativo mayor Fa, tal y como se aprecia en las variaciones 9 y 10 (Ej. 122). Dichos fenómenos, pese a ser breves y esporádicos, no por ello pasan inadvertidos.

⁹⁴ Véase ZAMACOIS, J.: *Tratado de Armonía*, libro I, 11ª edición, 1989, pp. 176-177.

Ejemplo 122

The image shows three staves of handwritten musical notation in treble clef, 3/4 time. The first staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a chord progression: I(T), V/III(d), III. The second staff continues the melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a chord progression: V, IV, (V), I(T), (III/I), IV(S) V(D). Above the second staff, a bracket indicates the tonal center: 'Centro tonal: FA M'. The third staff continues the melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a chord progression: I(T), I, (I/III), IV(S) V(D), I(T). Above the third staff, a bracket indicates the tonal center: 'Centro tonal: Re m'.

Sanz: Variaciones 9 y 10 del *Pasacalles por la E, por el Cinco y por Primer Tono*, fol. 52r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

A mi juicio, en la variación 9 se produce una flexión o énfasis puntual del acorde de Fa (III grado de Re menor), el cual se halla precedido de una dominante secundaria (d). Sin embargo, hacia la mitad de la variación 10 sí que puede hablarse de modulación hacia Fa Mayor tal y como he indicado en el ejemplo, debido al movimiento cadencial IV-V-I que se produce sobre dicho acorde. He señalado mediante (III/I) el cambio de centro tonal: el III grado (Fa) de Re menor se convierte en I. Posteriormente, mediante (I/III) he indicado que el I grado (Fa) pasa a ser nuevamente el III de la tonalidad de origen, la cual vuelve a restablecerse.

En mi opinión, los tres hechos expuestos y la sonoridad que producen avalan plenamente la tonalidad de Re menor como contexto sonoro de este pasacalle, pues son afines a la misma y ajenos por completo al sistema de los ocho Tonos. A ello, he de añadir la total ausencia en esta pieza de giros melódicos dóricos (con las notas Si y Do naturales), característicos del primer Tono. Por tanto, pienso que la teórica presencia de este Tono – tal y como Sanz lo indica en el título – queda una vez más desmentida en la práctica, pues la sonoridad de este pasacalle en nada se parece a la de dicho Tono.

En vista de lo que sucede en éste y en otros muchos pasacalles de Sanz, se podría incluso cuestionar que sus Tonos se correspondan con los de Nassarre pues, por una parte, muy pocos rasgos sonoros de los Tonos nassarrianos se manifiestan en los pasacalles de nuestro autor y, por otra, es significativo que Sanz enuncie los Tonos en términos de acordes (asimilables a tonalidades), lo que a mi juicio puede indicar, en su música, la progresiva evolución de los Tonos hacia la tonalidad bimodal.

En este pasacalle en concreto, los únicos vestigios sonoros modales que encuentro son ciertos giros melódicos frigios (cadencia andaluza) en variaciones como la 5 (véase Ej. 120). El tetracordo frigio aparece transportado en este caso a Re (Re-Do-Si bemol-La) y no es propio del primer Tono de Canto de Órgano sino del cuarto. En mi opinión, debe considerarse como un arcaísmo en el seno de la contundente tonalidad de Re menor, según he explicado. Asimismo, como ya he mencionado en pasacalles anteriores, el tetracordo frigio es un elemento revelador de un posible “estilo español” dadas las innegables connotaciones folclóricas o populares de su sonoridad, inconfundiblemente asociadas a la España castiza.

Para concluir el análisis de este pasacalle señalaré un último dato al que, por su frecuencia, vengo aludiendo en mi recorrido por los distintos pasacalles de Sanz: la subdominante reforzada por una dominante secundaria que la precede. Concretamente, en este pasacalle se aprecia tal hecho en cinco variaciones (véanse a este respecto Ejs. 119 y 121). Insisto de nuevo en que, objetivamente, no encuentro que este énfasis sobre la subdominante tenga relación con la modalidad ni con los ocho Tonos pues, si así fuera, la subdominante coincidiría siempre o casi siempre con la mediación del Tono correspondiente y rara es la vez en que esto se produce. En este caso, por ejemplo, la subdominante de Re menor (Sol) no coincide con la mediación del primer Tono (La). Por tanto, descarto que este hecho provenga de la influencia de la modalidad como algunos autores⁹⁵ afirman.

⁹⁵ Consúltese a este respecto SCHMITT, T.: *Francisco Guerau. Poema Harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, Madrid, 2000, p.

Con respecto al *Pasacalle por la D, por el Seis y por Cuarto Tono*, en la tablatura es introducido por el título *Estos Paseos son por 4º Tono*. Tal y como ya expliqué en el capítulo segundo del presente trabajo, Sanz utiliza los términos “Passacalle” y “Paseo” de manera indistinta, pues para él son sinónimos. Este pasacalle está escrito en Compasillo, presenta un total de 13 variaciones y rítmicamente se inicia con dos negras en anacrusa. La longitud de las variaciones es de cuatro compases a excepción de la octava, que consta de ocho.

En cuanto a las secciones o grupos de variaciones según la figuración rítmica y la textura empleada, personalmente distingo las siguientes:

- Variación 1: tal y como es habitual en los pasacalles de este libro, su textura es completamente vertical, con acordes rasgueados que siguen el patrón armónico I-IV-V-I. La figuración empleada es de negra.

Ejemplo 123

The image shows a musical staff in treble clef with a common time signature (C). It contains a sequence of chords, each with a rhythmic marking above it (upward or downward arrows) and a harmonic label below it. The labels are I(T), IV(S), and V(D). Below the main staff, there is a smaller staff showing a single chord with a rhythmic marking and the label I(T).

Sanz: Variación 1 del *Pasacalle por la D, por el Seis y por Cuarto Tono*, fol. 52r-Ed. 1697.

(Transcripción de R. Strizich: *op. cit.*, p. 134).

Como en ejemplos anteriores, indico con números romanos los grados de la tonalidad y, entre paréntesis, la función tonal que les corresponde (I= tónica; d= dominante secundaria; S= subdominante; D= dominante). Las flechas señalan el sentido de los rasgueos; hacia arriba: del grave al agudo; hacia abajo: del agudo al grave.

55. Véase también del mismo autor: “Francisco Guerau y el estilo español” en *Cuadernos de Arte*, 26, 1995, p. 117.

- Variaciones 2-3: su textura es una combinación de acordes y melodía punteada, con figuración de negras y corcheas, si bien éstas últimas son cada vez más numerosas. Asimismo, en ambas variaciones la melodía suele discurrir por grados conjuntos, con empleo frecuente de escalas.

Ejemplo 124

The image shows a musical transcription of three staves. The first staff contains six measures with figured bass notation: I(T), IV(S), V/IV(d), IV(S), I(T), and V(D). The second staff contains four measures with figured bass notation: I(T), VI(S), IV(S), and I(T). The third staff contains two measures with figured bass notation: V(D) and I(T). The music is written in a treble clef with a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Sanz: Variaciones 2 y 3 del *Pasacalle por la D, por el Seis y por Cuarto Tono*, fol. 52r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Señalo al comienzo de la variación 3 la escala natural de La menor que coincide con la del modo griego hipodórico. De ahí se desprende su sonoridad arcaica.

- Variaciones 4-5: presentan textura predominantemente horizontal o melódico-lineal con corcheas y semicorcheas como figuras más utilizadas. Por otra parte, sigo apreciando una melodía por grados conjuntos o con pocos saltos, así como el uso de extrasinos (esto es, ligados de más de dos notas con función ornamental) en la variación 5 (Ej. 125).

Ejemplo 125

The image shows two staves of handwritten musical notation. The first staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with several chords indicated by circled notes and labels: VII, I(T), and I W(S). The second staff is also in treble clef and contains a melodic line with chords indicated by circled notes and labels: V(D), I(T), and I(T). The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Sanz: Variación 5 del *Pasacalle por la D, por el Seis y por Cuarto Tono*, fol. 52r-
Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Véanse los extrasinos mencionados. Señalo igualmente el VII grado natural y su resolución en el acorde de tónica, la cual produce también una sonoridad arcaica interpretable como un vestigio modal. Asimismo, obsérvense al final de la frase en la melodía superior las notas Fa # y Sol #, propias de la escala melódica de La menor.

- Variaciones 6-10: se observa en ellas una textura mezclada, fruto de la coexistencia entre acordes (en ocasiones rasgueados) y una melodía que aparece casi siempre en la voz superior si bien el bajo, además de asumir una función armónica importante, se alterna ocasionalmente con la voz superior en la conducción melódica. La figuración utilizada es de negras y corcheas. Desde el punto de vista rítmico, destaca el empleo del patrón negra-dos corcheas-dos negras en las variaciones 6, 7 (Ej. 126) y 8, mientras que en la 9 (Ej. 127) y 10 es notorio el uso de un esquema de cuatro corcheas-dos negras, siendo éstas últimas ocupadas por acordes rasgueados. Por otra parte, este grupo de variaciones presenta significativos fenómenos armónicos que explicaré posteriormente.

Ejemplo 126

Sanz: Variaciones 6 y 7 del *Pasacalles por la D, por el Seis y por Cuarto Tono*, adornos omitidos, fol. 52r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Véase la figuración rítmica citada en los párrafos precedentes. Dicha figuración coincide con diseños melódicos en forma de progresión, en la que tanto el modelo como las sucesivas repeticiones del mismo aparecen convenientemente señalados. Asimismo, en ambas diferencias he rodeado las fundamentales de los acordes que constituyen un círculo de quintas que se extiende, en la variación 6, desde La hasta Fa.

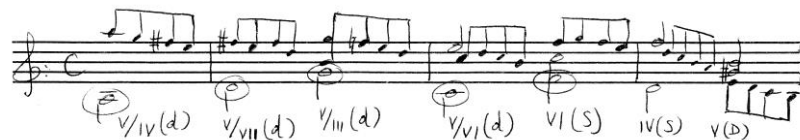
Ejemplo 127

Sanz: Variación 9 del *Pasacalles por la D, por el Seis y por Cuarto Tono*, fol. 52r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Rodeo las fundamentales del círculo de quintas e indico, entre paréntesis, su función tonal.

- Variaciones 11-13: su textura es predominantemente lineal con aparición de acordes únicamente en los pulsos acentuados del compás. En las variaciones 11 (Ej. 128) y 12 he de destacar nuevamente el movimiento melódico conjunto y el empleo de escalas descendentes cuyas notas adoptan valores de corchea. Asimismo, en la variación 13 (Ej. 129) Sanz vuelve a emplear el extrasino en series de notas con un diseño rítmico idéntico al utilizado en la variación 5.

Ejemplo 128

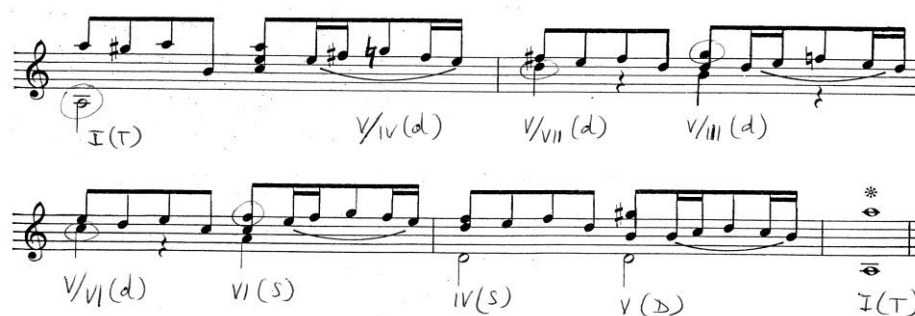


Sanz: Variación 11 del *Pasacalles por la D, por el Seis y por Cuarto Tono*, fol. 52r-Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Rodeo nuevamente las fundamentales del círculo de quintas e indico, entre paréntesis, su función tonal.

Ejemplo 129



Sanz: Variación 13 del *Pasacalles por la D, por el Seis y por Cuarto Tono*, fol. 52r-Ed. 1697.

(Transcripción de E. Bitetti: *Gaspar Sanz (1640-1710). Integral. Instrucción de Música sobre la guitarra española*, p. 85).

Como en los dos ejemplos anteriores, señalo las fundamentales del círculo de quintas y su función tonal.

En cualquier caso, sin restar valor a los datos mencionados, si hay algo que debo destacar en este pasacalle son los aspectos armónicos que, a continuación, paso a analizar.

Comenzaré diciendo que esta obra se halla compuesta “por la D”, letra que en el alfabeto guitarrístico corresponde al acorde de La menor. En mi opinión, la sonoridad de la pieza revela claramente su adscripción a esta tonalidad, definida por su tónica La con tercera menor (Do), con sensible Sol# y con Re (menor) y Mi (Mayor) como IV y V grados, con funciones de subdominante y dominante, respectivamente. Salvo muy escasos arcaísmos de posible procedencia modal que comentaré más adelante, la tonalidad de La menor como contexto sonoro es avalada por los siguientes hechos: en primer lugar, la presencia de la fórmula armónica I-IV-V-I en las tres primeras diferencias (véanse Ejs. 123 y 124).

En segundo lugar, es destacable en este pasacalle la utilización de progresiones armónicas: en concreto, cinco variaciones muestran el ciclo de quintas descendentes La-Re-Sol-Do-Fa, cuyas fundamentales figuran habitualmente en el bajo aunque no siempre (véanse Ejs. 126, 127, 128 y 129). Recordemos que dicho ciclo es una de las principales fórmulas armónicas de la tonalidad bimodal y, aunque en esta pieza aparece incompleto, su sonoridad es claramente perceptible.

Finalmente, el empleo de las notas Fa# y Sol# en sentido ascendente y con una finalidad cadencial (véanse Ejs. 125 y 130) es también un rasgo sonoro revelador de la tonalidad de La menor, ya que ambas notas son propias de su escala melódica simple, perfectamente admisible en el modo menor como escala auxiliar.

La variación 8 (Ej. 130) de este pasacalle merece, a mi juicio, un análisis aparte por el hecho de presentar una longitud de ocho compases cuando la habitual es de cuatro. Desde el punto de vista melódico aprecio en ella dos modelos de progresión, el primero de los cuales da comienzo a un ciclo de quintas descendentes que, en este caso, sólo llega hasta la nota Sol (La-Re-Sol). Seguidamente, aparece el acorde de tónica (I), seguido de los de

dominante (V), dominante de la subdominante (V/IV), subdominante (IV), dominante y tónica.

Ejemplo 130

The image shows three staves of musical notation in treble clef, C major, 4/4 time. The first staff contains two measures of music. The first measure is annotated with 'MODELO 1' and 'REP. 1ª', and the second with 'MODELO 2' and 'REP. 1ª'. Below the notes are chord symbols: I(T), V/IV(d), V/VII(d), VII, and I(T). The second staff contains three measures. The first is annotated with 'REP. 2ª' and 'V(D)'. The second is annotated with 'V/IV(d)'. The third is annotated with 'IV(S)'. The third staff contains two measures. The first is annotated with 'V(D)'. The second is annotated with 'I(T)'. A circled note in the second measure of the third staff is highlighted.

Sanz: Variación 8 del *Pasacalles por la D, por el Seis y por Cuarto Tono*, fol. 52r-
Ed. 1697.

(Transcripción propia).

He indicado los dos modelos de progresión comentados, con sus correspondientes repeticiones. Anoto también los grados de la tonalidad de referencia y sus funciones tonales. Por último, rodeo al comienzo de la variación las notas La-Re-Sol del bajo, fundamentales de un ciclo de quintas que no continúa. Al final de la frase, rodeo igualmente las notas Fa# y Sol# de la melodía superior, las cuales forman parte de la escala melódica de La menor.

En mi opinión, tanto en esta variación como en las mostradas anteriormente, queda patente una vez más el interés de Sanz por la exploración de las posibilidades armónicas de la guitarra en el marco de una sintaxis tonal cada vez más evidente que, sin duda, se manifiesta en la sonoridad de sus pasacalles. Puedo afirmar que esa “conciencia armónica” que he mencionado en el análisis de ante-

riores pasacalles de Sanz, encuentra en ellos (éste, en concreto, es un buen ejemplo) su plasmación sonora.

Asimismo, en la variación 8 la obra alcanza su cumbre melódica y supone la culminación del proceso armónico iniciado en la variación 6. Comparando las frases 6, 7 (véase Ej. 126) y 8 (véase Ej. 130) de esta pieza puede apreciarse que comparten evidentes similitudes desde el punto de vista rítmico, melódico y armónico. A modo de ejemplo, podemos observar que la melodía superior de los primeros compases de la variación 8 es una repetición exacta de la escuchada anteriormente en el bajo del final de la variación 6 y comienzo de la 7.

Según he mencionado, tanto la sonoridad de la pieza como los datos extraídos de su análisis armónico confirman la tonalidad de La menor como contexto sonoro. Sin embargo, en párrafos anteriores me refería a rasgos sonoros de posible procedencia modal que, verdaderamente, son muy pocos en este pasacalle. Personalmente, los únicos que he encontrado son, por un lado, la escala natural de La menor al comienzo de la variación 3 (véase Ej. 124), cuya sonoridad arcaica se explica por su coincidencia con el modo griego denominado hipodórico y, por otro, la sonoridad modal que produce en la frase 5 (véase Ej. 125) el VII grado natural (Sol) precediendo al acorde de tónica. En mi opinión, son arcaísmos puntuales que en nada afectan a la percepción tonal de la pieza.

Nuevamente, el teórico 4º Tono que Sanz enuncia en el título queda desmentido en la práctica, pues los datos sonoros hallados no se corresponden con los que cabría esperar en él. A ello he de añadir – como ya expuse en el apartado 4.1. de la presente investigación – que dicho Tono se ve despojado de su singularidad en la música sanziana, pues nuestro autor lo utiliza con final en La y no en Mi como él mismo explica⁹⁶. Tal y como Sanz lo plantea, la final del cuarto Tono debería ser Mi y no La, nota ésta última que sería final del 7º Tono.

La consecuencia de ello es la dificultad para distinguir entre el 4º y el 7º Tono, ya que ambos son “por la D” (La menor). En función

⁹⁶ Según Sanz, el cuarto tono es “por la D” (La menor) y “acaba en F” (Mi Mayor), según puede traducirse de su alfabeto guitarrístico.

de lo dicho, en este pasacalle cabría pensar más en el 7º Tono que en el 4º; sin embargo, desde la óptica práctica en la que baso mi análisis, debo afirmar una vez más que la sonoridad de la obra y los datos aportados son propios de la tonalidad de La menor, siendo muy escasos los rasgos sonoros modales encontrados.

Finalmente, debo insistir en que las dominantes secundarias que preceden y enfatizan la subdominante Re en las diferencias 2, 7 y 8 (véanse Ejs. 124, 126 y 130, respectivamente) no las considero una característica modal pues, aunque en este caso dicha nota coincide con la mediación de un hipotético 7º Tono, en muy pocas ocasiones se produce dicha coincidencia. No obstante, la presencia de dominantes de la subdominante sí que constituye, en mi opinión, un elemento revelador de un posible “estilo español”, dada su frecuente aparición en los pasacalles de Sanz y en los de guitarristas españoles posteriores como Guerau y Murcia.

5 y 6. *Pasacalles por la + y K² / por el Siete y el Ocho*⁹⁷ / *por Tercer Tono y 4º punto alto* (fol. 53r-Ed. 1697)

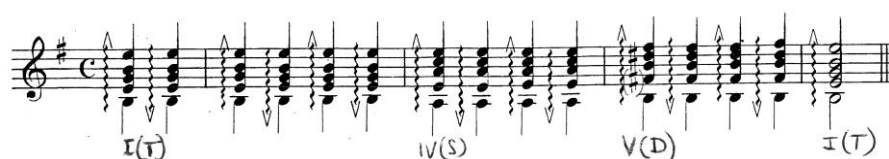
Al igual que la lámina anterior, la que voy a comentar ahora contiene también dos pasacalles, en función de los criterios que expuse antes de analizar los del fol. 52r. El primero de ellos, *Pasacalles por la +, por el Siete o por Tercer Tono*, es una obra en Compasillo, se inicia con dos negras en anacrusa y comprende diez diferencias o variaciones más un “Passo” de dieciséis compases. Cada variación consta de cuatro compases. Por lo que respecta al “Passo”, como ya expliqué en su momento, consiste en una sección conclusiva basada en el tratamiento imitativo o secuencial de pequeños motivos melódicos, de modo que la continua sucesión de variaciones del pasacalle se reemplaza por un fragmento cuya estructura más libre se asemeja a la de una fantasía.

⁹⁷ En los pasacalles de Sanz, el Siete y el Ocho son traducibles en términos de tonalidad moderna por Mi menor y Si menor, respectivamente si bien, como expliqué en el apartado 4.1. (véase Tabla 2), en el libro de Briceño el Siete equivale al acorde de Mi Mayor y el Ocho al de Fa# menor.

Comentaré ahora lo relativo al pasacalle propiamente dicho y posteriormente haré lo mismo con el “Passo” que lo termina. Teniendo en cuenta la textura y la figuración empleadas, distingo las siguientes secciones en el pasacalle:

- Variación 1: constituye la apertura de la pieza y presenta textura vertical con acordes rasgueados y figuración de negra.

Ejemplo 131



Sanz: Variación 1 del *Pasacalles por la +, por el Siete y por tercer Tono*, fol. 53r-Ed. 1697.

(Transcripción de E. Bitetti: *op. cit.*, p. 86).

Como en ejemplos anteriores, señalo los grados de la tonalidad y, entre paréntesis, la función tonal de los mismos (T= tónica; S= subdominante; D= dominante; d= dominante secundaria).

- Variaciones 2-3: su textura combina acordes y melodía punteada si bien es ésta última la que, a mi juicio, tiende a imponerse, con la corchea como figura predominante. Exceptuando algunos saltos ocasionales, el movimiento melódico es en general conjunto, con abundantes escalas unas veces ascendentes y otras descendentes.

Ejemplo 132

The image displays two staves of musical notation. The top staff is a single melodic line in G major (one sharp). It begins with a treble clef and a common time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. A circled phrase at the end of the staff contains a descending melodic line: G4, F#4, E4, D4. Below the staff, Roman numerals indicate chord functions: I(T) under the first measure, IV(d) under the second, IV(S) under the third, IV(S) under the fourth, V(D) under the fifth, and I(T) under the sixth. The bottom staff shows a simplified harmonic structure with block chords corresponding to the Roman numerals: IV(S), V(D), and I(T).

Sanz: Variación 3 del *Pasacalles por la +, por el Siete y por tercer Tono*, fol. 53r-Ed. 1697.

(Transcripción propia).

He englobado en una llave al comienzo de la variación la escala natural de Mi menor. Señalo también ciertos giros melódicos frigios (Mi-Re-Do-Si). Asimismo, obsérvese también la dominante secundaria (d) que precede a la subdominante (S).

- Variaciones 4-7: su textura es nuevamente una mezcla de acordes y melodía punteada, pero con la diferencia de que ahora es el aspecto vertical el que alcanza una notoria primacía, con acordes de negra en su mayor parte rasgueados que confieren al discurso musical una indudable energía rítmica (Ej. 133). Ese ritmo percusivo que resulta del rasgueo de los acordes es muy característico en determinados fragmentos de la música de Sanz como éste que estoy comentando. Por otra parte, entre dichos acordes se intercalan pequeños diseños melódicos de dos o de cuatro corcheas con movimiento conjunto.

Ejemplo 133

Musical notation for Ejemplo 133, showing a melodic line with harmonic analysis. The first system includes chords I(T), IV/IV(d), IV(S), and V(D). The second system includes chord I(T).

Sanz: Variación 6 del *Pasacalles por la +, por el Siete y por tercer Tono*, fol. 53r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Véase nuevamente la dominante secundaria que antecede a la subdominante.

- Variaciones 8-9: la textura es claramente melódico-lineal u horizontal (Ej. 134), sin que ello excluya la presencia de acordes o sonidos simultáneos en los tiempos acentuados del compás. La figuración predominante es de corchea.

Ejemplo 134

Musical notation for Ejemplo 134, showing a melodic line with harmonic analysis across three systems. The first system includes chords I(T) and IV(S). The second system includes chords V(D), I(T), VI, IV(S), and VII. The third system includes chords VII(V/III?), III?, III, I(T), and I(T).

Sanz: Variaciones 8 y 9 del *Pasacalles por la +, por el Siete y por tercer Tono*, fol. 53r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

En el primer compás de la variación 8, indico nuevamente la escala natural de Mi menor y en el segundo el giro melódico frigio Mi-Re-Do-Si. Asimismo, en la cadencia V-I que tiene lugar entre el cuarto compás de esta variación y el primero de la siguiente rodeo la nota Re natural, pues su sonoridad en tal situación es ajena a la tonalidad de Mi menor. Finalmente, véase en la variación 9 la sonoridad ambigua que se produce al final del tercer compás (de ahí los interrogantes anotados junto a los números de los grados): podríamos tener un V grado de Mi menor sin función dominante: Si-Re-(Fa# omitido) o un III con elisión del Sol, en cuyo caso el acorde sobre el VII grado natural que lo precede sería una dominante secundaria del III (V/III).

- Variación 10: al igual que la primera variación, su textura es vertical con acordes rasgueados y figuración de negra. Con ella se cierra el pasacalle entendido como forma basada en la sucesión de variaciones.

Ejemplo 135

Sanz: Variación 10 del *Pasacalles por la +, por el Siete y por tercer Tono*, fol. 53r-
Ed. 1697.

(Transcripción propia).

En el segundo compás puede apreciarse el acorde sobre el VII grado natural de Mi menor que precede a la nota Sol#, la cual es claramente una sensible de la subdominante.

En cuanto a los aspectos armónicos, la sonoridad global que percibo al interpretar esta pieza en la guitarra corresponde a la tonalidad de Mi menor, es decir, tónica Mi, con tercera menor (Sol), con

sensible Re# y con los acordes de La menor y Si Mayor como IV y V grados, con funciones de subdominante y dominante, respectivamente. La fórmula armónica I-IV-V-I en todas las diferencias de este pasacalle (exceptuando la 9) y la presencia de la sensible Re# en el acorde de dominante, que resuelve en el de tónica al final de cada variación, son los principales rasgos que, en mi opinión, justifican y avalan la citada tonalidad como marco sonoro de la pieza. Naturalmente, la sonoridad de la propia música lo confirma.

Los arcaísmos o vestigios sonoros modales que he encontrado en esta obra son escasos y ocasionales. Para empezar, Sanz menciona en el título el tercer Tono que, según el propio autor⁹⁸, se compone por el acorde de Mi menor, tal y como expuse en apartados anteriores de este capítulo. La distribución interválica correspondiente al tercer Tono es t-st-t-t-st-t⁹⁹. En este pasacalle en concreto, dicho Tono tendría Mi como final, Sol como mediación y una alteración (Fa#) en la armadura, como de hecho hay. Su escala resultante sería Mi-Fa#-Sol-La-Si-Do-Re-Mi, es decir, la escala natural (o sin sensible) de Mi menor que coincide con la hipodórica del antiguo sistema modal griego, en este caso transportada a Mi.

Como puede verse, la presencia de Re# en el acorde de dominante que resuelve en el de tónica al término de cada frase es un dato inherente a la tonalidad de Mi menor; no es propio del tercer Tono ni, por ende, de la antigua modalidad. Ahora bien, en variaciones como la 4, la 5 y la 7 (Ej. 136) aparece el VII grado natural (Re) en el acorde sobre el V grado de Mi, lo cual lo despoja de su función dominántica relegándolo a la categoría de acorde secundario.

⁹⁸ Véase SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 28v.

⁹⁹ t= tono; st= semitono.

Ejemplo 136



Sanz: Variación 7 del *Pasacalles por la +, por el Siete y por tercer Tono*, fol. 53r-Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Señalo al comienzo el acorde del V grado de Mi menor con la nota Re (VII grado natural). Dicho acorde es, por ello, un V grado pero sin función dominante.

También puede encontrarse el VII grado natural formando parte de su propio acorde, como sucede en las diferencias 2, 9 (véase Ej. 134) y 10 (véase Ej. 135). Si bien es cierto que el empleo de este grado en el modo menor produce una sonoridad arcaica que parece desvincularse de la moderna tonalidad, también lo es el hecho de que la Armonía tonal admite su prudente utilización en casos como los descritos. A mi juicio, dicho uso se confirma en las frases mencionadas, sobre todo teniendo en cuenta la situación en ellas de los acordes con este grado, los cuales preceden casi siempre a una dominante de la subdominante.

Sin embargo, mucho más atrevida y, desde luego, inviable en la tonalidad bimodal es la aparición del VII grado natural en las cadencias V-I, en las que obligatoriamente la sensible debe escucharse en el acorde de dominante para que nuestra percepción sonora sea tonal. Así, en esta obra hay dos momentos cadenciales en los que observo un VII grado natural (Re) en vez de la sensible (Re#) como sería lógico: uno de ellos es el cuarto compás de la variación 8 (véase Ej. 134) y el otro se halla en uno de los compases del “Passo” que comentaré más adelante. En ambos casos, la sonori-

dad resultante es, sin duda, extraña, chocante e incompatible con un contexto tonal. En mi opinión, la situación y consecuente audición del VII grado natural en una cadencia sí que es claramente un rasgo modal.

Asimismo, la presencia al comienzo de las frases 3 (véase Ej. 132) y 8 (véase Ej. 134) de la escala natural de Mi menor en sentido descendente también puede considerarse, a mi juicio, un vestigio sonoro modal dada su coincidencia con la escala hipodórica del sistema modal griego transportada a Mi, según he dicho anteriormente.

Finalmente, en diferencias como la 3 (véase Ej. 132), la 5 y la 8 (véase Ej. 134) pueden detectarse algunos giros melódicos frigios (Mi-Re-Do-Si) cuya percepción sonora queda, en mi opinión, muy debilitada o pasa muy desapercibida, dado que resuelven en el acorde de subdominante (La) en vez de hacerlo en el de dominante (Si).

En cualquier caso, los citados giros melódicos, la estructura armónica repetitiva basada en el patrón I-IV-V-I y la frecuente aparición de dominantes secundarias que enfatizan la subdominante – fenómeno que en este pasacalle observo en siete de sus diez diferencias – son elementos reveladores de un posible “estilo español” en el pasacalle guitarrístico. Como vengo afirmando a lo largo de este capítulo, no encuentro ninguna relación entre el énfasis en la subdominante y el sistema de los ocho modos o Tonos, pues si así fuera pienso que debería haber una coincidencia entre la subdominante de la tonalidad y la mediación del correspondiente Tono, lo cual rara vez sucede. En este pasacalle, por ejemplo, la subdominante de Mi menor (La) no coincide con la mediación (Sol) de un supuesto tercer Tono del que, como se ha visto, hallamos escasos vestigios.

Terminaré mi análisis de este pasacalle describiendo brevemente el “Passo” con el que concluye. Como decía al comienzo se trata de un fragmento de dieciséis compases que, a mi juicio, pueden dividirse en siete más nueve; de hecho, el propio autor los separa mediante una doble barra en la tablatura. El procedimiento compositivo que Sanz utiliza en esta sección es la progresión. En los siete

primeros compases la progresión – tanto a nivel melódico como armónico – es descendente, mientras que en los nueve siguientes es ascendente: tal vez sea éste el motivo por el que Sanz establece la separación entre ellos en la tablatura. A mi juicio, deben resaltarse aquí dos hechos musicales importantes. El primero – al que me he referido ya anteriormente – es la sonoridad extraña de posible adscripción modal producida por la irrupción de un VII grado natural (Re) en el séptimo compás (Ej. 137), poco antes de una resolución cadencial en el acorde de tónica.

Ejemplo 137

Sanz: Compases 5, 6, 7 y 8 (inicio) del “Passo” con el que concluye el *Pasacalles por la +, por el Siete y por tercer Tono*, fol. 53r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Señalo una vez más la nota Re natural, cuya situación en una cadencia (como es el caso) es inviable en la tonalidad de Mi menor. Su aparición resulta extraña y chocante, teniendo en cuenta que en el compás anterior figura como sensible (Re#).

El segundo hecho es que, así como en los siete primeros compases tengo la sensación de que la tónica Mi se mantiene invariable, en los nueve siguientes pienso que es posible apreciar una breve modulación o desplazamiento de la tónica hacia Sol (Ej. 138). Desde mi punto de vista, dado que la obra se halla en la tonalidad de Mi menor, es perfectamente admisible una modulación pasajera a Sol Mayor, pues es obvio el estrecho grado de vecindad que existe entre ambas por tratarse de tonalidades relativas.

Ejemplo 138

The image shows a handwritten musical score for a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece consists of nine measures. The notation is annotated with Roman numerals and specific labels:

- Measure 1: Chord symbol **I**.
- Measure 2: Chord symbol **(II)**.
- Measure 3: Chord symbol **IV**.
- Measure 4: Chord symbol **(III/I)** with a handwritten note "Sol: centro tonal" pointing to the G note.
- Measure 5: Chord symbol **VI (de Sol)**.
- Measure 6: Chord symbol **V (de Sol)**.
- Measure 7: Chord symbol **V (de Sol)**.
- Measure 8: Chord symbol **(I/III)** with a circled G note and a handwritten note "Ni: Centro tonal" below it.
- Measure 9: Chord symbol **I**.

Repetitions are indicated by brackets and labels: "MODELO" (measures 1-3), "Repet. 1ª" (measures 4-5), "Repet. 2ª" (measures 6-7), "Repet. 3ª" (measures 8-9), "Repet. 4ª" (measures 1-2), "Repet. 5ª" (measures 3-4), "Repet. 6ª" (measures 5-6), and "Repet. 7ª" (measures 7-8).

Sanz: Nueve últimos compases del “Passo” con el que concluye el *Pasacalles por la +, por el Siete y por tercer Tono*, fol. 53r-Ed. 1697.
(Transcripción de E. Bitetti: *op. cit.*, p. 88).

Obsérvese el modelo de progresión y las sucesivas repeticiones del mismo. En el tercer compás, la indicación (III/I) se refiere al cambio de función del III grado de Mi (Sol) que se convierte en I, produciéndose así la modulación. En el compás 8, la indicación (I/III) significa que la tónica Sol pasa a ser nuevamente el III grado de la tonalidad de origen (Mi menor), la cual vuelve a restablecerse.

La anotación *Por el Ocho y K²* que figura en la tablatura a continuación del “Passo” anterior indica, en mi opinión, el comienzo de la siguiente pieza de la plancha: el *Pasacalles por la K², por el Ocho y por cuarto Tono punto alto*. Se trata de una obra en Compasillo que se inicia anacrúsicamente con dos negras. La pieza consta de doce diferencias en las que puede apreciarse la típica estructura cerrada de cuatro compases por frase que, salvo excepciones, viene siendo habitual en los pasacalles de Sanz.

Con respecto a la textura y a la figuración empleada, la variación 1 (Ej. 139) presenta textura acórdica y figuración de negra.

Ejemplo 139

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in G major (one sharp) and common time. It contains a sequence of chords: I(I), IV(S), and V(D). The bottom staff shows a single chord I(I).

Sanz: Variación 1 del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por cuarto Tono punto alto*, fol. 53r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Como en ejemplos anteriores, indico los grados de la tonalidad y, entre paréntesis, la función tonal que les corresponde (I= tónica; S= subdominante; D= dominante; d= dominante secundaria).

En la frase 2 (Ej. 140) se observa la coexistencia de textura vertical y melódico-lineal, con figuración de negra y de corchea.

Ejemplo 140

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in G major (one sharp) and common time. It contains a sequence of chords: I(I), V(V(d)), IV(S), and IV(S). The bottom staff shows chords V(D) and I(I).

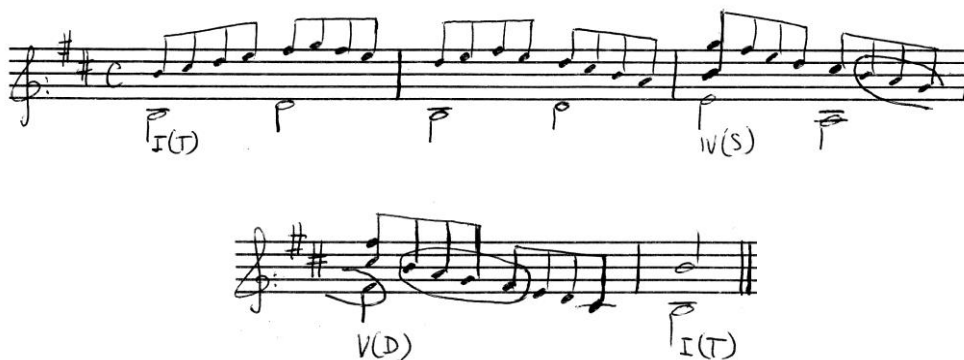
Sanz: Variación 2 del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por cuarto Tono punto alto*, fol. 53r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Rodeo el acorde del V grado de Si menor sin función dominántica, por presentar el VII grado natural La en lugar de La#. Véase también Re# como

sensible hacia Mi menor, lo que la convierte en dominante de la subdominante (V/IV).

Las variaciones 3 y 7 (Ej. 141) muestran una textura lineal o punteada con figuración predominante de corchea.

Ejemplo 141



Sanz: Variación 7 del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por cuarto Tono punto alto*, fol. 53r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Rodeo ciertos giros melódicos frigios (Si-La-Sol-Fa#) de evidente adscripción modal.

Las diferencias 4, 5 (Ej. 142), 6, 8, 10 y 11 tienen en común la mezcla o combinación de texturas acórdica y horizontal, así como el uso de idéntico patrón rítmico en cada compás: tres acordes de negra habitualmente rasgueados ocupan los tres primeros tiempos y dos corcheas se introducen en el cuarto.

Ejemplo 142

The image shows three staves of musical notation in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The chord symbols are: I(T), III, VII, IV(S), V(D) on the first staff; I(T), I(T), VII, v/iv(d), IV(S) on the second staff; and V(D), I(T) on the third staff. The notation includes stems, beams, and chord symbols with Roman numerals and letters in parentheses.

Sanz: Variaciones 4 y 5 del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por 4^o punto alto*, fol. 53r-Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Obsérvese en ambas variaciones el diseño rítmico citado así como la presencia del acorde sobre el VII grado natural (La-Do# -Mi). Asimismo, véase que dicho acorde precede en la variación 5 a otro con función de dominante de la subdominante.

Por último, la variación 9 (Ej. 143) presenta también una mezcla de texturas al igual que la 12 (véase más adelante), si bien en ésta última el movimiento rítmico se agiliza por el mayor empleo de corcheas y semicorcheas.

Ejemplo 143

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a single melodic line in treble clef, key of D major (one sharp), and common time (C). It contains a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Below the staff, four chords are indicated with labels: I(T) under the first measure, V/IV(d) under the second measure, IV(S) under the third measure, and V(D) under the fourth measure. The bottom staff shows a single chord, I(T), in treble clef, key of D major, common time, consisting of a D4 note and a D5 note.

Sanz: Variación 9 del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por 4^o punto alto*, fol. 53r-Ed. 1697.

(Transcripción propia).

En el segundo compás, véase nuevamente la nota Re# como sensible hacia Mi, lo que la convierte en una dominante de la subdominante.

En relación con la armonía, en el título de la obra puede leerse *por la K², por el Ocho y por 4^o punto alto*. En dicho epígrafe, la referencia al acorde de Si menor es un hecho indudable pues, en el abecedario italiano que Sanz muestra en su tratado¹⁰⁰, el acorde designado con la letra K corresponde al de Si bemol menor. Por lo tanto, K² indica que la posición de dicho acorde debe desplazarse al segundo traste de la guitarra, con lo que se obtiene un acorde medio tono más agudo, es decir, Si menor. Como músico práctico, debo afirmar una vez más que tanto la sonoridad de este pasacalle como diversos aspectos de índole armónica que expondré seguidamente, demuestran que está compuesto en la tonalidad de Si menor, definida por tónica Si con tercera menor (Re), con sensible La#, y con los acordes de Mi menor y Fa# Mayor como IV y V grados, en calidad de subdominante y dominante, respectivamente.

Antes de ello, he de insistir en que, a mi juicio, la sonoridad de la pieza no corresponde a la del 4^o Tono punto alto que se anuncia en su título. A ello debo añadir – según ya he mencionado en varias ocasiones – que la plasmación sonora del 4^o Tono (suponiendo

¹⁰⁰ Véase SANZ, G.: *Instrucción de Música, op. cit.*, fol. 16r.

que tuviera lugar) no obedece al breve enunciado teórico que de él nos ofrece Sanz. En sus propias palabras, el cuarto Tono es “por la D” – traducible por La menor – pero “acaba en F” (Mi Mayor). Transportando el cuarto Tono un tono¹⁰¹ más alto, el resultado es “por Si menor” pero acabando en Fa# Mayor, lo cual no sucede en este pasacalle por el hecho de que la práctica totalidad de sus frases y la pieza misma acaban en el acorde de Si menor, no en el de Fa#.

En mi opinión, sólo existe un dato sonoro en este pasacalle que pueda atribuirse al 4º Tono “punto alto”: la presencia de giros melódicos frigios en la variación 7 (véase Ej. 141). Como ya expliqué en su momento, tales giros son propios del 4º Tono de Canto de Órgano o del 3º modo gregoriano. Su adscripción a la antigua modalidad es, por tanto, indudable pero debo reiterar una vez más que, al tratarse de hechos aislados y escasos, a mi juicio son calificables de arcaísmos o de vestigios sonoros modales.

Por lo demás, no encuentro ningún otro rasgo sonoro atribuible al teórico 4º Tono “punto alto” que Sanz anota en el título. Cabría entonces la posibilidad de pensar en un 7º Tono transportado igualmente un tono arriba (punto alto), que tuviera Si como final y Mi como mediación. Sin embargo, los datos de posible adscripción a este Tono que personalmente he hallado en esta pieza son también muy escasos. La distribución interválica del 7º Tono es t-st-t-t¹⁰², la cual coincide con la escala natural (también llamada sin sensible) del modo menor, en este caso de Si menor. En vista de ello, la diferencia entre el 7º Tono “punto alto” y la tonalidad de Si menor reside en la sensible La# presente en ésta última y, por el contrario, ausente en aquél.

En la práctica totalidad de las variaciones de este pasacalle la sensible La# forma parte del acorde de dominante que resuelve en el de tónica mediante una cadencia V-I al término de cada frase, lo cual es un rasgo inequívoco de la tonalidad de Si menor. En mi opinión,

¹⁰¹ Obviamente, los términos Tono (=sistema de organización sonora en el Barroco español) y tono (=distancia interválica entre dos notas consecutivas) difieren en cuanto a significado. De ahí que, para diferenciarlos, haya escrito con mayúscula el primero y con minúscula el segundo.

¹⁰² t= tono; st= semitono.

sólo el empleo del VII grado natural (La) en su propio acorde o en el del V grado – despojado de su función dominántica – podría constituir un vestigio sonoro modal atribuible al 7º Tono “punto alto”. Tal hecho se aprecia en las variaciones 2 (véase Ej. 140), 4, 5 (véase Ej. 142) y 6, entre otras. En todos estos casos, el acorde con el VII grado natural se halla convenientemente situado en la frase, precediendo a la subdominante o a una dominante secundaria de la misma, lo que en mi opinión es admisible en el modo menor de la tonalidad moderna, aunque produce obviamente una sonoridad arcaica en consonancia con su procedencia modal.

Por mi parte, debo decir que no encuentro en este pasacalle más vestigios sonoros atribuibles a la antigua modalidad. La presencia de dominantes de la subdominante en tres de sus doce diferencias no constituye, a mi juicio, un rasgo modal pues aunque en este pasacalle la subdominante Mi coincide con la mediación de un hipotético 7º Tono, esta circunstancia tiene lugar muy pocas veces, lo que descarta en mi opinión su adscripción modal. En cambio, considero que tanto este hecho como la presencia de giros melódicos frigios – que sí provienen de la modalidad – son elementos que definen un posible “estilo español” en el pasacalle para guitarra.

Una vez vistos y justificados los escasos fenómenos sonoros de posible procedencia modal, a continuación paso a exponer los principales hechos que, en mi opinión, ratifican la tonalidad de Si menor como marco sonoro de referencia de esta pieza. En primer lugar, debo destacar la ya comentada presencia de la sensible La# formando parte del acorde de dominante en las cadencias finales de frase, así como el fuerte apoyo del discurso musical en los grados tonales: la fórmula armónica I-IV-V-I constituye el eje armónico de la mayor parte de las diferencias y, aunque en ocasiones se intercalan otros acordes entre los básicos del esquema, en mi opinión ello no va en detrimento de su sonoridad tonal.

En segundo lugar, he de señalar los retardos¹⁰³ que aparecen en la variación 6 (Ej. 144). A mi juicio, la utilización de retardos consti-

¹⁰³ En la Armonía tonal se entiende por retardo una disonancia o *nota extraña* que tiene lugar siempre en tiempo fuerte del compás, desplazando o retardando al tiempo siguiente (débil) la aparición de una nota perteneciente al

tuye una prueba más de la preocupación e interés de Sanz por la experimentación armónica y melódica que le ofrece la guitarra. Si bien los retardos ya se empleaban en la música renacentista (que es, por definición, modal y no tonal), quiero resaltar aquí su aparición en tiempos acentuados del compás – lo cual les otorga una fuerte sonoridad disonante inherente al lenguaje musical del Barroco – y su inclusión en el seno de un entramado armónico claramente tonal que permite su consideración como notas extrañas a los acordes, según establecen las reglas del contrapunto y de la Armonía tonales.

Ejemplo 144



Sanz: Variación 6 del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por 4^o punto alto*, fol. 53r-
Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Rodeo las notas de la melodía con función de retardo.

En tercer lugar, observo y escucho una breve modulación hacia Re en las variaciones 10 y 11 (Ej. 145). Este desplazamiento pasajero de la tónica Si a Re es fácil de justificar en el contexto de la tonalidad moderna, dado que Re es el relativo mayor de Si. A mi juicio, este fenómeno es ajeno por completo a la antigua modalidad, pues ni en el 4^o Tono ni en el 7^o (ambos transportados un tono arriba)

acorde. La resolución de la disonancia del retardo se efectúa habitualmente mediante una conducción descendente de grado.

encuentro razones que justifiquen la importancia de la nota Re. Este hecho constituye para mí una buena prueba de que, en la práctica, la tonalidad moderna es el auténtico eje vertebrador del discurso sonoro.

Ejemplo 145

The image shows three staves of handwritten musical notation in G major. The first staff is labeled 'MODELO' and 'Rep. 1ª'. It contains the following chord symbols: I(T), V, VII, IV(S), (VI/IV) Centro tonal: RE M, I(T). The second staff is labeled 'Rep. 2ª' and contains: V(D), I(T), I(T), V(D), (V/VII) Centro tonal: Si m, IV(S). The third staff contains: V(D), I(T).

Sanz: Variaciones 10 y 11 del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por 4^o punto alto*, fol. 53r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Véase en la variación 10 un modelo de progresión armónica seguido de dos repeticiones. Señalo también los grados de las tonalidades de referencia y los acordes que hacen posible la modulación. Como puede verse, bajo el acorde de Sol mayor he anotado (VI/IV) para indicar que es VI grado de Si menor y IV de Re Mayor (nuevo centro tonal). La tonalidad Si menor vuelve a restablecerse en la variación 11 con el acorde de La Mayor, que es V grado de Re y VII natural de Si.

Finalmente, además de la citada modulación debo mencionar otro hecho que confirma el empleo de recursos idiomáticos propios de la tonalidad bimodal en este pasacalle. Me refiero a la existencia de progresiones armónicas en las diferencias 10 (véase Ej. 145) y 12

(Ej. 146). La mostrada en el Ej. 145 es una progresión modulante puesto que conduce a un cambio de tonalidad, según hemos visto. La que ofrezco en el Ej. 146 parece mantenerse dentro de la tonalidad de referencia (Si menor), aunque en la segunda repetición del modelo es posible escuchar una modulación muy breve hacia Re Mayor, tonalidad en la que habría concluido la obra si Sanz no hubiese introducido el Fa y el La sostenidos – propios de la dominante de Si menor – justo antes del final.

Ejemplo 146

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of chords: I (Mayor), V, VII, IV(S), and a section labeled 'Breve modulación'. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It contains a sequence of chords: I a Re H, V(D), and I(T). The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with 'a' and 'H'.

Sanz: Variación 12 del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por 4^o punto alto*, fol. 53r-Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Al igual que en el Ej. 145, obsérvese el modelo de progresión con sus dos repeticiones. Indico también la breve modulación hacia Re Mayor a la que aludía en el párrafo anterior.

7. *Pasacalles por la H / por el Cuatro y por Quinto Tono punto bajo* (fol. 54r-Ed. 1697).

Se trata de una obra en Compasillo que se inicia con dos negras en anacrusa y que consta de 22 diferencias. En casi todas ellas sigo apreciando la estructura habitual de cuatro compases por variación. Expongo a continuación los principales aspectos que observo en relación con la textura y la figuración utilizadas. La variación 1 (Ej. 147) presenta una textura vertical con figuración de negra.

Ejemplo 147

The musical notation for Ejemplo 147 consists of two systems. The first system is a single staff in G minor (one flat) and common time (C). It contains three measures of music, each with a chord indicated by a vertical line and a label below it: I(T) in the first measure, IV(S) in the second, and V(D) in the third. The second system is a single staff in G minor and common time, containing one measure with a chord labeled I(T).

Sanz: Variación 1 del *Pasacalles por la H, por el Cuatro y por 5º Tono punto bajo*, fol. 54r-Ed. 1697.

(Transcripción de E. Bitetti: *Gaspar Sanz (1640-1710). Integral. Instrucción de Música sobre la guitarra española*, p. 90).

Como en ejemplos anteriores, indico los grados de la tonalidad y, entre paréntesis, la función tonal que les corresponde (T= tónica; S= subdominante; D= dominante; d= dominante secundaria).

En las diferencias 2 a 7 la textura es una mezcla de acordes y de melodía punteada, con figuración de negras y corcheas aproximadamente en la misma proporción. La frase 3 (Ej. 148) difiere ligeramente de estas características, pues tiende hacia una mayor linealidad y la presencia de corcheas es más abundante.

Ejemplo 148

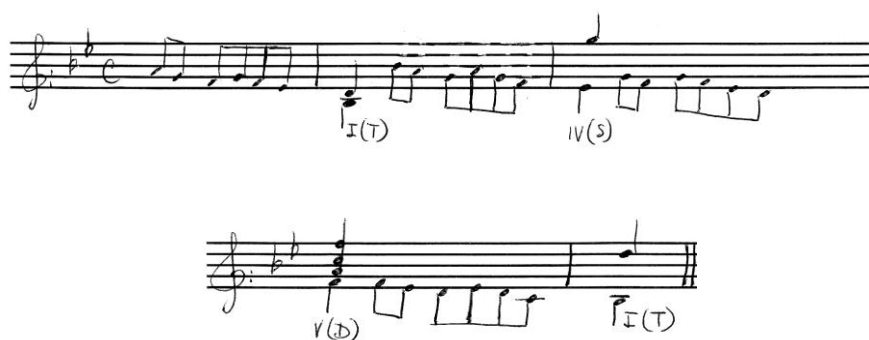
The musical notation for Ejemplo 148 consists of two systems. The first system is a single staff in G minor (one flat) and common time (C). It contains three measures of music, each with a chord indicated by a vertical line and a label below it: I(T) in the first measure, IV(S) in the second, and I(T) in the third. The second system is a single staff in G minor and common time, containing two measures with chords labeled V(D) and I(T).

Sanz: Variación 3 del *Pasacalles por la H, por el Cuatro y por 5º Tono punto bajo*, fol. 54r-Ed. 1697.

(Transcripción propia).

De la variación 8 a la 10 (Ej. 149) observo un diseño rítmico idéntico, textura melódico-lineal, corchea como figura predominante y acordes de negra en los primeros tiempos de cada compás.

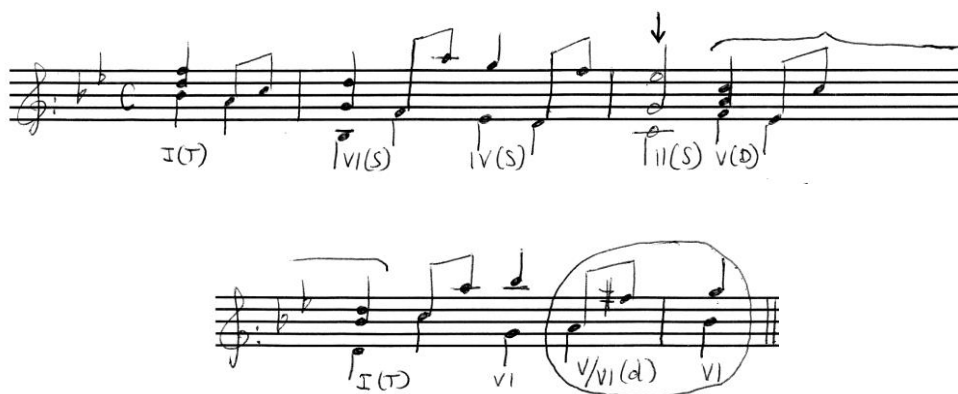
Ejemplo 149



Sanz: Variación 9 del *Pasacalles por la H, por el Cuatro y por Quinto Tono punto bajo*, fol. 54r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

La frase 11 (Ej. 150) presenta textura mezclada y el mismo diseño rítmico que la variación 4, con negras y corcheas en proporción similar.

Ejemplo 150



Sanz: Variación 11 del *Pasacalles por la H, por el Cuatro y por Quinto Tono punto bajo*, fol. 54r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Indico con una flecha el acorde sobre el II grado situado en mitad de la frase, con duración de blanca y con función de subdominante. Tras él, englobo en una llave una cadencia imperfecta V-I y rodeo la – en mi opinión – semicadencia sobre el VI grado con la que termina la frase. Véase que dicho grado se halla precedido de una dominante secundaria.

La diferencia 12 presenta un diseño rítmico idéntico al de las variaciones 8-10, textura horizontal o melódico-lineal, figuración predominante de corchea y sonidos simultáneos con valor de negra en los primeros tiempos del compás. Una tendencia similar puede apreciarse en las variaciones 13 a 18 (Ej. 151), en las que observo una clara apuesta por la horizontalidad, con figuración de corchea y acordes que se reservan para los tiempos acentuados del compás.

Ejemplo 151

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and common time. The first staff contains a melodic line with several chords indicated below it: I(T) at the start, followed by a bracketed section labeled 'MODELO' containing two chords, then VI(S) with an arrow pointing to a chord in the middle of the phrase, and finally II(S) with an arrow pointing to a chord at the end of the phrase. The phrase is divided into two repeated sections: 'Rep. 1ª' and 'Rep. 2ª'. The second staff shows a continuation of the melodic line with a V(D) chord indicated below it, followed by a bracketed section labeled 'Rep. 3ª'.

Sanz: Variación 16 del *Pasacalles por la H, por el Cuatro y por Quinto Tono punto bajo*, fol. 54r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Señalo un modelo de progresión melódica y sus posteriores repeticiones. Asimismo, rodeo las fundamentales de los acordes del primer tiempo de cada compás, las cuales siguen una relación de quinta descendente si bien los acordes, por ser menores, carecen de función dominántica con respecto al inmediatamente siguiente. Sólo el del último compás posee dicha función como dominante de Si bemol.

Por el contrario, las diferencias 19 y 20 (Ej. 152) muestran textura vertical con acordes rasgueados y figuración de negra con una blanca en mitad de cada frase. Ambas variaciones se hallan bajo la indicación de tempo y/o de carácter “Grave”. En párrafos siguientes comentaré ciertos aspectos armónicos de interés en relación con estas frases.

Ejemplo 152

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled "GRAVE" and contains a sequence of chords with handwritten annotations: I(T), VI(S) (d), VI(S), III, II(S), and (d). The middle staff is labeled "semicadencia" and contains a sequence of chords with annotations: V(D), T(d), VI(S), T(d), III, I, and (d). The bottom staff shows two chords with annotations: V(D) and I(T).

Sanz: Variaciones 19 y 20 del *Pasacalles por la H, por el Cuatro y por Quinto Tono punto bajo*, fol. 54r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Véase la semicadencia sobre el V grado al final de la frase 19. Obsérvese también el frecuente énfasis sobre la subdominante (en este caso, VI grado en sustitución del IV) y la dominante, ambas precedidas de dominantes secundarias.

La frase 21 (Ej. 153) presenta textura lineal, figuración de corchea y escritura a dos partes. Sobre ella aparece la indicación “Más grave”, de nuevo en alusión al tempo.

Ejemplo 153

Sanz: Variación 21 del *Pasacalles por la H, por el Cuatro y por Quinto Tono punto bajo*, fol. 54r-Ed. 1697, adornos omitidos.
(Transcripción propia).

Señalo dos modelos de progresión melódica: uno en la voz superior y otro en el bajo. Ambos van seguidos de sus correspondientes repeticiones.

Con respecto a la variación 22, pese a que en la tablatura no se observa doble barra de separación entre ella y la precedente, la escritura aporta en mi opinión dos datos que permiten diferenciarla claramente de la anterior. El primero es que tras una blanca sobre el acorde de Si bemol mayor – que casi con toda seguridad puedo afirmar que pone fin a la frase 21 – aprecio un cambio en la figuración, que pasa a ser de “corchea-dos semicorcheas” en toda la variación 22 (Ej. 154). En segundo lugar, aparece en ésta la indicación “Alegre”, opuesta a la de “Más grave” que afecta a la frase anterior. Por otra parte, al final de la diferencia 22 pueden verse las indicaciones de dinámica “Fuerte” y “Suave” aplicadas a un compás y a su inmediata repetición, respectivamente. Este hecho constituye un ejemplo escrito de la dinámica “en terrazas” tan empleada en la música barroca. Por otra parte, la textura en esta última variación es claramente horizontal, con aparición de notas simultáneas en los tiempos acentuados del compás.

Ejemplo 154

The image shows a musical score for 'Ejemplo 154' in three staves. The first staff is marked 'ALEGRE' and contains a 'MODELO' followed by 'Repet. 1ª' and 'Repet. 2ª'. The second staff contains 'Repet. 3ª', 'Repet. 4ª', 'Repet. 5ª', and 'Repet. 6ª', with 'FUERTE' and 'SUAVE' markings. The third staff contains 'Repet. 7ª' and 'Repet. 8ª'.

Sanz: Variación 22 del *Pasacalles por la H, por el Cuatro y por Quinto Tono punto bajo*, fol. 54r-Ed. 1697.

(Transcripción de E. Bitetti: *op. cit.*, p. 93).

Véase nuevamente un modelo de progresión melódica y las sucesivas repeticiones del mismo. En mi opinión, el acorde que precede a la indicación “Alegre” pertenece a la variación 21 y marca el fin de la misma.

En relación con los aspectos armónicos, comenzaré diciendo que en el título de este pasacalle figura que se halla en el “quinto Tono punto bajo”, denominado “Segundillo” por Nassarre¹⁰⁴, Guerau y Santiago de Murcia. Sanz no utiliza todavía tal denominación pero sí el acorde que resulta de transportar el quinto Tono un tono más abajo, esto es, Si bemol Mayor. El diapasón o distribución interválica entre las notas del 5º Tono es exactamente la misma que la del actual modo mayor, es decir, t-t-st-t-t-st. Teniendo en cuenta que la final del 5º Tono es Do y la mediación Sol, la final del “quinto Tono punto bajo” es Si bemol y la mediación Fa. Una vez más – y teniendo en cuenta en este caso la evidente analogía entre el quinto Tono y el modo mayor – debo decir que tanto la sonoridad de la obra como los datos obtenidos de su análisis armónico me permi-

¹⁰⁴ No es muy clara en la bibliografía la procedencia del “Segundillo”. Según Nassarre, es una transposición del quinto Tono un tono más abajo. (Véase NASSARRE, P.: *Fragmentos Músicos*, *op. cit.*, Zaragoza, 1700. Ed. facsímil: Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1988, pp. 62-63).

ten afirmar su adscripción a la tonalidad de Si bemol mayor, definida por su tónica Si bemol, con tercera mayor (Re), dos bemoles en la armadura, sensible La y los acordes de Mi bemol y Fa (ambos mayores) como IV y V grados con funciones de subdominante y dominante, respectivamente.

A continuación expongo los datos que justifican dicho contexto sonoro. De nuevo, el esquema cadencial I-IV-V-I constituye la base armónica de las sucesivas diferencias, pero cabe destacar en este pasacalle la frecuente utilización de los grados II y VI con función de subdominante (Ej. 155) y del III precediendo al IV o a los antedichos grados (Ej. 156), lo cual forma parte del proceso cadencial tal y como lo describe la Armonía tonal clásica.

Ejemplo 155

Sanz: Variación 7 del *Pasacalles por la H, por el Cuatro y por Quinto Tono punto bajo*, fol. 54r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Indico con una flecha el auténtico acorde de subdominante (IV grado) situado en mitad de la frase y con duración de blanca. No obstante, véase que dicho acorde se halla precedido y seguido, respectivamente, por los del VI y II grados, los cuales asumen también la función de subdominante sustituyendo al IV.

Ejemplo 156

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of several notes, with a downward arrow pointing to a specific chord. Below the staff, there are several chord diagrams labeled with Roman numerals and letters in parentheses: I, III, VI(S), II(S), VI(S), and V(S). Below the staff, there is a separate chord diagram labeled I(T).

Sanz: Variación 6 del *Pasacalles por la H, por el Cuatro y por Quinto Tono punto bajo*, fol. 54r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Obsérvese el acorde del III grado precediendo al VI, así como el acorde del II grado (señalado con una flecha) en mitad de la frase y con duración de blanca. Ambos desempeñan la función de subdominante en sustitución del IV.

Las consecuencias que se desprenden de estos dos hechos son, por una parte, la prolongación de la función de la subdominante y, por otra, el enriquecimiento armónico del proceso cadencial. En relación con la primera, resulta interesante comprobar en las variaciones 2, 4, 6 (véase Ej. 156), 7 (véase Ej. 155) y 11 que la subdominante (IV grado o, en su defecto, II o VI) se sitúa en mitad de la frase y adopta una duración mayor que la del resto de las notas. En mi opinión, esto demuestra una vez más la gran importancia de la subdominante en el pasacalle guitarrístico español y, en concreto, en los de Sanz. En relación con la segunda consecuencia, debo señalar que el proceso cadencial resulta ampliado o alargado en algunas variaciones como la 17-18 y la 19-20 por las razones que seguidamente paso a explicar.

Concretamente, en las diferencias 19 y 20 (véase Ej. 152), puede apreciarse que ambas poseen el mismo diseño rítmico y una estructura simétrica, con un acorde de blanca en mitad de cada una. Al mismo tiempo, en lo que respecta al desarrollo armónico observo que la variación 19 comienza en el acorde de tónica (Si bemol) y acaba en el de dominante (Fa), mientras que la frase 20 co-

mienza en la dominante y termina en la tónica. En virtud de esta armonía, pienso que es posible considerar ambas frases como una sola de ocho compases, con principio y final en tónica y una semicadencia sobre la dominante en el centro. De ahí el alargamiento o ampliación del proceso cadencial a la que he aludido en el párrafo anterior.

Otro hecho armónico destacable en estas variaciones es el empleo de dominantes secundarias que realzan la sonoridad de la subdominante (en este caso, el VI grado en sustitución del IV) y de la dominante, confiriendo un mayor impulso y dinamismo al proceso cadencial. Asimismo, la evidente polaridad tónica-dominante que se advierte en estas diferencias constituye, en mi opinión, una buena prueba a favor de la tonalidad de Si bemol Mayor como marco sonoro de la obra.

Mencionaré ahora otros dos datos de este pasacalle que me parecen relevantes desde el punto de vista armónico. El primero de ellos es la tendencia a destacar con frecuencia el relativo menor Sol, pero sin que – a mi juicio – exista la intención de abandonar el marco tonal de referencia. Según he explicado, el acorde de Sol menor en su condición de VI grado de Si bemol puede reemplazar al IV y desempeñar la función tonal de subdominante. Así, en el Ej. 152 mostrado anteriormente se puede apreciar la frecuente aparición de dicho acorde, precedido en dos ocasiones de dominantes secundarias con el Fa# en calidad de sensible. En otras diferencias como la 11 (véase Ej. 150) es significativa su conclusión en el acorde de Sol menor pero, puesto que se trata de un fenómeno breve y ocasional, creo más apropiado calificarlo de semicadencia sobre el VI grado o de potenciación ocasional del mismo que de modulación.

El segundo dato es la detección de progresiones melódicas en diferencias como la 13, la 16 (véase Ej. 151) la 21 (véase Ej. 153) y la 22 (véase Ej. 154), por el hecho de que un mismo diseño melódico se repite más agudo o más grave. Aunque en variaciones como la 16, las fundamentales de los acordes que se forman al inicio de cada compás siguen una relación de quintas descendentes (Sol-Do-Fa) no puede afirmarse que un acorde sea dominante del que le sigue, pues para ello deberían ser mayores y no menores como en

estos casos. Como consecuencia, la sonoridad de estas variaciones carece del vigor y de la fuerza armónica característica del típico ciclo de quintas descendentes. Sin embargo, teniendo en cuenta la direccionalidad que cualquier progresión imprime al discurso, pienso que la utilización de las mismas por parte de Sanz permite adscribir su música al lenguaje de la tonalidad, aunque todavía en algunos momentos ésta se perciba como rudimentaria o incipiente.

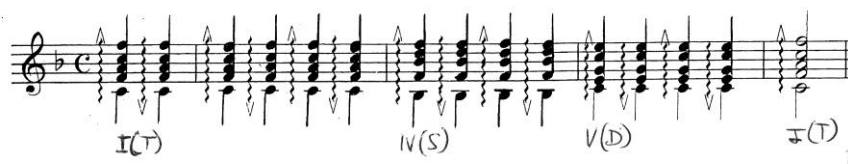
Para concluir el análisis de este pasacalle, debo incidir en otros aspectos importantes ya comentados, tanto en el terreno gráfico como en el estético-expresivo. Me refiero a un rasgo original y diferencial de algunos pasacalles de Sanz que consiste en anotar ciertas indicaciones de carácter, de agógica y de dinámica en la tablatura. En lo que respecta a este pasacalle, entre las variaciones 19 y 22 pueden leerse los términos “Grave”, “Más grave”, “Alegre”, “Fuerte” y “Suave” (véanse anteriormente Ejs. 152, 153 y 154), propuestos en una clausura muy elegante y musical que Sanz volverá a incluir en pasajes equivalentes de otros pasacalles.

8 y 9. *Pasacalles por la G y B / por el Tres y Dos / y por el Sexto y Quinto Tono* (fol. 55r-Ed. 1697).

De conformidad con los criterios que en su momento expuse, esta lámina presenta nuevamente dos pasacalles. El primero de ellos, *Pasacalle por la G, por el Tres y por el Sexto Tono*, es una obra en Compasillo que consta de trece diferencias. Como viene siendo habitual, se inicia anacrúsicamente con dos negras y cada variación posee una longitud de cuatro compases.

En lo referente a la textura y a la figuración empleada, las variaciones 1 (Ej. 157) y 13 presentan acordes rasgueados con figuración de negra.

Ejemplo 157



Sanz: Variación 1 del *Pasacalles por la G, por el Tres y por Sexto Tono*, fol. 55r-Ed. 1697.

(Transcripción de E. Bitetti: *op. cit.*, p. 94).

Como en ejemplos anteriores, señalo los grados de la tonalidad y, entre paréntesis, la función tonal que les corresponde (I= tónica; S= subdominante; D= dominante; d= dominante secundaria). Las flechas junto a los acordes indican el sentido de los rasgueos.

De la variación 2 a la 5 la textura es una mezcla o combinación de acordes y melodía punteada con figuración de negras y corcheas en proporción similar.

Ejemplo 158



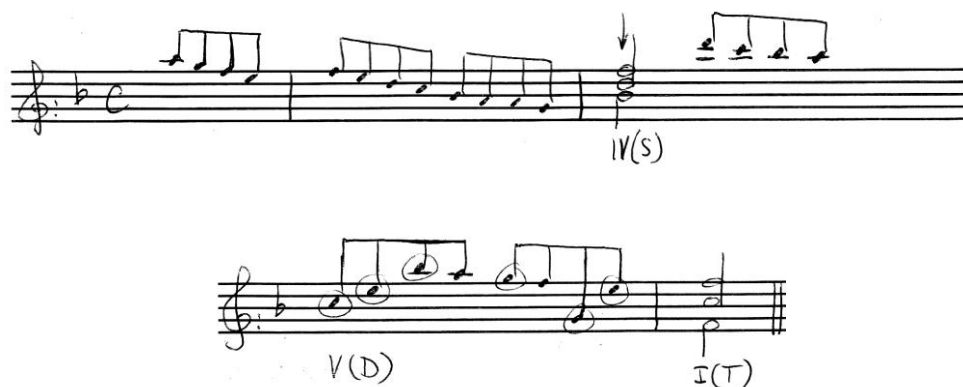
Sanz: Variación 4 del *Pasacalles por la G, por el Tres y por Sexto Tono*, fol. 55r-Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Rodeo el acorde de paso formado por las notas mi bemol-do-sol del que luego hablaré. Por otra parte, señalo con una flecha el acorde sobre el IV grado (subdominante) situado en mitad de la frase y con una duración de blanca, lo cual es muy revelador de su importancia.

En las variaciones 6 a 8 aprecio un claro predominio de la textura melódico-lineal con la corchea como figura predominante. En mi opinión, estas variaciones ofrecen datos que permiten hablar de un cierto clímax en el desarrollo de la obra, teniendo en cuenta su mayor virtuosismo y el hecho de que en la frase 8 (Ej. 159), la melodía alcanza las notas más agudas de toda la pieza.

Ejemplo 159



Sanz: Variación 8 del *Pasacalles por la G, por el Tres y por Sexto Tono*, fol. 55r-
Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Señalo nuevamente el acorde de subdominante, que posee idénticas características al del ejemplo anterior. Asimismo, en el penúltimo compás rodeo las notas que pertenecen al acorde de la dominante (do-mi-sol-si bemol). Pese a la textura lineal, la sonoridad de la dominante no pasa en absoluto desapercibida.

En las variaciones 9 y 10 vuelvo a observar una mezcla de texturas (vertical y melódico-lineal) con negras y corcheas repartidas de modo equitativo. La citada mezcla se mantiene en las diferencias 11 y 12, si bien en ellas la figuración de negra supera a la de corchea.

Ejemplo 160

Sanz: Variación 10 del *Pasacalles por la G, por el Tres y por Sexto Tono*, fol. 55r-
Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Señalo nuevamente el acorde de la subdominante, en este caso precedido por una dominante secundaria.

Desde el punto de vista armónico, el título de la pieza hace referencia al sexto Tono, definido por Fa como final, La como mediación, un bemol general en la armadura y una distribución interválica de t-t-st-t-t-t-st¹⁰⁵. Asimismo, *Pasacalles por la G* alude a Fa Mayor como acorde por el que se ha compuesto la pieza. La correspondencia entre el Sexto Tono y el acorde de Fa Mayor es claramente expuesta por Sanz¹⁰⁶ y, de hecho, la interválica del sexto Tono coincide exactamente con la de la escala de Fa Mayor con Si bemol en la armadura. Teniendo en cuenta esta circunstancia y la estructura armónica de las frases – sólidamente cimentada en los grados tonales Fa (I), Si bemol (IV) y Do (V) – puedo afirmar que este pasacalle se halla compuesto en la tonalidad de Fa Mayor.

Otro dato práctico que avala dicha tonalidad es la subdominante Si bemol como segunda nota en importancia después de la tónica Fa. Nuevamente, la subdominante de Fa Mayor (Si bemol) y la mediación del sexto Tono (La) no coinciden. En mi opinión, esta circunstancia permite desmentir la modalidad como marco sonoro de

¹⁰⁵ t= tono; st= semitono.

¹⁰⁶ Véase SANZ, G.: *Instrucción de Música, op. cit.*, fol. 28v.

la pieza y descarta objetivamente cualquier relación entre ella y la importancia otorgada a la subdominante. A mi juicio, la referencia al sexto Tono es más “teórica” que práctica, pues no encuentro en la sonoridad de la obra ningún rasgo propiamente modal: de hecho, la mediación La del supuesto sexto Tono no adquiere importancia alguna en la pieza y, desde luego, no constituye uno de los pilares fundamentales de su estructura armónica. Es, por tanto, ajena a la moderna tonalidad de Fa Mayor cuya existencia defiendo, al menos, en la práctica.

Yo me pregunto entonces por qué Sanz menciona constantemente los Tonos en los pasacalles de su tercer libro cuando estamos demostrando que dichos Tonos no tienen un correlato sonoro en la práctica, con la excepción de escasos arcaísmos. En mi opinión, es evidente que Sanz conocía los Tonos de Canto de Órgano, ampliamente explicados en tratados teóricos de la época como el de Nassarre o el de Torres. Creo muy posible que los Tonos, tal y como los describe la teoría musical española del Barroco, se utilizaran en la polifonía vocal religiosa española en torno a 1700, pues no ha de olvidarse que dichos Tonos proceden de la evolución natural de los modos eclesiásticos. A mi juicio, es en esta música donde, sin duda, los Tonos alcanzaron su plasmación sonora más auténtica, en consonancia con las descripciones de los teóricos.

Sin embargo, a raíz del análisis que estoy realizando y de los datos aportados, pienso que es en la música instrumental (y en concreto en la de Sanz) donde se pone de manifiesto en la práctica la progresiva reducción de los ocho modos (Tonos) a los actuales mayor y menor. Así pues, Sanz hace referencia a unos Tonos que, desde el punto de vista sonoro, muestran ya evidentes similitudes con la moderna tonalidad bimodal, pues están adquiriendo muchas de sus características como son, entre otras, la frecuente utilización de sensibles y el apoyo en los grados tonales.

Por tanto, el hecho de que Sanz mencione los Tonos denota, a mi juicio, su profundo conocimiento de los mismos y, a mi modo de ver, es una manera de contextualizar sus pasacalles en la teoría musical española de su tiempo. Sin embargo, en su música práctica los Tonos resultan ser sólo una verdad aparente, pues son muy escasos

los rasgos sonoros modales que encuentro en sus pasacalles y cada vez más abundantes los fenómenos armónicos propios de una naciente tonalidad bimodal. En mi opinión, cada vez es más patente en los pasacalles de nuestro autor la búsqueda de un lenguaje armónico propiamente tonal. Por todo ello, pienso que los pasacalles de Sanz superan en la práctica los límites del antiguo sistema octomodal y se adentran ya en la tonalidad. Precisamente, el hecho de que el insigne calandino enuncie los Tonos en términos de acordes (traducibles por tonalidades) es la prueba que confirma cuanto estoy diciendo.

Comentaré a continuación otros hechos armónicos que me parecen relevantes en este pasacalle. En primer lugar, se aprecia nuevamente la importancia de la subdominante, rasgo que considero propio de un “estilo español”, tal y como ya he dicho en anteriores ocasiones. Al igual que en el pasacalle anterior, en las diferencias 3, 4 (véase Ej. 158), 7, 8 (véase Ej. 159), 9 y 10 (véase Ej. 160) de éste, el acorde sobre la subdominante se sitúa aproximadamente en mitad de la frase, adoptando un valor de blanca sólo comparable al de tónica que – colocado al final – posee idéntica duración.

En segundo lugar, en las diferencias 4 (véase Ej. 158) y 13 (Ej. 161) aparece un acorde formado por las notas Mi bemol-Sol-Do precediendo a la subdominante.

Ejemplo 161

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a sequence of chords: I(T), V(D), IV(S), and 1/2IV(d). The second staff continues the sequence with 1/2IV(S), V(D), and I(T). The notes are written as block chords, and the chord symbols are placed below the staff.

Sanz: Variación 13 del *Pasacalles por la G, por el Tres y por Sexto Tono*, fol. 55r-
Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Rodeo el acorde constituido por las notas Mi bemol-Sol-Do al que me refería anteriormente. Rodeo también en el siguiente compás la nota Si bemol, la cual es ajena a un acorde con función de dominante de la subdominante. En todo caso, fenómenos como éste no tienen que extrañarnos pues, a mi juicio, nos encontramos ante una música en la que la tonalidad comienza a establecer sus señas sonoras de identidad.

Con respecto a este acorde, se trata de la primera inversión del acorde sobre Do (V grado de Fa) pero con Mi bemol, cuando lo habitual es que tanto en el modo mayor como en el menor, la tercera en el acorde de dominante sea siempre mayor: Mi natural sería lo lógico en este caso. A continuación, paso a exponer diversas interpretaciones o hipótesis que se me ocurren para explicar la presencia y naturaleza de este acorde.

La primera es considerarlo como un ejemplo representativo del llamado modo mayor mixto¹⁰⁷, caracterizado por incorporar eventualmente a su sistema armónico todos los acordes del modo menor y sus alteraciones cromáticas. De ser así, la nota Mi bemol provendría de la escala de Fa menor natural que, al sustituir la sensible Mi por el VII grado natural Mi bemol, daría lugar a un acorde perfecto menor (en vez de mayor) sobre el V grado. La Armonía tonal establece que el acorde con el VII grado natural se emplea normalmente en 1ª inversión, pudiendo anteceder a otro que desempeñe una función de subdominante dando lugar a una sonoridad de carácter arcaico, de mucho colorido pero que fácilmente parece desvincularse de la tonalidad normal¹⁰⁸. Nuestro acorde cumple tales condiciones pero el VII grado natural (Mi bemol) debería resolver en el VI natural (Re bemol) según la preceptiva armónica clásica, lo que no sucede en este caso.

La segunda posibilidad, que en mi opinión es la de mayor validez en este caso, es considerarlo como un acorde natural sobre el V grado en el modo menor. En tal caso, nos encontramos ante un acorde

¹⁰⁷ Véase ZAMACOIS, J.: *Tratado de Armonía*, libro II, p. 157.

¹⁰⁸ Véase ZAMACOIS, J.: *op. cit.*, libro I, pp. 176-183.

despojado de su función dominántica y, por ende, de su condición de esencial, pasando a desempeñar un papel secundario¹⁰⁹.

Una tercera hipótesis es considerar dicho acorde como la 1ª inversión del II grado de Si bemol Mayor. En tal caso, puede interpretarse como una subdominante de Si bemol que, ya de por sí, es subdominante de la tonalidad de referencia. Se produciría así un enriquecimiento en el colorido armónico destinado a resaltar sutilmente la función tonal de la subdominante.

Como última hipótesis, se podría decir que la formación de este acorde deriva del “modo mayor melódico”, es decir, la escala de Fa Mayor pero con Re y Mi bemoles (VI y VII grados rebajados). Esta última interpretación – que tiene ciertos aspectos en común con la primera que he expuesto – permitiría explicar la constitución de este acorde en el seno de un modo mayor ampliado con sonidos propios del menor.

En cualquier caso, las anteriores hipótesis las he formulado desde una óptica armónica demasiado actual o moderna para la época en que Sanz escribe sus pasacalles: pese a que la tonalidad ya se deja sentir en ellos, no se puede pretender que en la segunda mitad del s. XVII obedezca a una Armonía cuyas reglas todavía no han sido formuladas. De ahí que en los pasacalles de Sanz escuchemos sonoridades extrañas a la tonalidad bimodal pero que son igualmente ajenas a la modalidad, lo cual es lógico por el hecho de que estas piezas pertenecen a un periodo de profundos cambios y de intensa experimentación armónica.

En mi opinión, el acorde en cuestión es un acorde secundario o de paso, sin función dominántica, y su cometido no es otro que el de colorear o enriquecer el discurso musical intercalándose entre acordes que sí son esenciales. Finalmente, no he hallado en este pasacalle datos que me induzcan a pensar en la existencia de modulaciones o de cualquier distanciamiento respecto de la tonalidad de referencia.

¹⁰⁹ Véase ZAMACOIS, J.: *op. cit.*, libro I, p. 124.

La segunda pieza de esta lámina, el *Pasacalle por la B, por el Dos, y por Quinto Tono*, figura bajo el epígrafe *Passeos¹¹⁰ por la B*. La obra está escrita en Compasillo, se inicia con dos negras en anacrusa y consta de catorce diferencias. Todas ellas poseen la longitud habitual de cuatro compases excepto la variación 7 que tiene tres.

Con respecto a la textura y a la figuración empleada, las diferencias 1 (Ej. 162), 11, 12, 13 y 14 presentan textura vertical con acordes rasgueados que adoptan una figuración de negra.

Ejemplo 162

The image shows a musical staff titled "PASSEOS POR LA B" in a single system. The staff contains a sequence of chords, each represented by a vertical line with a small circle at the top and a stem with a flag. The chords are labeled I(T), IV(S), and V(D). Below the main sequence is a single chord labeled I(T).

Sanz: Variación 1 del *Pasacalles por la B, por el Dos y por Quinto Tono*, fol. 55r-
Ed. 1697.

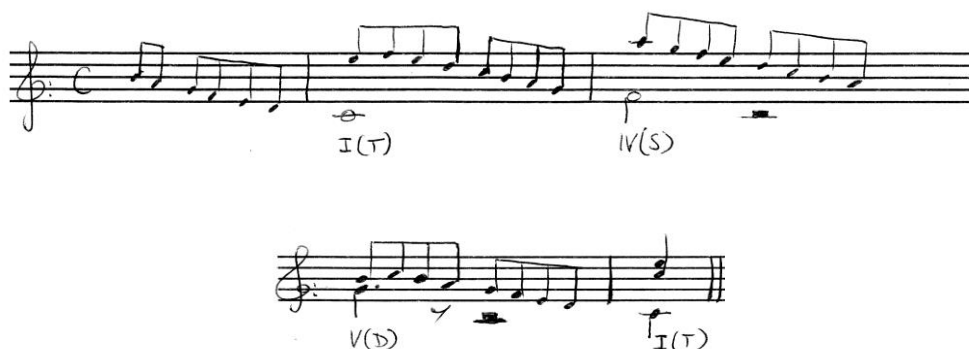
(Transcripción de E. Bitetti: *op. cit.*, p. 95).

Como en ejemplos anteriores, indico los grados de la tonalidad y, entre paréntesis, las funciones tonales de los acordes (T= tónica; D= dominante; S= subdominante; d= dominante secundaria).

En las variaciones 5 (Ej. 163), 6 y 7 la textura es lineal con figuración de corchea.

¹¹⁰ Me permito recordar nuevamente que Sanz emplea los términos “Pasacalle” y “Paseo” como sinónimos.

Ejemplo 163

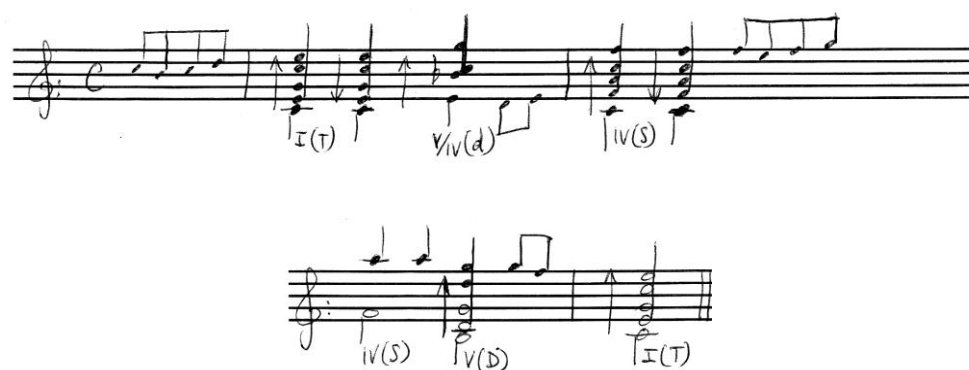


Sanz: Variación 5 del *Pasacalles por la B, por el Dos y por Quinto Tono*, fol. 55r-
Ed. 1697.

(Transcripción propia).

En el resto de las diferencias la textura es una mezcla o combinación de acordes con melodía punteada. En cuanto a la figuración, el protagonismo de la negra es superior al de la corchea exceptuando la variación 2 (Ej. 164), en la que negras y corcheas se hallan en proporción similar.

Ejemplo 164



Sanz: Variación 2 del *Pasacalles por la B, por el Dos y por Quinto Tono*, fol. 55r-
Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Véase la dominante secundaria (d) que precede a la subdominante (S).

En cuanto a los aspectos armónicos, la situación de este pasacalle y del que le precede en la misma lámina no es fortuita ni casual, pues entre el sexto Tono (por el que se compone el pasacalle anterior) y el quinto (en el que se escribe éste) existe una estrecha relación por el hecho de que ambos presentan la misma distribución interválica¹¹¹. Tal distribución coincide con la de la escala de Do Mayor que, en mi opinión, es la tonalidad de la pieza, definida por tónica Do con tercera mayor Mi, sensible Si y los acordes de Fa y Sol (ambos mayores) como grados tonales en calidad de subdominante y dominante, respectivamente. Como ya he explicado anteriormente, la cada vez mayor similitud (o coincidencia como en este caso) entre los Tonos y la tonalidad bimodal es una prueba evidente de la transición que se está produciendo hacia ésta última, transición ratificada por la sonoridad global de estas piezas. En mi opinión, este hecho justifica la validez de mi análisis de los pasacalles de Sanz desde el contexto sonoro de la tonalidad bimodal, ya que es ella y no la modalidad la que está presente en la práctica.

Insisto nuevamente en que este pasacalle comparte algunas similitudes con el que le precede. Además de la mencionada relación entre sus Tonos, observo en ambos una disposición estructural muy parecida: las variaciones de textura melódico-lineal se sitúan en mitad de la pieza, en tanto que las estrictamente acórdicas aparecen al principio y al final de la misma. Sanz parece tener la intención de partir de un punto y, tras un proceso de desarrollo y de elaboración, terminar la obra de la misma forma en que comenzó.

En cualquier caso, como ya he comentado en pasacalles precedentes, debo destacar también en éste la utilización del II y VI grados de la tonalidad con función de subdominante – prolongando y/o realzando la sonoridad de la misma (véase Ej. 165 bajo estas líneas) –, así como el empleo del III grado antecediendo a

¹¹¹ En este sentido, Nassarre afirma que “el quinto Tono entona su diapason cuatro puntos más baxo que el sexto”. (Cfr. NASSARRE, P.: *Fragmentos Músicos*, *op. cit.*, pp. 114-115). La expresión “cuatro puntos más bajo” debe entenderse como una cuarta descendente, de modo que la final Fa del sexto Tono pasa a ser Do en el quinto.

cualquiera de los grados mencionados (véase más adelante el Ej. 168). Todo ello constituye una buena prueba de la evolución y el desarrollo de la música de Sanz en materia armónica. No obstante, un aspecto que he de resaltar en este pasacalle es la frecuente introducción de cromatismos o de notas con alteraciones accidentales. En la pieza anterior planteaba diversas hipótesis para explicar – desde la perspectiva armónica actual – la posible procedencia de una de tales notas, así como la función que otorgaba al acorde del que formaba parte. La variación 3 (Ej. 165) del pasacalle cuyo comentario estoy realizando ahora muestra un caso similar aunque pienso que, en esta ocasión, es más fácil de explicar.

Ejemplo 165

The image shows a musical staff in C major with a treble clef and common time. The melody consists of the following notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the staff, functional labels are written: I(T) under C4, IV/IV under D4, V/IV(d) under E4, IV(S) under F4, II(S) under G4, D3+6 under A4, D4 under B4, V(D) under C5, and I(T) under the final C4. A downward-pointing arrow is placed above the D4 note.

Sanz: Variación 3 del *Pasacalles por la B, por el Dos y por Quinto Tono*, fol. 55r-
Ed. 1697.

(Transcripción propia).

En el ejemplo anterior observamos que los acordes con función de subdominante (IV y II) se hallan precedidos de una dominante secundaria antecedida, a su vez, por el acorde Re-Si bemol-Re que he señalado con una flecha. En mi opinión, la función de dicho acorde es la de subdominante de Fa, que es la subdominante principal: de ahí mi anotación IV/IV bajo él. Si nos fijamos en la fundamental de este acorde (Si bemol) y en la del que le sigue (Do) nos damos cuenta de que realizan una cadencia sobre Fa, pues Si bemol y Do son IV y V grado de Fa, respectivamente. La conclusión que de tales hechos se desprende es evidente: una vez más se pone de manifiesto el énfasis sobre la subdominante que tantas veces he mencionado y, por ende, la gran importancia que tiene en

los pasacalles de Sanz como elemento revelador de un posible “estilo español”. Asimismo, dado que Si bemol pertenece al espectro sonoro de Fa, su audición no resulta extraña ni violenta.

Por otra parte, fijándonos en el desarrollo armónico posterior de esta variación, observamos que la aparición de Si natural en la melodía superior da lugar al acorde Re-Fa-Si, primera inversión del acorde de 5ª disminuida sobre la sensible (cuyo cifrado +6/3 he anotado) que ejerce una función de dominante (D). Este acorde va seguido del denominado 6_4 cadencial cuya sexta resuelve en 5ª en el siguiente. La función de dominante se mantiene en ambos acordes para concluir finalmente en tónica, cerrando así una frase cuya estructura armónica responde al patrón I-IV-V-I, tantas veces citado.

Sin embargo, ni todas las frases se atienen a este sencillo planteamiento armónico (aunque sí la mayoría) ni todos los acordes en los que Sanz introduce cromatismos obedecen a la preceptiva armónica tonal, por el hecho de que sus reglas todavía no habían sido enunciadas a mediados del siglo XVII. Así, en las diferencias finales de este pasacalle he encontrado algunos encadenamientos armónicos que no se atienen a las leyes de la tonalidad.

Ejemplo 166

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in C major, 4/4 time, and contains six measures of chords. Below each measure is a handwritten chord symbol: I(T), V/V(d), V(D), V/ii(d), V/iv(d), and V/vi(d). The second staff is in C major, 4/4 time, and contains two measures of chords: IV(D) and I(T). The notation includes stems, beams, and accidentals (sharps and naturals) for the notes.

Sanz: Variación 11 del *Pasacalles por la B, por el Dos y por Quinto Tono*, fol. 55r-
Ed. 1697.
(Transcripción propia).

La variación del ejemplo anterior constituye una buena prueba del abundante uso que nuestro autor hace del cromatismo en esta pieza. Como puede verse, I y V grados desempeñan las funciones tonales de tónica y dominante, respectivamente. Asimismo, se observan dominantes secundarias del V, del II, del V y del VI grados, en este orden de aparición. Sin embargo, sólo la primera de ellas resuelve en el acorde que es previsible escuchar tras ella: el de dominante. Las tres dominantes secundarias restantes no resuelven en el acorde que cabría escuchar después de ellas, lo cual genera una acumulación de la tensión armónica y sonoridades que, a mi juicio, pueden calificarse como pretonales, pues no responden a las normas de encadenamiento que en el siglo XVIII establecerán los tratados de Armonía tonal. Como una muestra más de ello, en la variación 11 se observa que Sanz intercala entre la tercera dominante secundaria (V/V) y la dominante (V) en la que debería resolver de inmediato una dominante secundaria del VI grado (acorde englobado bajo una llave en el Ej. 166) que resuelve en el V y no en el VI grado como cabría esperar. La interpolación de este acorde (y de otros que aparecen en estas diferencias finales) resulta extraña y no se atiene a las normas de encadenamiento que establecen los tratados de Armonía tonal.

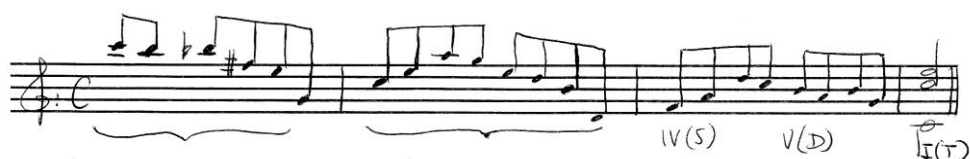
Mi particular explicación de este fenómeno es que si bien los pasacalles de Sanz ofrecen claras evidencias sonoras de la tonalidad – como consecuencia de la evolución y progresiva reducción de los ocho modos a dos – es impensable, en la segunda mitad del siglo XVII, que la mayoría de los encadenamientos armónicos se realicen conforme a unas normas que no serán fijadas hasta bien entrado el siglo XVIII¹¹². En cuanto al cometido que desempeñan acordes como el señalado en el ejemplo anterior, yo pienso que su función no es esencial sino secundaria. En mi opinión son simplemente acordes de paso, aun cuando algunos de ellos sean dominantes secundarias de algún grado principal. Sin embargo, la abundante presencia de dominantes secundarias revela, a mi juicio, la

¹¹² En este sentido, cabe decir que el *Traité de l'harmonie* (1722) de Jean-Philippe Rameau fue el primero en establecer los fundamentos de la moderna Armonía tonal, definiendo las funciones tonales básicas (tónica, dominante, etc.) y la teoría de las progresiones de acordes.

intención de Sanz de establecer una jerarquía basada en las relaciones entre los acordes. Para mí, dicha intención constituye una prueba evidente de que sus pasacalles tienen mucho más de tonales que de modales.

Para concluir mi análisis de este pasacalle, debo mencionar la presencia en ciertas diferencias de notas cuya sonoridad resulta llamativa, disonante y extraña a la tonalidad bimodal. Ejemplos de ello se encuentran en las frases 7 y 12-13. En lo que respecta a la variación 7 (Ej. 167) destacaré dos aspectos: por un lado, la presencia de dichas notas extrañas en los dos primeros compases (véanse señalados con sendas llaves en el ejemplo) y, por otro, la menor longitud de esta frase, reducida a poco más de tres compases en lugar de cuatro como es habitual.

Ejemplo 167



Sanz: Variación 7 del *Pasacalles por la B, por el Dos y por Quinto Tono*, fol. 55r-
Ed. 1697.

(Transcripción propia).

En cuanto a las diferencias 12 y 13 (Ej. 168), presentan – al igual que la 11 – abundantes dominantes secundarias. Sin embargo, como puede verse, en este caso la mayor parte de ellas resuelven de inmediato en el acorde cuya sonoridad refuerzan. Únicamente me causa extrañeza y perplejidad el final de la variación 13, pues sus acordes contienen notas muy disonantes y claramente distintas de las que cabría escuchar en una cadencia. Es posible que Sanz cometiera algún error de escritura pero esto no deja de ser mera especulación realizada desde mi óptica armónica moderna. El caso es que, objetivamente, me resulta imposible concretar las funciones tonales de dichos acordes; por ello, en el Ej. 168 los he rodeado y señalado con signos de interrogación.

Ejemplo 168

The image displays three staves of musical notation with harmonic analysis. The first staff shows a sequence of chords: I(T), V/V(d), VI(S), V/V(d), VI(S), III, and II(S). The second staff, labeled "Semicadencia", shows: V/V(d), V(D), V(D), V/V(d), VI(S), V/III(d), III, and I(T). The third staff shows: V/V(d), IV?, and I(T). The chords are written in Roman numerals with functional labels in parentheses or subscripts.

Sanz: Variaciones 12 y 13 del *Pasacalles por la B, por el Dos y por Quinto Tono*,
fol. 55r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Por lo demás, en las variaciones del ejemplo anterior pueden observarse otros fenómenos armónicos que sí son coherentes en el marco sonoro de la tonalidad, como el empleo ya comentado del VI y del II grado con función de subdominante, la utilización del III en la frase 12 precediendo al II con dicha función o la semicadencia en la dominante con la que, a mi juicio, termina esta variación. Por otra parte, es notorio el abundante uso que hace Sanz del cromatismo en las diferencias finales de esta pieza.

En cualquier caso, mi particular interpretación de todos los hechos comentados se basa en destacar el afán de Sanz por la exploración de las posibilidades de la guitarra como instrumento polifónico y por la experimentación armónica en una época en la que se estaban produciendo cambios sustanciales en esta materia. En mi opinión, todo ello posee la suficiente relevancia como para afirmar que, en los pasacalles de nuestro ilustre calandino, nos hallamos ante una tonalidad que está comenzando a trazar sus señas de identidad sonora.

10. *Pasacalles por la O / por el Uno bemolado*¹¹³ / y por Segundo Tono (fol. 56r-Ed. 1697).

Se trata de una pieza en Compasillo iniciada con dos negras en anacrusa, constituida por 19 diferencias y un “Passaje” o sección final de 19 compases. Todas las diferencias poseen la longitud de cuatro compases habitual en los pasacalles de Sanz. Como indicación de agógica o *tempo* figura en esta obra la expresión “Estos muy a espacio”, que puede leerse sobre la variación 16. En cuanto a las indicaciones de dinámica, sobre los compases 8 y 17 del “Passaje” aparece el término “Fuerte”, mientras que bajo los compases 9 y 18 – repeticiones exactas, respectivamente, de los dos anteriores – figura la palabra “Suave”.

Con respecto a la textura, ésta es acórdica en las diferencias 1 (Ej. 169), 16, 17, 18 y 19, melódico-lineal u horizontal en la 12, 13, 14 y 15, y mezcla o combinación de ambas en el resto de las variaciones, si bien de la frase 8 a la 11 se observa una presencia cada vez mayor de acordes rasgueados.

Ejemplo 169



Sanz: Variación 1 del *Pasacalles por la O, por el Uno bemolado y por Segundo Tono*, fol. 56r-Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Como en ejemplos anteriores, en éste y en los siguientes anoto los grados de la tonalidad y, entre paréntesis, la función tonal de cada uno. (T= tónica; D=

¹¹³ La expresión *bemolado* se refiere a la variante menor del acorde designado en el Método de Briceño con el 1. Así, el 1 indica el acorde de Sol Mayor mientras que el 1 bemolado alude al de Sol menor.

dominante; S= subdominante; d= dominante secundaria). Las flechas indican el sentido de los rasgueos.

En cuanto a la figuración, en las diferencias de textura acórdica es de negra mientras que en las de textura lineal (Ej. 170) predominan las corcheas.

Ejemplo 170

The image shows three staves of musical notation in treble clef, key of B-flat major, and common time. The first staff contains two measures with chord symbols I(T) and IV(S) below them. The second staff contains three measures with chord symbols V(D), I(T), and I(T) below them. The third staff contains three measures with chord symbols IV(S), V(D), and I(T) below them. Arrows above the notes indicate the direction of strumming. Some notes are circled, and there are various rhythmic markings like accents and slurs.

Sanz: Variaciones 12 y 13 del *Pasacalles por la O, por el Uno bemolado y por segundo Tono*, fol. 56r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Obsérvese el movimiento melódico ascendente de la var. 13 en oposición al descendente de la 12. Por otra parte, al comienzo de la variación 13 señalo bajo una llave la escala natural de Sol menor, y en el último compás de la misma rodeo las notas Mi natural y Fa# propias de su escala melódica simple.

En las restantes frases coexisten negras y corcheas en proporción similar, si bien de la variación 6 a la 11 la negra tiende a imponerse sobre la corchea a medida que aumenta el número de acordes rasgueados.

Ejemplo 171



Sanz: Variación 9 del *Pasacalles por la O, por el Uno bemolado y por segundo Tono*, fol. 56r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Véase la dominante secundaria (d) que precede al IV grado cuya función tonal de subdominante (S) se prolonga al ir seguido del II.

En el “Passaje”, del que mostraré algunos fragmentos más adelante, la textura es predominantemente horizontal pues, aunque se advierten algunos acordes y sonidos simultáneos, éstos quedan prácticamente relegados a un segundo plano en un discurso musical que apuesta por un flujo melódico continuo. Debo señalar que dicho “Passaje” consta de dos partes – separadas en la tablatura por una doble barra – que difieren en cuanto a figuración. Ésta adopta valores cada vez más pequeños (corcheas y semicorcheas) en la parte final.

Si tratamos de buscar posibles relaciones en las variaciones de este pasacalle atendiendo a la figuración empleada, en los pares de variaciones 4-5, 12-13 (véase Ej. 170) y 14-15 observo el mismo diseño rítmico – cada par presenta el suyo propio – pero con un movimiento melódico en sentido opuesto al de la variación anterior. Asimismo, los pares de variaciones 6-7 (Ej. 172) y 9-10 presentan cada uno un diseño rítmico muy parecido.

Ejemplo 172

The image displays three staves of musical notation in G minor. The first staff contains four measures with chords labeled I(T), V/IV(d), IV(S), and I(T). The second staff contains seven measures with chords labeled V(D), I(T), III, VI(S), V, V(D), and IV(S). A circled note in the second staff is labeled 'Cadencia rota (variante)'. The third staff contains five measures with chords labeled V, VI(S), V, V(D), and I(T).

Sanz: Variaciones 6 y 7 del *Pasacalles por la O, por el Uno bemolado y por segundo Tono*, fol. 56r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

En la variación 6 señalo el acorde de 5ª aumentada sobre el VI grado al que, por su sonoridad, le atribuyo una función de dominante de la subdominante (d). Asimismo, al final de dicha variación rodeo las notas Mi natural y Fa# propias de la escala melódica de Sol menor. Por otra parte, en la variación 7 señalo un acorde de 5ª aumentada sobre el III grado que precede al de dominante (con elisión del Re) que, a su vez, resuelve en la subdominante, lo que en mi opinión da lugar a una variante de cadencia rota. La nota Si bemol que he rodeado en dos acordes de esta variación es para mí una apoyatura. Finalmente, véase que en esta frase aparece varias veces el acorde sobre el V grado pero sin función dominántica, por ser su 3ª menor (Re-Fa) en lugar de mayor (Re-Fa#).

En vista de ello, resulta evidente que en los pasacalles de Sanz (y éste es un buen ejemplo) la variación es el procedimiento compositivo fundamental, lo que implica que dos diferencias o frases consecutivas pueden tener rasgos muy similares pero siempre difieren en algún elemento. Incluso en los casos en que se repite algún compás, se aprecia una diferencia en cuanto a intensidad como, por ejemplo, “Fuerte-Suave”. Por tanto, en ningún

momento creo oportuno hablar de repetición ni entre frases consecutivas ni entre compases sino de variación entre ellos, lo cual es característico en la mayor parte del repertorio español para guitarra del siglo XVII y primera mitad del XVIII del que, indudablemente, el pasacalle forma parte. Por otra parte, es evidente que la variedad rítmica y melódica se van introduciendo gradualmente.

En todo caso, las similitudes a las que me he referido en los párrafos precedentes dejan entrever la tendencia hacia un posible agrupamiento o asociación de frases para constituir unidades estructurales más largas, si bien las variaciones de los pasacalles de Sanz son independientes y sólo algunas, excepcionalmente, sobrepasan la longitud habitual de cuatro compases.

En lo concerniente a los aspectos armónicos, según reza el título, este pasacalle se halla compuesto por el segundo Tono, que tiene Sol como final y Si bemol como mediación. Sin embargo, en la sonoridad global de la obra percibo claramente la tonalidad de Sol menor (cuyo acorde “por la O” también se anuncia en el título), definida por la tónica Sol con tercera menor (Si bemol), sensible Fa# y los acordes de Do menor y Re Mayor como IV y V grados con funciones de subdominante y dominante, respectivamente.

Pese a la sencilla equivalencia que Sanz establece entre los Tonos y los acordes (traducibles por tonalidades), debo resaltar nuevamente que entre el segundo Tono – tal y como lo describe la teoría musical española de la época – y la tonalidad de Sol menor que la propia música práctica revela existen numerosas discordancias. Así, aunque la tónica Sol coincide con la final del segundo Tono, la nota Si bemol no alcanza en este pasacalle la importancia que, teóricamente, debería tener como mediación del citado Tono, sino que son la subdominante (Do) y la dominante (Re) las notas que siguen en importancia a la tónica. Una vez más, la subdominante de Sol menor – cuyo realce es evidente en este pasacalle – no coincide con la mediación del segundo Tono, lo que demuestra nuevamente la falta de correlación entre lo que teóricamente cabría esperar de lo anunciado en el título y lo que realmente se escucha en la práctica. Asimismo, la tonalidad de Si

bemol Mayor – cuyo cometido en un contexto tonal podría equivaler al de la mediación en un marco sonoro modal – tiene, a mi juicio, un papel de escasa relevancia en esta pieza, al menos en las variaciones que constituyen el pasacalle propiamente dicho.

Por otra parte, la distribución interválica del segundo Tono¹¹⁴ no corresponde a la de la tonalidad de Sol menor, pues mientras el primero cuenta sólo con la nota Si bemol como alteración general, la segunda tiene Si bemol y Mi bemol. Tanto en la transcripción de la tablatura a notación moderna como en la sonoridad global de la obra se advierte la presencia de estas dos alteraciones generales, lo cual es propio de Sol menor y no del segundo Tono.

Así pues, las razones antedichas me permiten afirmar que, en la práctica, es la tonalidad de Sol menor el contexto sonoro al que obedece este pasacalle, existiendo además numerosas diferencias entre ella y la descripción del segundo Tono que nos ofrece la teoría musical española de la época.

A continuación, paso a comentar otros aspectos armónicos que me parecen relevantes en esta obra. En primer lugar, el papel destacado de la subdominante que, como ya he comentado en el análisis de muchos de los pasacalles anteriores, constituye para mí un elemento revelador del “estilo español”. En esta pieza en concreto, la subdominante aparece precedida unas veces por dominantes secundarias (véase Ej. 171) y otras veces su función se prolonga mediante el empleo del VI y/o del II grados en sustitución del IV (Ej. 173).

¹¹⁴ Dicha distribución es t-st-t-t-t-st-t, siendo t= tono y st= semitono.

Ejemplo 173

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in G minor (one flat) and C major (no sharps or flats). It contains a sequence of chords: I(T), IV(S), VI(S), and II(S). The bottom staff is in G minor and contains chords V(b), I(T), and I(T). A circled melodic phrase in the bottom staff highlights the notes G4, A4, B4, and C5, which correspond to the notes Mi natural and Fa# of the G minor scale.

Sanz: Variación 5 del *Pasacalles por la O, por el Uno bemolado y por segundo Tono*, fol. 56r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Véase la prolongación de la función tonal de la subdominante (S) en los acordes incluidos en la llave. Asimismo, rodeo una vez más las notas Mi natural y Fa# de la escala melódica de Sol menor.

En segundo lugar, en las diferencias 6 y 7 (véase Ej. 172) aprecio dos acordes de 5^a aumentada. El de la frase 6 es una 5^a aumentada sobre el VI grado mientras que en la frase 7, la 5^a aumentada tiene lugar sobre el III grado de Sol menor. En ambas frases, dichos acordes preceden al del IV grado o subdominante y, en mi opinión, acaban resolviendo en él de un modo natural y muy cercano al descrito en los tratados de Armonía tonal¹¹⁵.

Por otra parte, pese a su condición de acordes de paso o simplemente secundarios, no por ello su sonoridad deja de ejercer una evidente atracción, por el hecho de ser acordes disonantes. Basándome en la audición de los mismos y en la sensación que me producen, considero el de la variación 6 como una dominante secundaria de la subdominante, debido a la presencia en él de la nota Si natural que asciende al grado inmediato (Do) en el acorde de subdominante. En cuanto al de la variación 7, la nota Si bemol es, en mi opinión, una apoyatura que desciende a La, con lo cual pasamos

¹¹⁵ Consúltese a este respecto ZAMACOIS, J.: *Tratado de Armonía*, libro I, pp. 172-173.

a tener un acorde de dominante (Fa#-La con elisión del Re) que, en vez de resolver en tónica lo hace en el acorde de subdominante en primera inversión, dando lugar a una cadencia suspensiva – para mí, una variante de la cadencia rota – pero en la que nuevamente advertimos movimientos melódicos propios de la Armonía tonal como, por ejemplo, el hecho de que la disonancia Fa# ascienda a Sol en el acorde de subdominante. Personalmente, pienso que estos hechos sonoros dicen mucho a favor de la tonalidad en los pasacalles de Sanz.

En tercer lugar, debo mencionar una vez más la frecuente aparición del VII grado natural en numerosas diferencias de la obra. Debo recordar que pese a su sonoridad arcaica, la Armonía tonal admite su empleo en el modo menor y establece que, en el proceso cadencial, el acorde con dicho grado debe resolver en el IV o bien anteceder a un acorde con función de subdominante¹¹⁶.

En este pasacalle aparecen algunos ejemplos de ello, como los que ofrezco a continuación:

Ejemplo 174

The image shows two staves of musical notation in G minor (one flat) and common time (C). The first staff contains a melodic line with several chords indicated below it: I(T), V, and IV(S). The second staff contains a harmonic accompaniment with chords I(T), V(D), and I(T) indicated below it.

Sanz: Variación 8 del *Pasacalles por la O, por el Uno bemolado y por segundo Tono*, fol. 56r-Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Obsérvese en el segundo compás un V grado sin función dominántica por contener la nota Fa (VII grado natural) en vez de Fa#. Al final de dicho

¹¹⁶ Véase ZAMACOIS, J.: *Tratado de Armonía, op. cit.*, libro I, p. 180.

compás señalo la nota Si natural por su condición de sensible de Do menor (subdominante).

Ejemplo 175

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains a melodic line with several notes and rests, and a bass line with chords. Chord symbols are placed below the bass line: I(r) under the first measure, VII under the second measure, IV(S) under the third measure, and V(D) under the fourth measure. The bottom staff is also in treble clef with a key signature of one flat and common time. It shows a continuation of the melodic and harmonic material, with a chord symbol V(D) under the second measure.

Sanz: Variación 14 del *Pasacalles por la O, por el Uno bemolado y por segundo Tono*, fol. 56r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Véase en el segundo compás el acorde sobre el VII grado natural de Sol menor. Por otra parte, al final de la diferencia rodeo una vez más las notas Mi natural y Fa# de la escala melódica de Sol menor.

Si nos atenemos a las normas de los tratados modernos de Armonía, en los ejemplos anteriores se puede apreciar que la inserción del acorde con el VII grado natural es correcta dentro del proceso cadencial. He de precisar, no obstante, que su encadenamiento con el acorde de subdominante u otro análogo no siempre se realiza conforme a dichas normas. Como también he mencionado en análisis de pasacalles anteriores, no podemos pretender que en la segunda mitad del siglo XVII los encadenamientos armónicos obedezcan a unas reglas (las de la Armonía tonal) que, por entonces, aún no habían sido enunciadas. Sin embargo, el hecho de que Sanz utilice este grado y lo sitúe adecuadamente dentro del proceso cadencial constituye, en mi opinión, otra prueba evidente de que sus pasacalles se hallan mucho más próximos al lenguaje sonoro de la tonalidad que al de la modalidad. A mi juicio, en ellos pueden identificarse sólidos cimientos de una tonalidad que, aun mos-

trando a veces rasgos de cierto arcaísmo o giros armónicos extraños a la misma, ya es perfectamente audible y reconocible.

En cuarto lugar, en ocho diferencias de esta obra (véanse Ejs. 170, 172, 173 y 175) vuelve a escucharse – en las cadencias conclusivas V-I con las que terminan – el giro melódico Mi natural-Fa#-Sol, integrado por notas de la escala melódica simple (o con 6ª y 7ª mayores) de Sol menor. Pese a su condición de escala auxiliar del modo menor, es indudable que forma parte de dicho modo y que su uso está plenamente admitido en una pieza como la presente, escrita en tonalidad menor. Por otra parte, en la variación 13 (véase Ej. 170) aparece también la escala natural de Sol menor. Su adscripción a la modalidad es indudable, pues esta escala coincide con la hipodórica del antiguo sistema modal griego y con la del 2º modo gregoriano, también llamado hipodórico o Protus plagal. No obstante, su empleo esporádico (como en este caso) es igualmente admitido en la tonalidad menor. En mi opinión, la aparición de esta escala es sólo un arcaísmo o vestigio sonoro modal que acontece puntualmente dentro de un claro contexto tonal.

En quinto y último lugar, debo destacar que las diferencias 16 a 19 (Ej. 176) constituyen una sección caracterizada por su riqueza cromática y su gran audacia armónica. Muchos de los encadenamientos que se observan en las variaciones de esta sección no se realizan conforme a las normas de la Armonía tonal porque, como ya he indicado en párrafos anteriores, Sanz escribe sus pasacalles en una época en la que dichas normas todavía no han sido enunciadas ni recogidas en tratado alguno. Pese a ello, es posible distinguir los acordes con funciones tonales esenciales (tónica, subdominante y dominante) y un esquema armónico que, aunque ennegrecido por cromatismos o con inserción de acordes extraños y disonantes entre los esenciales, se apoya en los grados tonales con fórmulas del tipo I-IV-V-I, I-V-IV-V-I, etc.

Ejemplo 176

Handwritten musical notation for three variations of a piece by Sanz. The first variation is marked "Estos muy a espacio" and features a chromatic descending line with chords I(T) and IV(S). The second variation features chords V(D), I(T), I(T), V(D), and IV(S). The third variation features chords V(D) and I(T).

Sanz: Variaciones 16 y 17 del *Pasacalles por la O, por el Uno bemolado y por segundo Tono*, fol. 56r-Ed. 1697, adornos omitidos.
(Transcripción propia).

En ambas variaciones he rodeado las notas que conforman el movimiento cromático descendente Sol-Fa \sharp -Fa-Mi-Mib-Re, variante del tetracordo frigio Sol-Fa-Mib-Re cuya sonoridad “española” queda oscurecida por los cromatismos. He indicado también los acordes con funciones tonales esenciales. Asimismo, véase al comienzo de la var. 16 la expresión “Estos muy a espacio” en referencia al tempo.

Por otra parte, vuelvo a insistir en que fragmentos de este tipo revelan el afán del compositor por la exploración de las posibilidades armónicas de la guitarra en una época en la que se estaban produciendo cambios sustanciales en esta materia. En mi opinión, Sanz está experimentando las posibilidades que le ofrece una tonalidad cuyos cimientos sonoros son ya perceptibles, pero que aspira a consolidarse mediante la búsqueda de nuevas vías de expresión en la guitarra. Por tanto, música como ésta es para mí un buen ejemplo del progreso imparable de la tonalidad y de cómo ésta va trazando en la práctica sus señas de identidad. En todo caso, a raíz de los fenómenos que vengo señalando, no tengo la menor duda en

afirmar la existencia de una conciencia armónica cada vez mayor en los pasacalles de nuestro preclaro calandino.

Terminaré el análisis de este pasacalle comentando brevemente los aspectos más relevantes del “Passaje” con el que termina. El procedimiento compositivo que Sanz emplea en él es la imitación, siendo perfectamente reconocible una progresión melódica de quintas ascendentes o de cuartas descendentes, según se mire. Como ya he dicho anteriormente, el “Passaje” se halla dividido en dos partes, la segunda de las cuales (Ej. 178) es una variación de la primera (Ej. 177).

Ejemplo 177

The musical score for 'Passaje' is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'Passaje' and contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. This is followed by a bracketed section labeled 'Modelo' which contains a descending eighth-note pattern: G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4. This model is repeated six times, labeled 'Rep. 1ª' through 'Rep. 6ª'. The first two repetitions are marked with a dynamic of 'p' (piano), and the last two are marked with 'f' (forte). The final two repetitions are marked with 'f' and 'Suave' (soft). The third staff shows the continuation of the piece, with the final two repetitions of the model marked with 'f' and 'Suave'. The piece ends with a double bar line.

Sanz: Primera parte del “Passaje” del *Pasacalles por la O, por el Uno bemolado y por segundo Tono*, fol. 56r-Ed. 1697, adornos omitidos.
(Transcripción propia).

Señalo el modelo de progresión y sus sucesivas repeticiones. Véanse también las indicaciones de dinámica “Fuerte” y “Suave” en los compases finales.

Ejemplo 178

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of five staves. The first staff is labeled "Modelo" and "Rep. 1ª". The second staff is labeled "Rep. 2ª" and "Rep. 3ª". The third staff is labeled "Rep. 4ª" and "Rep. 5ª". The fourth staff is labeled "Rep. 6ª" and "Cabecera del modelo", with a "Fuerte" dynamic marking above it. The fifth staff is labeled "Suave" and contains chord diagrams for V(D), I(T), IV(S), V(D), and I(T).

Sanz: Segunda parte del “Passaje” del *Pasacalles por la O, por el Uno bemolado y por segundo Tono*, fol. 56r-Ed. 1697, adornos omitidos.
(Transcripción propia).

Nuevamente, señalo el modelo de progresión y sus posteriores repeticiones. Obsérvese también la cadencia final IV-V-I sobre Sol menor y las indicaciones de dinámica “Fuerte”-“Suave”.

En mi opinión, no hay duda de que Sanz apuesta por la horizontalidad en esta última sección de su pasacalle. De mi audición e interpretación musical de este fragmento pienso que la intención de Sanz es resaltar el modelo de progresión y las sucesivas imitaciones

del mismo, como si se tratara de un canon o de una fuga. A mi juicio, el contrapunto prevalece claramente sobre la armonía; de hecho, desde el punto de vista armónico, la atmósfera sonora del “Passaje” es imprecisa sobre todo en su primera parte (véase Ej. 177), la cual termina con una cadencia perfecta sobre Re menor, que es un V grado de Sol pero sin función dominántica por tratarse de un acorde menor. Auditivamente, en la segunda parte (véase Ej. 178) parece vislumbrarse la tonalidad de Si bemol Mayor (relativo mayor de Sol), aunque el patrón armónico Do menor-Re Mayor-Sol menor (subdominante, dominante y tónica, respectivamente) que la concluye es propio de Sol menor. Por otra parte, creo importante señalar la dulzura sonora que el abundante empleo de terceras y sextas confiere a esta segunda parte del “Passaje”.

Por último, debo destacar las ya mencionadas indicaciones de dinámica “Fuerte” y “Suave” que Sanz anota en esta sección y que considero especialmente relevantes por el hecho de ser exclusivas de sus pasacalles.

11. *Pasacalles por la L / por el Dos bemolado*¹¹⁷ / y por primer Tono punto bajo (fol. 57r-Ed. 1697)

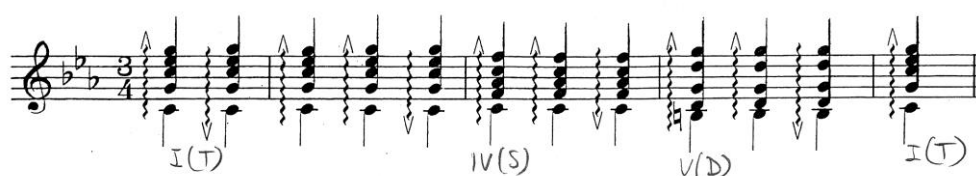
Se trata de una pieza en compás ternario o Proporción, iniciada con dos negras en anacrusa y constituida por 21 diferencias más un “Pasaje” de 45 compases. Como viene siendo habitual, cada diferencia consta de cuatro compases.

Con respecto a las variaciones del pasacalle propiamente dicho, la textura es acórdica en la primera (Ej. 179) y en la última, melódico-lineal de la diferencia 11 a la 17 inclusive y mezcla o combinación de ambas en el resto. Así, la textura vertical se utiliza en las variaciones extremas y la horizontal aproximadamente en la porción central, aunque con un ligero desplazamiento hacia el final de la obra. En mi opinión, esta distribución de la textura no es fortuita sino que obedece a una conciencia o intención estructural por

¹¹⁷ Al igual que he señalado en el pasacalle anterior, en éste la expresión *Dos bemolado* designa el acorde de Do menor, puesto que el *Dos* indica el de Do Mayor.

parte del autor. En otras palabras, es posible comprobar que Sanz dota a sus pasacalles punteados de una cierta forma o estructura que le permite desarrollar el material musical. Este hecho, unido a su extensión y a su alto grado de elaboración y planificación compositiva, justifica que la mayor parte de sus pasacalles puedan considerarse como obras musicales autónomas y no exclusivamente como simples ritornelli.

Ejemplo 179



Sanz: Variación 1 del *Pasacalles por la L, por el Dos bemolado y por primer Tono punto bajo*, fol. 57r-Ed. 1697.

(Transcripción de E. Bitetti¹¹⁸: *op. cit.*, p. 102).

Como en ejemplos anteriores, en éste y en los siguientes anoto los grados de la tonalidad y, entre paréntesis, la función tonal correspondiente a cada uno (T= tónica; S= subdominante; D= dominante; d= dominante secundaria). Las flechas indican el sentido de los rasgueos.

Asimismo, en la mayor parte de las diferencias cuya textura es mezclada se observa la frecuente alternancia de acordes rasgueados con fragmentos punteados.

¹¹⁸ Debo señalar que en su edición para guitarra moderna, la transcripción del acorde de Do menor que Bitetti realiza en ésta y otras variaciones no corresponde literalmente al modo en que Sanz escribe el mencionado acorde en la tablatura. Sin embargo, como guitarrista moderno debo decir que, a mi juicio, dicha transcripción es la idónea para una correcta interpretación de la pieza con el instrumento actual y será, por tanto, la que yo mismo adopte en otros ejemplos de la obra.

Ejemplo 180

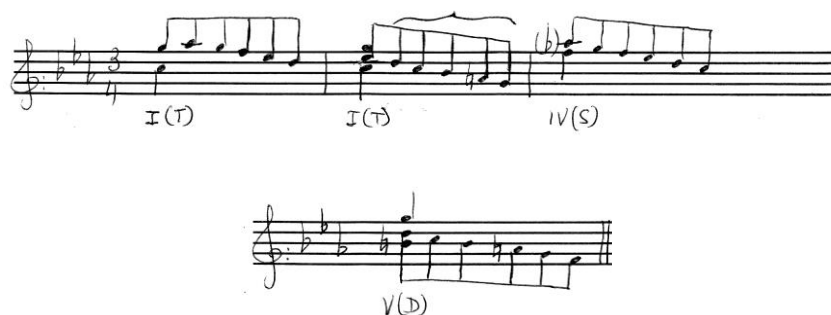


Sanz: Variación 10 del *Pasacalles por la L, por el Dos bemolado y por primer Tono punto bajo*, fol. 57r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Rodeo la nota La natural como sensible hacia Si bemol mayor (VII grado natural), el cual precede al acorde de subdominante tal y como establece la preceptiva armónica tonal.

En cuanto a la figuración, en las variaciones de textura acórdica la negra es la figura más utilizada mientras que en las de textura horizontal lo es la corchea.

Ejemplo 181



Sanz: Variación 11 del *Pasacalles por la L, por el Dos bemolado y por primer Tono punto bajo*, fol. 57r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Señalo bajo una llave ciertos giros melódicos dóricos motivados por la presencia del La natural en la escala de Do con Si y Mi bemoles.

Por lo que respecta a las diferencias de textura mezclada, aprecio una gran variabilidad en la figuración: en unas, negras y corcheas

aparecen en proporción similar mientras que en otras predominan las primeras sobre las segundas o viceversa. Como hechos significativos en lo concerniente a este aspecto, he de señalar que las diferencias 2, 3, 5, 6 (Ej. 182), 7 y 8 presentan idéntico diseño rítmico: dos negras y dos corcheas por compás, correspondiendo las negras a acordes (rasgueados o no) y las corcheas a notas punteadas.

Ejemplo 182

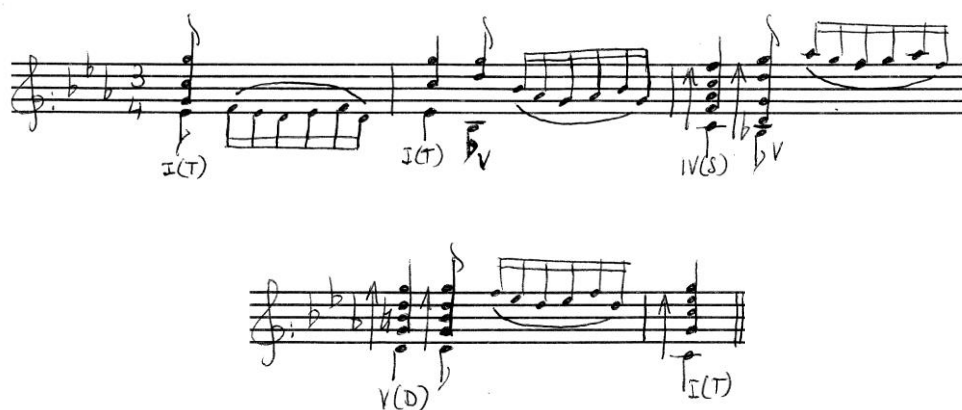
Sanz: Variación 6 del *Pasacalles por la L, por el Dos bemolado y por primer Tono punto bajo*, fol. 57r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Véase la dominante secundaria (d) que precede a la subdominante (S).

Otro dato importante es la reducción del valor de la figuración en las frases 19 (Ej. 183) y 20, en las que se observa el predominio de la semicorchea sobre la corchea y la negra. Son igualmente destacables los extrasinos de entre cinco y seis notas que Sanz utiliza en estas diferencias.

En mi opinión, la inclusión de tales ornamentos pone de manifiesto una clara intención conclusiva o de cierre, pues el autor los sitúa en las variaciones finales de la obra, dotándolas así de un mayor virtuosismo técnico e interpretativo.

Ejemplo 183



Sanz: Variación 19 del *Pasacalles por la L, por el Dos bemolado y por primer Tono punto bajo*, fol. 57r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Las notas señaladas con un arco corresponden al extrasino, esto es, al ligado guitarrístico de más de dos notas. Armónicamente, véanse también dos V grados sin función dominántica.

Finalmente, las variaciones 18 y 21 (Ej. 184) presentan el diseño rítmico “negra-negra con puntillo-corchea” que – como en su momento expuse – fue utilizado tanto en el pasacalle como en la chacona.

Ejemplo 184



Sanz: Variación 21 del *Pasacalles por la L, por el Dos bemolado y por primer Tono punto bajo*, fol. 57r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Rodeo en la melodía superior las notas La bemol y Sol que, armónicamente, son retardos. Por otra parte, el acorde sobre el que he situado una flecha

destaca por su sonoridad al tratarse de un V_4^6 (es decir, un ${}_4^6$ cadencial) de Mi bemol, tonalidad relativa mayor de Do. Sobre Mi bemol mayor terminaría esta variación y, por ende, el pasacalle como tal si ese V_4^6 no fuera seguido por la dominante de Do menor.

En relación con los aspectos armónicos, en el título de este pasacalle figura que está compuesto “por la L” – letra que en el abecedario italiano corresponde al acorde de Do menor –, “por el Dos bemolado” – en alusión también a dicho acorde, y “por primer Tono punto bajo”, lo que a priori da a entender una transposición del primer Tono una segunda baja, es decir, en vez de componerse por Re (final del primer Tono) se compone por Do. Para dicha transposición, sólo serían necesarios dos bemoles generales (Si y Mi) en la armadura. Sin embargo, como ya he mencionado en pasacalles anteriores, debo decir una vez más que, en mi opinión, la tonalidad desbanca a la modalidad como contexto sonoro de esta pieza, al menos en el terreno práctico.

A continuación expongo algunas razones en las que me baso para justificar mi afirmación y que ampliaré en los párrafos siguientes. En primer lugar, la equivalencia que Sanz establece entre los Tonos y los acordes de la guitarra¹¹⁹ (interpretables como tonalidades en el sentido moderno del término); en segundo lugar, los abundantes rasgos sonoros propios de la tonalidad de Do menor, cuyas señas de identidad básicas ya son audibles en la práctica y, finalmente, los escasos vestigios sonoros modales que, en mi opinión, pueden detectarse. Por otra parte, aunque determinados fragmentos de este pasacalle poseen una sonoridad que se aleja de los parámetros tonales, tampoco encuentro pruebas concluyentes que permitan su adscripción a la modalidad.

Lo primero que debo señalar es que quince de las veintiuna diferencias de este pasacalle presentan el patrón armónico I-IV-V-I en la tonalidad de Do menor, definida por la tónica Do con tercera menor (Mi bemol), sensible Si natural y los acordes de Fa menor como IV y V grados con funciones de subdominante y dominante, respectivamente. Estos elementos constituyen los cimientos de la

¹¹⁹ Véase SANZ, G.: *Instrucción de Música, op. cit.*, fol. 28v.

tonalidad. Asimismo, debo decir que entre los acordes esenciales del esquema se intercalan con frecuencia otros secundarios pero, en mi opinión, ello no empaña la sonoridad tonal de la fórmula básica. Así, hay diferencias en las que observamos el empleo ocasional del II o del VI grado de la tonalidad, bien sustituyendo al IV o bien prolongando su función tonal.

Ejemplo 185

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in G minor (one flat) and 3/4 time. It contains a melodic line with several chords indicated below: I(T) (tonic), V (dominant), IV(S) (subdominant), II(S) (supertonic), and V(b) (dominant minor). The second staff shows a single chord: I(T) (tonic).

Sanz: Variación 3 del *Pasacalles por la L, por el Dos bemolado y por primer Tono punto bajo*, fol. 57r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Rodeo la nota Sol como retardo. Obsérvese también un V grado sin función dominántica – por contener el VII grado natural – que precede al IV (subdominante) cuya función tonal se prolonga al ir seguido del II.

Por otra parte, al igual que sucedía en pasacalles anteriores, en algunas diferencias de éste se aprecia la inserción de un acorde con el VII grado natural que antecede al IV grado (véase Ej. 185) o, en su defecto, al II o al VI (Ej. 186), todos ellos con función de subdominante. En este pasacalle, el VII grado natural aparece frecuentemente en los acordes que se forman sobre el VII y sobre el V grado de Do menor.

He de recordar que en este último caso, el acorde del V grado es despojado de su función de dominante al convertirse en un acorde menor, pasando entonces a tener la consideración de acorde secundario.

Ejemplo 186

Sanz: Variaciones 7 y 8 del *Pasacalles por la L, por el Dos bemolado y por primer Tono punto bajo*, fol. 57r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Véase nuevamente la nota La natural como sensible del VII grado natural, el cual precede al VI que a su vez sustituye al IV, asumiendo su función de subdominante. Asimismo, he rodeado las notas del tetracordo frigio (cadencia andaluza) Do- Si bemol- La bemol- Sol, en este caso transportado al primer Tono punto bajo.

En las variaciones del ejemplo anterior puede observarse la cadencia andaluza, rasgo sonoro de un posible “estilo español” del que también formaría parte la importancia otorgada a la subdominante, precedida y reforzada en algunas diferencias por dominantes secundarias (véase Ej. 182). Como ya he mencionado en numerosas ocasiones, considero la cadencia andaluza como un arcaísmo o vestigio sonoro modal, dado que es propia (aunque como puede comprobarse no exclusiva) del 4º Tono de Canto de Órgano y del 3º modo gregoriano (modo frigio o modo de Mi). En el Ej. 186 aparece transportada al primer Tono punto bajo.

Por otra parte, es cierto que cualquier acorde con el VII grado natural produce una sonoridad arcaica que parece desvincularse de la tonalidad moderna, si bien la Armonía tonal admite su uso precediendo a un acorde con función de subdominante, como suele

ocurrir en los pasacalles de Sanz. Otra cosa es que su resolución se efectúe en estas obras conforme a las reglas de la Armonía tradicional – esto es, descendiendo al VI grado natural – lo cual no siempre sucede en la música de Sanz por la razón – ya explicada con anterioridad – de que la tonalidad bimodal ya es perceptible en sus pasacalles pero no podemos pretender que los encadenamientos armónicos obedezcan a unas normas que en las postrimerías del siglo XVII todavía no han sido recogidas en tratado alguno y cuyo uso no se generalizará hasta bien entrado el siglo XVIII. Sin embargo, ello no me impide afirmar que en los pasacalles de Sanz se escucha ya una tonalidad definida por sus elementos más básicos – como son la semitonía causada por la sensible y el firme apoyo en los grados tonales – y que está trazando sus señas de identidad. Por tanto, el hecho de que yo analice estos pasacalles desde una perspectiva armónica moderna es con la pretensión de identificar y justificar en ellos rasgos sonoros propios de la tonalidad.

A continuación paso a comentar otros aspectos armónicos que me parecen relevantes en este pasacalle. Uno de ellos es el frecuente empleo de las notas La y Si naturales en las resoluciones cadenciales dominante-tónica (véanse Ejs. 185 y 186) con las que concluyen buena parte de las variaciones. Tales notas son propias de la escala melódica simple de Do menor que, aun en su condición de auxiliar, forma parte del espectro sonoro de cualquier tonalidad en modo menor, como en este caso. Su utilización, por tanto, constituye una prueba más que avala la tonalidad como contexto sonoro de la obra.

Otro hecho armónico interesante, a mi juicio, es la aparición ocasional de la nota La natural utilizada como sensible de Si bemol mayor, VII grado natural de Do menor (véanse anteriormente los Ejs. 180 y 186). El efecto sonoro que se deriva de este hecho es un realce o énfasis puntual de Si bemol mayor que se produce en diversos momentos de la pieza. En mi opinión, fenómenos como éste nada tienen de extraño en un contexto sonoro tonal moderno, pues Si bemol mayor es una tonalidad vecina de Do menor.

Por otra parte, en la variación 11 (véase Ej. 181) se pueden apreciar ciertos giros melódicos dóricos propios del primer Tono punto bajo pero, en mi opinión, constituyen un hallazgo aislado en contraste

con la periódica presencia de La bemol en el acorde de subdominante en la mayor parte de las frases. A mi juicio, estos giros melódicos puntuales son arcaísmos o vestigios sonoros de una modalidad cuyos límites han sido rebasados ampliamente en los pasacalles de nuestro ilustre calandino.

Un último hecho que quiero destacar en este pasacalle es el empleo, de la variación 13 a la 18 inclusive, de fórmulas armónicas atípicas (Ej. 187). Se trata de patrones armónicos diferentes del habitual I-IV-V-I y cuya sonoridad se aleja de la tonalidad moderna. Sin embargo, tampoco encuentro argumentos como para afirmar que dicha sonoridad sea modal. En mi opinión, estamos ante un conjunto de variaciones con una armonía libre y una sonoridad que yo personalmente calificaría de pretonal por el hecho de que los acordes no se encadenan siguiendo los parámetros tonales. Sin embargo, es evidente que existe una innegable conciencia armónica, pues los acordes y sus funciones tonales son claramente reconocibles lo que, a mi juicio, es un rasgo mucho más próximo al entorno sonoro de la tonalidad que al de la modalidad.

Ejemplo 187

The image displays three staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a dotted quarter note followed by eighth notes, and a bass line with a sequence of chords labeled I(T), V(b), and IV(S). The second staff continues the melody and bass line with chords labeled I(T), V, II, and IV(S). The third staff shows a single chord labeled I(T) at the end of the piece.

Sanz: Variaciones 16 y 17 del *Pasacalles por la L, por el Dos bemolado y por primer Tono punto bajo*, fol. 57r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Obsérvense fórmulas armónicas atípicas como la I-V-IV-I en la variación 16 o la V (sin función dominántica)-II-IV-I en la var. 17. Por otra parte, en la var. 16 he rodeado la nota Mi natural como sensible de la subdominante Fa.

En cuanto al “Pasaje” con el que concluye este pasacalle, se trata de un fragmento de 45 compases, apreciándose doble barra en mitad de los compases 20 y 38 (véanse más adelante Ejs. 188 a 190 inclusive), lo que parece indicar que consta de tres secciones distintas. La figuración predominante en todo el fragmento es de negra; sólo en la tercera y última sección – de posible carácter codal – aparecen algunas corcheas, si bien las negras las superan en cantidad. Al igual que ocurría en el “Pasaje” del pasacalle anterior, en éste la imitación en forma de progresión melódica parece ser también el principal motor compositivo, de modo que cada una de las tres secciones mencionadas presenta un modelo de progresión que se repite posteriormente un número variable de veces.

Sin embargo, desde el punto de vista armónico, es significativa la audición de dominantes secundarias y de cadencias que refuerzan o potencian determinados grados de la tonalidad. Teniendo en cuenta que existe un desplazamiento momentáneo de la tónica Do a otros grados de su escala, tales fenómenos pueden calificarse de modulaciones introtonales. No obstante, dada la brevedad temporal de las nuevas tónicas y la rapidez con la que se suceden dentro de un flujo sonoro continuo, yo personalmente hablaría de flexión, refuerzo, énfasis o potenciación de ciertos grados de la tonalidad más que de modulación en sí. Como puede verse en los ejemplos que siguen bajo estas líneas, esas tónicas eventuales o grados destacados son Mi bemol mayor, Re menor, Do menor (tonalidad de referencia), Si bemol mayor, Fa mayor y Sol menor, todas ellas tonalidades vecinas de Do menor. Por tanto, pienso que se pone de manifiesto una vez más el interés de Sanz por explorar la recién estrenada tonalidad y las relaciones entre sus grados a través de las posibilidades armónicas que le ofrece la guitarra.

En los siguientes ejemplos muestro las secciones de que consta este “Pasaje”. En cada una señalo el modelo de progresión melódica, sus repeticiones y los fenómenos armónicos expuestos en los párrafos precedentes. Téngase en cuenta que en lo referente a la armonía, indico las tonalidades o centros tonales – mencionados en el párrafo anterior – a los que se adscriben determinados fragmentos, de modo que los grados y su función tonal anotada entre paréntesis corresponden a la jerarquía establecida por la tónica o

tonalidad indicada en cada caso. Asimismo, he numerado los compases al inicio de cada pentagrama.

Ejemplo 188

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Pasaje" by Gaspar Sanz. The score is written on six staves of music, each starting with a measure number (1, 4, 8, 12, 16, 20). The music is in a 3/4 time signature and features a variety of chords and dynamics. The chords are labeled with Roman numerals and letters in parentheses, such as I(T), IV(S), V(D), and VII. The dynamics are labeled with words like "Fuerte" (strong) and "Suave" (soft). The score is divided into sections by "Rep." (repetition) signs, with "Rep. 1ª" through "Rep. 6ª" indicating repeated phrases. The key signature is one flat (B-flat), and the piece concludes with a final chord labeled I(T).

Sanz: 1ª sección del "Pasaje" del *Pasacalles por la L, por el Dos bemolado y por primer Tono punto bajo*, fol. 57r-Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Véase la progresión melódica en el bajo.

Ejemplo 189

Handwritten musical score for "Pasaje" by Sanz, showing five staves of music with harmonic analysis. The score includes measures 20-23, 24-27, 28-31, 32-35, and 36. Harmonic analysis includes Roman numerals (I(T), III, IV(S), V(D)) and figured bass (si b4, sol m, Fa M, si b4, do m). Performance markings include "Modelo", "Rep. 1º", "Rep. 2º", "Rep. 3º (incompleta)", "Tercete", and "Suave".

Sanz: 2ª sección del "Pasaje" del *Pasacalles por la L, por el Dos bemolado y por primer Tono punto bajo*, fol. 57r-Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Nótese que la progresión melódica aparece ahora en la melodía superior.

Ejemplo 190

The image shows three staves of handwritten musical notation in 3/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff starts at measure 38 and includes a double bar line, a chord symbol I(T), and a bracket labeled 'MODELO' under a sequence of notes. The second staff starts at measure 41 and includes a 'Sib4' annotation, two 'Rep.' (repetition) markings, and chord symbols VII, I(T), and V(D). The third staff starts at measure 45 and includes a chord symbol I(T).

Sanz: 3^a sección del “Pasaje” del *Pasacalles por la L, por el Dos bemolado y por primer Tono punto bajo*, fol. 57r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

La progresión vuelve a situarse en el bajo.

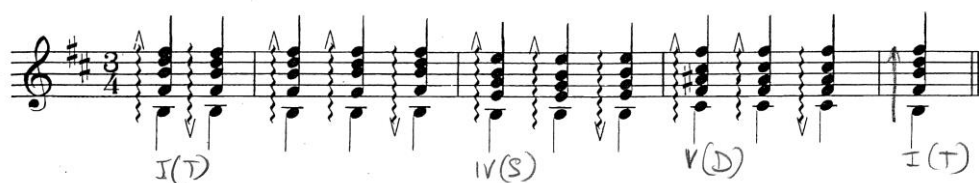
Por último, como se aprecia en los ejemplos anteriores, debo destacar una vez más la anotación de indicaciones de dinámica “Fuerte-Suave”, que considero relevantes por ser exclusivas de los pasacalles de nuestro autor.

12. *Pasacalles por la K² / por el Ocho / y por Cuarto Tono punto alto* (fol. 58r-Ed. 1697)

Este último pasacalle del tercer libro es una obra en compás ternario (Proporción), iniciada anacrúsicamente con dos negras y constituida por 20 diferencias más un “Pasaje” de 35 compases. Como es habitual en los pasacalles de Sanz, cada diferencia consta de cuatro compases.

En lo referente a la textura, ésta es vertical o acórdica en las diferencias 1 (Ej. 191), 4, 18 y 20 y horizontal o melódico-lineal en las variaciones 6, 7, 8 (Ej. 192), 10, 11, 15 y 16.

Ejemplo 191



Sanz: Variación 1 del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por cuarto Tono punto alto*, fol. 58r-Ed. 1697.

(Transcripción de E. Bitetti: *Gaspar Sanz (1640-1710). Integral. Instrucción de Música sobre la guitarra española, op. cit., p. 107*).

Como en ejemplos anteriores, en éste y siguientes anoto los grados de la tonalidad y, entre paréntesis, la función tonal correspondiente a cada uno (T= tónica; S= subdominante; D= dominante; d= dominante secundaria). Las flechas indican el sentido de los rasgueos.

Ejemplo 192

Sanz: Variaciones 7 y 8 del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por cuarto Tono punto alto*, fol. 58r-Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Véanse los cambios en el perfil melódico, especialmente notables en el caso de los sonidos afectados por el ligado o extrasino.

En el resto de las frases, la textura es una mezcla o combinación de las dos anteriores. No obstante, debo resaltar que en las variaciones 12, 13 (Ej. 193) y 14 observo en la escritura extrasinos de entre tres y cinco notas, los cuales imprimen mayor virtuosismo a una melodía punteada que coexiste con acordes rasgueados.

Ejemplo 193

The image shows a handwritten musical score for Example 193. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff has three measures. The first measure has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note. The bass line has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The chord is labeled I(T). The second measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody is a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note. The bass line has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The chord is labeled I(T) V. The third measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody is a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note. The bass line has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The chord is labeled IV(S). The second staff has two measures. The first measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody is a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note. The bass line has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The chord is labeled IV(S). The second measure has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody is a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note. The bass line has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The chord is labeled V(D).

Sanz: Variación 13 del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por cuarto Tono punto alto*, fol. 58r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Por otra parte, aprecio también en esta pieza la tendencia a situar las diferencias rigurosamente acórdicas al comienzo y al final de la misma, dejando las más virtuosas en la parte central. Como ya expuse en el pasacalle anterior, en mi opinión este hecho justifica la existencia de una conciencia estructural en los pasacalles de Sanz, que se traduce en un alto grado de planificación y elaboración compositiva. Si a ello unimos la notable extensión que alcanzan muchos de ellos, pienso que existen razones suficientes como para atribuirles la consideración de obras musicales autónomas, desprovistas de cometido funcional alguno.

Con respecto a la figuración, en las variaciones de textura acórdica la negra es la figura predominante mientras que en las de textura horizontal lo son la corchea y, en algunos casos, la semicorchea. Finalmente, en variaciones como la 2, 3, 5 (Ej. 194), 17 o 19 convi-

ven negras y corcheas, con predominio de éstas sobre aquéllas o a la inversa.

Ejemplo 194

Sanz: Variaciones 3 y 5 del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por cuarto Tono punto alto*, fol. 58r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Obsérvese en la var. 5 el VII grado natural precediendo al VI que, en sustitución del IV, asume la función de subdominante.

Por otra parte, en pasacalles anteriores he comentado que algunas de sus frases tienen ciertos elementos en común pero, puesto que siempre difieren en otros, en ningún caso las considero iguales. En esta pieza en concreto, las frases 1-4-18-20, 3-5 (véase Ej. 194), 7-8 (véase Ej. 192), 11-12 y 17-19 poseen el mismo diseño rítmico – cada grupo o par el suyo propio – pero difieren en el perfil melódico o en el patrón armónico empleado.

Otro ejemplo representativo lo constituyen las diferencias 15 y 16 (Ej. 195). Ambas poseen el mismo patrón armónico, pero en la 16 se aprecia un mayor embellecimiento melódico causado por el uso de extrasinos y de una figuración más ágil, con notas de floreo que no hallamos en la 15. Con estas características, la frase 16 es realmente una glosa de la 15, lo que demuestra una vez más que la variación es el motor compositivo y el elemento que dota de cohesión formal a los pasacalles de nuestro autor. Sanz evita la repeti-

ción exacta de las frases, de modo que de una variación a otra se advierte siempre algo distinto, una intención de superar lo anterior o de ir más allá en algún aspecto. En mi opinión, nuestro insigne calandino confiere en todo momento variedad al discurso, bien mostrando progresivamente un grado cada vez mayor de desarrollo y dificultad o bien experimentando en la guitarra las posibilidades que los acordes le ofrecen como elementos de una tonalidad cuyas señas sonoras de identidad ya están presentes en sus pasacalles.

Ejemplo 195

The image shows three staves of handwritten musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes and rests, with chord symbols I(T), II, VII, and IV(S) written below. The second staff continues the sequence with chord symbols V(D), I(T), II, and III. The third staff concludes the sequence with chord symbols VII, IV(S), V(D), and I(T). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests, along with some slurs and ties.

Sanz: Variaciones 15 y 16 del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por cuarto Tono punto alto*, fol. 58r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

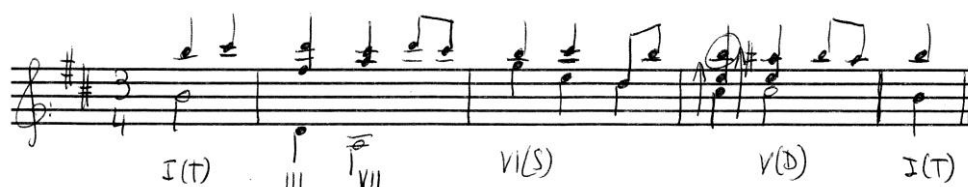
En ambas diferencias, rodeo las notas Si-La-Sol-Fa# del tetracordo frigio o cadencia andaluza, rasgo sonoro típicamente español y de indudable adscripción modal.

En lo referente al contexto sonoro, este pasacalle se halla en la tonalidad de Si menor, definida por la tónica Si, la sensible La sostenido y los acordes de Mi menor y Fa# mayor como IV y V grados, en calidad de subdominante y dominante, respectivamente. Una vez más debo destacar dos hechos: por una parte, no hay correla-

ción entre las explicaciones de Sanz con respecto al cuarto Tono (que transportado, en este caso, una segunda alta debería tener como final Fa#) y la constatación práctica de que todas las variaciones (y la obra misma) terminan en Si. Por otra parte, los arcaísmos o rasgos sonoros que, presumiblemente, podrían adscribirse a la modalidad son escasos y puntuales.

Desde el punto de vista armónico, algunos aspectos relevantes que he de mencionar son: en primer lugar, los acordes sobre el II y el VI grado asumen ocasionalmente la función de subdominante en sustitución del IV (véase anteriormente el Ej. 194 y el Ej. 196 situado bajo estas líneas).

Ejemplo 196



Sanz: Variación 17 del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por cuarto Tono punto alto*, fol. 58r-Ed. 1697, adornos omitidos.
(Transcripción propia).

En el penúltimo compás, rodeo la nota Si del primer acorde rasgueado por su condición de retardo.

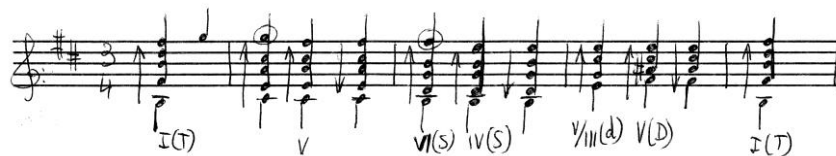
En segundo lugar, debo citar la frecuente aparición del VII grado natural antecediendo a un acorde con función de subdominante (véanse Ejs. 194 y 196), hecho ya señalado en numerosos pasacalles anteriores.

En tercer lugar, algunas variaciones presentan ciertos giros melódicos frigios (véase Ej. 195) que son vestigios de la antigua modalidad pues, según he explicado en pasacalles anteriores, el tetracordo frigio o cadencia andaluza forma parte tanto del 3° modo gregoriano como del 4° Tono de Canto de Órgano, aunque su transposición también se utiliza en pasacalles por otros Tonos. Como ya he justificado en numerosas ocasiones, el empleo del citado tetracordo

constituye, en mi opinión, un elemento revelador del “estilo español” en los pasacalles de Sanz y también en los de Guerau y Murcia, cuyo estudio realizaré en el capítulo quinto del presente trabajo.

Finalmente, en otras variaciones se observa – dentro de la fórmula armónica básica – la interpolación ocasional de acordes como el del III grado de Si menor (véase Ej. 196) y de dominantes secundarias: en concreto, la del mencionado III grado (Re, relativo mayor de Si) y la del IV grado o subdominante. Tras la dominante del III grado no figura el acorde de Re Mayor que cabría esperar, sino otros como el de dominante de Si (Ej. 197) o el de la propia tónica (Ej. 198).

Ejemplo 197



Sanz: Variación 18 del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por cuarto Tono punto alto*, fol. 58r-Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Obsérvese la dominante secundaria del III grado (V/III) seguida de la dominante de Si menor. Asimismo, en los compases anteriores rodeo en dos acordes las notas Sol y Fa#, por su condición de retardo.

Ejemplo 198



Sanz: Variación 20 del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por cuarto Tono punto alto*, fol. 58r-Ed. 1697.

(Transcripción propia).

Véase la dominante secundaria (V/IV) que antecede a la subdominante (S) y, de nuevo, una dominante secundaria del III grado seguida, en este caso, del acorde de tónica.

Como guitarrista y como músico he de decir que la sonoridad de dichos encadenamientos no me parece especialmente violenta ni extraña a la tonalidad de referencia (Si menor), tal vez por tratarse del acorde de dominante de la relativa mayor (Re). Como ya he expuesto anteriormente, encadenamientos de este tipo (que yo personalmente calificaría de “pretonales”) no tienen por qué sorprender en la época en que Sanz escribió sus pasacalles, cuando todavía no habían sido codificadas las reglas de la moderna Armonía tonal. Sin embargo, según estamos comprobando, los pasacalles de nuestro calandino constituyen un inmediato antecedente práctico al enunciado teórico de dichas reglas, pues en ellos es patente la audición de los cimientos sonoros de la tonalidad y el creciente afán por explorar la relación entre la tónica y sus grados más próximos.

En cuanto al empleo de dominantes de la subdominante (véase Ej. 198), insisto en que también son, a mi juicio, reveladoras del “estilo español” tanto en los pasacalles de Sanz como en los de guitarristas españoles posteriores.

Como decía al iniciar el comentario analítico de este pasacalle, la pieza concluye con un “Pasaje” de 35 compases. Aunque en la tablatura no se aprecia doble barra en todo el fragmento, los cambios que observo en la figuración me permiten establecer tres secciones. La primera de ellas (Ej. 199) consta de 8 compases con ritmo de puntillo (negra con puntillo-corchea-negra). La segunda (Ej. 200), de 16 compases, posee figuración predominante de negra. Por último, la tercera sección (Ej. 201) tiene 11 compases con figuración de negra-dos corcheas-negra en casi todos ellos. Cada sección termina con una cadencia V-I sobre el acorde de Si menor.

Al igual que en el “Pasaje” del pasacalle anterior, también en éste identifico diseños melódicos en forma de progresión que, en este caso, descienden por grados conjuntos. Cada modelo de progresión engloba tanto a la melodía superior como al bajo. No obstante, a diferencia de la primera y tercera secciones – que presentan un solo modelo de progresión – en la segunda (Ej. 200) es posible distinguir hasta tres. En los ejemplos que siguen a continuación, muestro cada una de las tres secciones en que he dividido el “Pasaje”. En todas ellas he anotado el modelo o modelos de progre-

sión y sus repeticiones. Asimismo, he indicado los números de compás al inicio de cada pentagrama.

Ejemplo 199

Sanz: Primera sección del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por cuarto Tono punto alto*, fol. 58r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Ejemplo 200

Sanz: Segunda sección del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por cuarto Tono punto alto*, fol. 58r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

He considerado diferentes el segundo y el tercer modelo de progresión pues, aunque la melodía superior es la misma en ambos, las notas del bajo cambian. Por otra parte, desde el punto de vista armónico, la sonoridad de esta segunda sección gira en torno a la tonalidad de Re Mayor, sobre cuya tónica se produce la cadencia perfecta señalada hacia la mitad del ejemplo. Los grados y las funciones tonales anotadas corresponden a la tonalidad citada, pues la de Si menor sólo se restablece mediante una cadencia en los dos compases finales de la sección.

Ejemplo 201

Sanz: Tercera sección del *Pasacalles por la K², por el Ocho y por cuarto Tono punto alto*, fol. 58r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Los grados señalados en los compases finales corresponden a la tonalidad de Si menor. Todo lo anterior se halla en Re Mayor.

En lo que respecta a la armonía, cabe destacar que la segunda sección del “Pasaje” se halla en la tonalidad de Re Mayor (relativa de Si menor). De hecho, hacia la mitad de la misma se produce una cadencia perfecta V-I sobre Re (véase Ej. 200). La tonalidad de Si menor sólo se restaura en los dos últimos compases de la sección. En mi opinión, la modulación a Re Mayor demuestra, en efecto,

que nos hallamos ante una música que en la práctica es tonal, pues la estrecha relación entre Si y Re sólo puede justificarse en el contexto sonoro de la tonalidad, dado que tal parentesco es completamente ajeno a la modalidad y a los ocho Tonos. Asimismo, la tercera sección del “Pasaje” comienza también en la tonalidad de Re Mayor, la cual se mantiene hasta los cuatro últimos compases de la misma, en que vuelve a restaurarse Si menor (véase Ej. 201).

Finalmente, me gustaría destacar la dulzura sonora de las tres secciones del “Pasaje”, que es debida al abundante empleo de los intervalos de tercera (muchas de ellas ampliadas) y sexta en todo este fragmento con el que Sanz pone punto final al último pasacalle de su tercer libro.

Como breve conclusión de este apartado, puedo decir que el análisis aplicado a los pasacalles del tercer libro de la *Instrucción de Música* de Sanz demuestra que los Tonos son sólo una referencia teórica que el autor emplea para contextualizar sus obras. En mi opinión, los resultados del análisis y la sonoridad de estas piezas confirman que en la práctica la tonalidad bimodal es el auténtico contexto sonoro¹²⁰, pues los datos que apuntan hacia ella superan con creces a los escasos arcaísmos o vestigios modales encontrados. Ello no excluye, sin embargo, que en ocasiones se perciba una sonoridad pretonal que si bien se aleja de los parámetros tonales tampoco es, en mi opinión, justificable objetivamente en el contexto de los ocho Tonos.

4.4. ¿Otros “supuestos” pasacalles?

En los apartados precedentes he analizado todas aquellas piezas de la *Instrucción de Música* que figuran bajo el epígrafe de “Pasacalle(s)”, “Paseos” u otros de igual significado. Sin embargo, cabe preguntarnos ahora si en dicha fuente puede haber otras piezas que, no

¹²⁰ Sobre todo teniendo en cuenta, como ya he dicho repetidamente, que el propio Sanz enuncia los Tonos en términos de acordes, traducibles por tonalidades en el sentido moderno. (Véase SANZ, G.: *Instrucción de Música*, fol. 28v).

titulándose así, reúnen características lo suficientemente reveladoras como para poder considerarlas “supuestos” pasacalles.

A modo de ejemplo, resulta curioso comprobar cómo el guitarrista Narciso Yepes¹²¹, en su particular versión para guitarra moderna de algunas obras de Sanz – reunidas todas ellas bajo el título de *Suite Española* – incluye una bajo el epígrafe *Pasacalle de la Caballería de Nápoles*, adaptación para el citado instrumento moderno de *La Caballería de Nápoles con dos clarines* (fol. 49r) de la *Instrucción de Música*. Cabe, por tanto, preguntarnos cuáles son las razones por las que Yepes denomina “Pasacalle” a una pieza que carece de este título en la fuente original. En otras palabras, ¿existen en esta pieza datos con la suficiente relevancia como para poder denominarla así?

Para empezar, debo decir que esta pieza y varias más se hallan en la última lámina del libro segundo de la *Instrucción de Música*, en cuyo encabezamiento puede leerse: *Clarines y Trompetas con Canciones muy curiosas españolas, y de extranjeras Naciones. En Zaragoza, 1675*. A primera vista, por tanto, nada hace pensar que esta lámina contenga pasacalles sino sencillamente lo que el autor anuncia.

Entrando ya en la pieza que comentaba (Ej. 202), está escrita en Proporción (compás ternario) y consta de cuatro frases, partes o secciones separadas por doble barra en la tablatura. Objetivamente, sólo hay dos rasgos que me harían pensar en un posible pasacalle: en primer lugar, el patrón armónico I-IV-V-I que se repite de forma encadenada e ininterrumpida a lo largo de toda la sonada. En segundo lugar, se observa que la tercera sección tiene el mismo diseño rítmico y patrón armónico que la primera, diferenciándose de ésta únicamente en la melodía. Por lo que respecta a la cuarta sección, sus diez compases son repetición (a la octava inferior) de los diez últimos de la segunda (que presenta un total de catorce compases). Así, el esquema formal de la pieza podría ser A-B-A'-B'.

¹²¹ YEPES, N.: *Gaspar Sanz: Suite Española*, Madrid, Unión Musical Española Editores, 1971.

Ejemplo 202

The musical score consists of eight staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The chords and their functional labels are as follows:

- Staff 1: I(T), IV(S) V(D), I(T), IV(S) V(D)
- Staff 2: I(T), IV(S) V(D), I(T), I(T), IV(S)
- Staff 3: IV(S), I(T), V(D), I(T)
- Staff 4: IV(S), V(D), I(T), IV(S) V(D), I(T)
- Staff 5: IV(S), V(D), I(T), I(T), IV(S) V(D)
- Staff 6: I(T), IV(S) V(D), I(T), IV(S) V(D), I(T)
- Staff 7: V(D), I(T), IV(S), V(D)
- Staff 8: I(T), IV(S) V(D), I(T), IV(S) V(D), I(T)

Sanz: *La Caballería de Nápoles con dos clarines*, fol. 49r.
 (Transcripción de E. Bitetti: *op. cit.*, pp. 67-68).

Como en ejemplos anteriores, señalo con números romanos los grados de la tonalidad y, entre paréntesis, la función tonal de cada uno (I= tónica; S= subdominante; D= dominante).

Se advierte, por tanto, una tendencia hacia la variación con el sencillo patrón armónico del pasacalle como telón de fondo. Real-

mente desconozco si fueron éstas u otras las razones por las que Yepes tituló “Pasacalle” a esta pieza, en lugar de presentarla en su transcripción con el título original. En cualquier caso, la pregunta obligada es si, con estos rasgos, la pieza puede considerarse un pasacalle. En mi opinión, no encuentro datos con la suficiente entidad como para concluir que lo es. Teniendo en cuenta las características de las otras sonadas que la acompañan en la lámina, no cabe duda de que se trata de una pieza descriptiva en la que Sanz imita en la guitarra barroca los sonos marciales napolitanos al paso de la caballería, reflejando su solemnidad. A mi juicio, ésa y no otra es su finalidad.

Asimismo, es significativo que casi todas las piezas de esta plancha se hallan en la misma tonalidad: Re Mayor. Este hecho, junto con el encabezamiento que figura en la parte superior de la lámina, demuestra que todas ellas comparten ciertos lazos comunes. Así, por ejemplo, observo que todas estas sonadas presentan esquemas armónicos muy sencillos afines a la tonalidad bimodal. Sin embargo, en mi opinión, que *La Caballería de Nápoles* muestre la fórmula armónica I-IV-V-I típica del pasacalle no es concluyente para considerarla como tal. De hecho, también la pieza titulada *Dos trompetas de la Reina de Suecia* (Ej. 203) situada en el mismo folio presenta dicha fórmula pero musicalmente no es un pasacalle, sino sencillamente lo que reza su título.

Ejemplo 203

The musical score consists of four staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The notes are as follows:

- Staff 1: Measure 1: G4 (I(T)); Measure 2: B4, D5 (IV(S)); Measure 3: G4 (I); Measure 4: G4, A4, B4 (I).
- Staff 2: Measure 5: B4, D5 (IV(S)); Measure 6: F#5, A5 (V(D)); Measure 7: G4 (I(T)); Measure 8: G4, A4, B4 (I(T)); Measure 9: B4, D5 (IV(S)).
- Staff 3: Measure 10: B4, D5 (V(D)); Measure 11: G4 (I); Measure 12: G4, A4, B4 (I); Measure 13: B4, D5 (IV(S)); Measure 14: B4, D5 (V(D)).
- Staff 4: Measure 15: G4 (I(T)); Measure 16: G4, A4, B4 (I(T)); Measure 17: B4, D5 (IV(S)); Measure 18: B4, D5 (V(D)); Measure 19: G4 (I(T)).

Sanz: *Dos trompetas de la Reina de Suecia*, fol. 49r.
(Transcripción de E. Bitetti: *op. cit.*, p. 71).

Finalmente, teniendo en cuenta que estas piezas no son rasgueadas¹²², no encuentro en ellas características fundamentales de los pasacalles punteados de Sanz como, por ejemplo, unas dimensiones cada vez mayores, la sucesión continua de variaciones ajustadas a una longitud de cuatro compases, el papel destacado de la subdominante, la experimentación armónica o la consecución de niveles crecientes de estructuración formal, de elaboración compositiva y de dificultad interpretativa. Por otra parte, tampoco pienso que estas piezas puedan considerarse ritornelli pues, aunque son breves y figuran en la misma lámina, casi todas se hallan en la misma tonalidad y cada una posee un título propio que revela su singularidad e independencia.

¹²² Aunque algunos acordes se rasguean en las interpretaciones, en la tablatura no aparece ninguna indicación en relación con ello.

4.5. Resumen y clasificación

Como colofón de este extenso capítulo, ofrezco a continuación un resumen de lo tratado en el mismo y una clasificación de los pasacalles de Sanz en función de las principales características musicales apreciadas.

A mi juicio, la *Instrucción de Música* de Sanz contiene un total de 24 pasacalles, de los cuales nueve se hallan en el primer libro, tres en el segundo y doce en el tercero¹²³. Para justificar esta distribución me baso en su plasmación impresa en las correspondientes tablaturas que – en el caso de los pasacalles punteados – tiene su correlato en grabaciones sonoras como la llevada a cabo por Jorge Fresno¹²⁴. Asimismo, exceptuando seis pasacalles rasgueados del primer libro, todos los demás son punteados.

En relación con la métrica, en Compasillo o compás binario se hallan dos pasacalles del libro segundo y diez del tercero. En Proporción o compás ternario se encuentran los nueve pasacalles del libro primero, uno del segundo y dos del tercero. Así, doce pasacalles se hallan en Compasillo y otros doce en Proporción. En lo que respecta al comienzo rítmico, en la mayoría de los casos prevalece el inicio con dos negras en anacrusa. Sólo en tres pasacalles sustituye Sanz esas dos negras iniciales por la figuración equivalente de cuatro corcheas¹²⁵.

¹²³ Como ya comenté al inicio del apartado 4.3., existen notables discrepancias entre los investigadores consultados en lo referente al número de pasacalles de la *Instrucción de Música*. Así, Zaldívar distingue nueve pasacalles en el libro tercero, Balaguer diez y Fresno trece. Por su parte, Schmitt sí establece doce pasacalles en el tercer libro pero contabiliza sólo cuatro pasacalles punteados – en vez de seis – en los dos primeros libros. En mi opinión, no tiene en cuenta los pasacalles de los fols. 42 y 46r del libro segundo, tal vez por considerarlos como breves anticipos de dos que el autor ofrece posteriormente en el libro tercero.

¹²⁴ Véase el capítulo 8: Discografía.

¹²⁵ En concreto, esos pasacalles son el *Pasacalle sobre la D, con muchas diferencias para soltar una y otra mano* (fol. 21r), el *Pasacalles* (fol. 42r) y el *Pasacalles* (fol. 46r).

Salvo excepciones puntuales, los pasacalles de Sanz están formados por variaciones de cuatro compases, estructura que el autor emplea también en otras obras de inspiración popular y de marcado acento español como marionas, españoletas, canarios, etc. La cerrada estructura de cuatro compases por variación normalmente posee como patrón armónico básico la sencilla fórmula cadencial I-IV-V-I, presente de modo invariable en todos los pasacalles rasgueados. Los pasacalles punteados del tercer libro se inician con cuatro compases de acordes rasgueados que muestran también la citada fórmula si bien, a lo largo de la pieza, Sanz intercala acordes secundarios entre los esenciales de la fórmula cadencial o bien introduce ocasionalmente secciones de armonía libre con un empleo audaz del cromatismo¹²⁶. Pese a que los acordes básicos del esquema cadencial suelen estar casi siempre presentes incluso en estas secciones, la introducción de tales modificaciones en el patrón armónico no permite calificar los pasacalles de Sanz de variaciones sobre un bajo ostinato estricto.

Por otra parte, pese a que nuestro autor hace referencia explícita al sistema de los ocho Tonos en su tratado – y particularmente, en los títulos de sus pasacalles del tercer libro – el análisis realizado y la sonoridad de los mismos ponen de manifiesto que tal referencia es meramente teórica, pues la presencia de arcaísmos y de fenómenos sonoros de adscripción modal en estas piezas es escasa y ocasional. Entre los vestigios modales que he hallado en los pasacalles de Sanz debo citar, por ejemplo, el empleo del tetracordo frigio o cadencia andaluza, el de la escala natural del modo menor (cuyo uso, aunque limitado, también es admisible en un contexto tonal moderno), la eventual aparición de giros melódicos modales aislados y ocasionales resoluciones cadenciales del VII grado natural (es decir, no sensibilizado) en el acorde de tónica.

¹²⁶ Ejemplos de ello se encuentran en: *Pasacalles por la +, con varios pasajes, campanelas, y con cromáticos las 8 últimas diferencias* (fol. 38r), *Pasacalles por la O* (fol. 48r), *Prosiguen más diferencias sobre los antecedentes Pasacalles con falsas a tres y cuatro voces y cromáticos* (fol. 50r), *Passeos por la B* (fol. 55r) y *Pasacalles por la O* (fol. 56r).

Por el contrario, mucho más numerosos en la práctica son los datos que permiten defender la moderna tonalidad bimodal como contexto sonoro de estos pasacalles: tonalidad perfectamente audible y definida por elementos que, aun siendo muy básicos, indudablemente ya establecen sus señas de identidad.

Entre dichos elementos he de mencionar:

- La utilización del patrón armónico I-IV-V-I en la mayor parte de las variaciones. Dicho esquema cadencial contiene las funciones tonales esenciales de tónica, subdominante y dominante, cimientos sonoros de la tonalidad. En los pasacalles rasgueados, el citado esquema permanece invariable. En los punteados, debo decir que la frecuente interpolación de otros acordes entre los esenciales de la fórmula pocas veces va en detrimento de la sonoridad tonal de la misma pues, en la mayoría de los casos, los acordes básicos y sus correspondientes funciones tonales son claramente audibles y reconocibles.
- La presencia habitual de la sensible en el acorde de dominante que resuelve en tónica al final de cada variación.
- Modulaciones o desplazamientos momentáneos de la tónica a tonalidades vecinas y potenciación ocasional – mediante cadencias – de determinados grados de la tonalidad de referencia.
- El uso frecuente de progresiones melódico-armónicas que imprimen direccionalidad al discurso musical y que revelan la intención, por parte del autor, de establecer una jerarquía sonora basada en las relaciones entre los grados de la tonalidad.
- El empleo en el proceso cadencial de los grados II y VI, que o bien asumen directamente la función de subdominante sustituyendo al IV o bien anteceden o siguen a éste, prolongando su función.

- La utilización de acordes con el VII grado natural precediendo a la subdominante o a un acorde con dicha función tonal.
- El empleo en el modo menor de las escalas natural y melódica simple (o con 6ª y 7ª mayores) que, en su condición de auxiliares, pueden utilizarse junto con la escala básica en cualquier obra en tonalidad menor.
- Finalmente, a los hechos señalados – extraídos del análisis de la música práctica – debo añadir la descripción igualmente práctica que Sanz realiza de los Tonos en su *Instrucción de Música*. Como ya he explicado en apartados precedentes de este capítulo, nuestro ilustre calandino establece una correspondencia entre los Tonos y algunos acordes del alfabeto guitarrístico¹²⁷, lo que permite traducirlos por tonalidades, en el sentido moderno del término. También he de recordar nuevamente determinadas referencias del propio Sanz al hecho de “multiplicar un pasacalle en veinte y quatro modos diversos” y al de que “sobre cada uno de los veinte y quatro pasacalles (...), te enseñaré a que te inventes tantas diferencias como quisieres”¹²⁸. En mi opinión, el hecho de que nuestro autor mencione 24 pasacalles – cifra que coincide con las combinaciones de acordes del Laberinto que posteriormente ofrece¹²⁹ – puede interpretarse como una alusión indirecta a la tonalidad bimodal ya que, siendo 24 las tonalidades existentes, tiene pleno sentido que puedan componerse – como él apunta – un total de 24 pasacalles, esto es, uno por tonalidad.

Así pues, teniendo en cuenta todo lo expuesto en materia armónica y las referencias del propio autor, pienso que sus pasacalles rebasan los límites de la antigua modalidad (y de los ocho Tonos, que no son sino la evolución de los modos gregorianos) para adentrarse ya en la tonalidad. Pese a ello, ya he comentado que en algunos de sus pasacalles podemos detectar secciones armónicamente “libres” con una sonoridad pretonal o con un abundante empleo de cromatis-

¹²⁷ Véase SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 28v.

¹²⁸ Véase SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 6v.

¹²⁹ Véase SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 16r.

mos. La sonoridad de tales secciones resulta extraña y, sin duda, ajena tanto a la tonalidad como a la modalidad pero, en mi opinión, es en ellas donde más se manifiesta el afán de Sanz por explorar las posibilidades armónicas de la guitarra en el seno de una incipiente tonalidad que está trazando, en la práctica, sus señas idiomáticas.

Por otra parte, en los pasacalles punteados de nuestro autor debo destacar también los siguientes aspectos:

- La posibilidad de distinguir pares de frases que presentan algunos elementos musicales (rítmicos, melódicos o armónicos) en común.
- Gran equilibrio en la combinación de texturas (acórdica y melódico-lineal) y, por ende, de técnicas (rasgueada y punteada).
- La diferenciación de secciones dentro de la pieza en función de la textura y de la figuración utilizada lo que, en mi opinión, revela una intención estructural o formal por parte del compositor.
- Elementos característicos de un posible “estilo español”, como son el empleo de la cadencia andaluza y la importancia otorgada a la subdominante. En muchas ocasiones ésta se halla precedida de dominantes secundarias que refuerzan su sonoridad y otras veces la función de la subdominante se amplía o prolonga mediante los grados II y VI que preceden, siguen o sustituyen al IV, asumiendo en todo caso su misma función tonal.
- La anotación de indicaciones de tempo, dinámica y/o carácter y la inclusión de “Passos” o “Pasajes” en algunos pasacalles del tercer libro. Ambos rasgos son exclusivos de Sanz y diferencian significativamente sus pasacalles de los compuestos por otros guitarristas.

Basándome en los datos expuestos y con la finalidad de valorar la frecuencia de los mismos, ofrezco a continuación unas tablas que

muestran las principales características musicales de los pasacalles punteados de Sanz¹³⁰:

Tabla 6

	Sobre la D (fol. 21r)	Por la E (fol. 37r)	Por la + (fol. 38r)	Por la O (fol. 48r)
Secciones de textura vertical			+	+
Cromatismos			+	+
Modul./Potenciación grados			+	+
Progresiones			+	+
Tetracordo frigio	+	+	+	+
Énfasis en subdominante	+	+	+	+

Principales rasgos musicales de los pasacalles punteados de los libros primero y segundo.

El signo + bajo la columna de cada pasacalle indica que posee la característica correspondiente. Las letras y signos de la fila superior son del alfabeto italiano y hacen referencia al acorde o tonalidad por la que se compone cada pasacalle (D= La menor; E= Re menor; += Mi menor; O= Sol menor).

¹³⁰ He excluido de estas tablas los seis pasacalles rasgueados del primer libro (fols. 16r y 18r) y los punteados de los fols. 42r y 46r del segundo, pues carecen de casi todas las características musicales anotadas debido a su mayor sencillez compositiva. Por ello, en los párrafos siguientes de este apartado expongo las razones que, en mi opinión, justifican su consideración como ritornelli.

Tabla 7

	C (fols. 49 y 50r)	I (fol. 51r)	E (fol. 52r)	D (fol. 52r)	+	K ² (fol. 53r)
Secciones de textura vertical	+					
Cromatismos	+					
Modul./Potenc. grados	+	+	+		+	+
Progresiones		+		+	+	+
Tetracordo frigio			+		+	+
Énfasis en subdominante	+	+	+	+	+	+

Principales rasgos musicales de los pasacalles del tercer libro (I).

Las letras y signos de la fila superior son del alfabeto italiano y hacen referencia al acorde o tonalidad por la que se compone cada pasacalle (C= Re Mayor; I= La Mayor; E= Re menor; D= La menor; += Mi menor; K²= Si menor).

Tabla 8

	H (fol. 54r)	G (fol. 55r)	B (fol. 55r)	O (fol. 56r)	L (fol. 57r)	K ² (fol. 58r)
Secciones de textura vertical	+		+	+		
Cromatismos			+	+		
Modul./Potenc. grados	+				+	+
Progresiones	+			+	+	+
Tetracordo frigio					+	+
Énfasis en subdominante	+	+	+	+	+	+

Principales rasgos musicales de los pasacalles del tercer libro (II).

Las letras y signos de la fila superior son del alfabeto italiano y hacen referencia al acorde o tonalidad por la que se compone cada pasacalle (H= Si bemol Mayor; G= Fa Mayor; B= Do Mayor; O= Sol menor; L= Do menor; K²= Si menor).

Si realizamos una lectura horizontal de los datos ofrecidos en las tablas anteriores, observamos que los rasgos musicales más frecuentes en los pasacalles punteados de nuestro autor son: el énfasis en la subdominante (presente en los 16 pasacalles mostrados), las progresiones (en 10), la potenciación ocasional – o modulación, si el fenómeno alcanza una cierta extensión – de algunos grados de la tonalidad (igualmente en 10) y el empleo del tetracordo frigio o cadencia andaluza (en 9).

Por otra parte, de la lectura en vertical de las tablas anteriores apreciamos que 9 de estos 16 pasacalles presentan cuatro o más de los rasgos señalados, lo que da idea de la relevancia de los mismos. He de añadir además que Sanz anota indicaciones de tempo, dinámica y/o carácter en cuatro de los pasacalles del libro tercero, en concreto, en el *Pasacalles por la I* (fol. 51r), en el *Pasacalles por la H* (fol. 54r), en el *Pasacalles por la O* (fol. 56r) y en el *Pasacalles por la L* (fol. 57r).

Al mismo tiempo, he de destacar la inagotable variedad rítmica y melódica que Sanz utiliza en sus pasacalles punteados, en vista de lo cual pienso que nuestro preclaro calandino se revela como un hábil creador de piezas con dimensiones relativamente largas y con un nivel de estructuración y elaboración compositiva cada vez mayor. Como consecuencia, la dificultad técnica e interpretativa de estos pasacalles aumenta también considerablemente. No obstante, esa evidente complejidad de sus pasacalles punteados contrasta con la simplicidad, brevedad y facilidad de ejecución de los pasacalles rasgueados.

A raíz de ello, cabe preguntarnos si los pasacalles de nuestro autor son todavía ritornelli o si, por el contrario, pueden considerarse como obras musicales autónomas sin cometido funcional. A mi juicio, los seis pasacalles rasgueados del primer libro (fols. 16r y 18r) y los de los fols. 42r y 46r del libro segundo son indudablemente ritornelli. Resulta evidente, por ejemplo, la función didáctica de los pasacalles rasgueados del fol. 18r como lo demuestra el título que aparece en la parte superior del mismo: *Gallardas con otros dances españoles para los que empiezan a tañer rasgueado, y aprenden a dançar*. Su función como ritornelli parece muy clara dada su brevedad (ninguno de ellos tiene más de tres frases), su sencillez técnico-musical y el hecho de que se hallan situados entre danzas. Cualquiera de ellos podría servir de introducción, de interludio o de coda a cualquier danza o sonada que Sanz incluye en su tratado, siempre y cuando el pasacalle y la danza o sonada en cuestión se hallaran en la misma tonalidad.

En cuanto a los dos pasacalles rasgueados del fol. 16r, el hecho de que el insigne aragonés los ofrezca como ejemplos de los múltiples

pasacalles que pueden componerse combinando adecuadamente los acordes del Laberinto (fol. 16r), su indudable finalidad didáctica y las mencionadas brevedad y sencillez compositiva que también poseen justifican igualmente su consideración como ritornelli. Con respecto a los pasacalles punteados de los fols. 42r y 46r del libro segundo, en el apartado 4.2. del presente trabajo ya comenté su muy posible papel funcional, teniendo en cuenta su brevedad – ninguno de ellos excede de cuatro variaciones – y sobre todo el hecho de situarse en la misma lámina siguiendo a dos Españolaletas (el del fol. 42r) y a dos Granduques (el del fol. 46r) que son, en ambos casos, danzas.

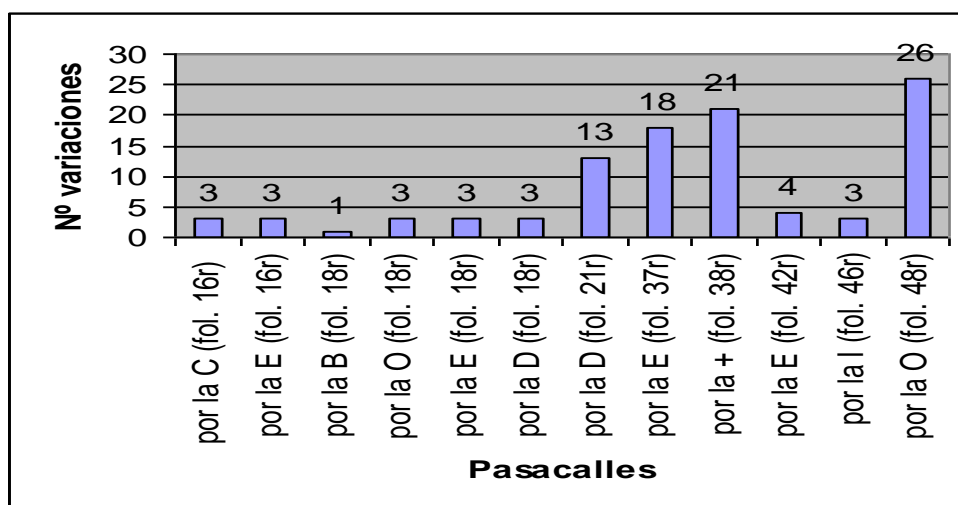
Sin embargo, debo decir que no estoy de acuerdo en que todos los pasacalles de la *Instrucción de Música* sean meros ritornelli o introducciones de una obra musical por el hecho de componerse en ritmos binarios y ternarios y por los más diversos Tonos, como algunas investigaciones señalan¹³¹. Por el contrario, pienso que la elaboración formal, la calidad musical y, sobre todo, la notable expansión alcanzada en los pasacalles que ocupan láminas completas en los dos primeros libros¹³² y en todos los del tercero, les confiere una categoría artística muy superior a los comentados con anterioridad y a los compuestos por Amat y Briceño – predecesores inmediatos de nuestro calandino en la tratadística para guitarra en España – constituyendo, a mi juicio, una buena prueba de cómo el pasacalle va perdiendo su originaria funcionalidad para convertirse paulatinamente en una obra musical independiente y autónoma.

En las Figuras que siguen a continuación muestro el número de variaciones de los pasacalles de Sanz, con el fin de visualizar de manera gráfica la significativa extensión que alcanzan muchos de ellos.

¹³¹ Véase a este respecto REY, J. J.: “Estudio analítico y comparativo de la Instrucción de Música de Gaspar Sanz”, en *Estudios de Musicología Aragonesa*, Zaragoza, 1977, p. 23.

¹³² En el libro primero, ocupan láminas completas el *Pasacalle sobre la D con muchas Diferencias para soltar una y otra mano* (fol. 21r), el *Pasacalles por la E* (fol. 37r) y el *Pasacalles por la +, con varios pasajes, Campanelas, y con cromáticos las 8 últimas diferencias* (fol. 38r). En el libro segundo, sólo el *Pasacalles por la O* (fol. 48r) ocupa la totalidad de la plancha.

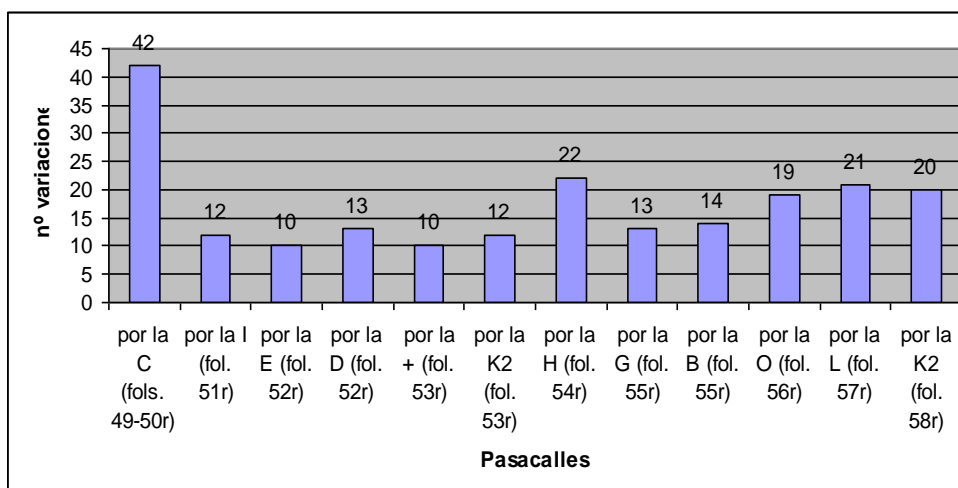
Figura 7



Dimensiones de los pasacalles de los libros primero y segundo de la *Instrucción de Música*.

Tanto en este gráfico como en el siguiente anoto, en la parte superior de cada barra, el nº de variaciones del respectivo pasacalle.

Figura 8



Dimensiones de los pasacalles del libro tercero de la *Instrucción de Música*.

Téngase en cuenta que los de los fols. 51r, 53r (*Pasacalles por la +*), 56r, 57r y 58r de la edición de 1697 presentan “Passos” o “Pasajes” que no he reflejado aquí pero que, obviamente, aumentan todavía más su extensión.

Como puede verse en los gráficos precedentes, 16 de los 24 pasacalles de Sanz poseen como mínimo 10 variaciones. De ellos, diez tienen entre 10 y 19 diferencias y los otros seis 20 o más; a esto se han de añadir los “Passos” o “Pasajes” que presentan cinco pasacalles del tercer libro¹³³, con el consiguiente alargamiento de sus dimensiones. Por ello, en virtud de esta significativa expansión y de otros factores mencionados con anterioridad (creciente grado de planificación compositiva, de elaboración formal y de dificultad técnica) pongo en duda su exclusiva consideración como simples ritornelli pues, a diferencia de los seis pasacalles rasgueados del primer libro (fols. 16r y 18r) y de los dos breves punteados del segundo (fols. 42r y 46r), las características de los 16 restantes ponen de manifiesto que su calidad musical es muy superior a la alcanzada hasta entonces en España.

En vista de ello, pienso que Gaspar Sanz representa el primer eslabón de un proceso gradual destinado a convertir al pasacalle en una obra autónoma y diferenciada estructuralmente, que irá perdiendo poco a poco su papel funcional, didáctico o instructivo.

¹³³ En concreto, presentan “Passos” o “Passajes” el *Pasacalles por la I, por Patilla y por Octavo Tono punto alto* (fol. 51r), el *Pasacalles por la +, por el Siete y por Tercer Tono* (fol. 53r), el *Pasacalles por la O, por el Uno bemolado, y por Segundo Tono* (fol. 56r), el *Pasacalles por la L, por el Dos bemolado y por Primer Tono punto bajo* (fol. 57r) y el *Pasacalles por la K², por el Ocho y por Cuarto Tono punto alto* (fol. 58r), todos ellos de la Edición de 1697.

Comparación con otros autores

En este capítulo compararé los pasacalles de Sanz con los de Francisco Guerau (1649-ca. 1722?) y Santiago de Murcia (ca. 1682-ca. 1735) con el fin de establecer semejanzas y diferencias entre ellos teniendo en cuenta que, a mi juicio, el pasacalle guitarrístico “español” alcanza con estos tres autores su más alto grado de elaboración compositiva. Debo decir que otros autores españoles como Lucas Ruiz de Ribayaz¹³⁴ y Antonio de Santa Cruz¹³⁵ también escriben libros de guitarra en la segunda mitad del siglo XVII¹³⁶. Sin embargo, no los voy a incluir en mi estudio comparativo pues Ribayaz copia muchas obras de Sanz y el libro de Santa Cruz es un manuscrito de muy difícil interpretación por los frecuentes errores de compaseado y por la peculiar

¹³⁴ RUIZ DE RIBAYAZ, L.: *Luz y Norte Musical para guitarra y arpa...*, Madrid, 1677.

¹³⁵ SANTA CRUZ, A. de: *Livro donde se verán pasacalles de los ocho Tonos... para Bigüela ordinaria*, s.l., s.f.

¹³⁶ Pese a que el libro de Santa Cruz no está fechado, por el hecho de presentar un repertorio similar al de Guerau y estar escrito en un estilo totalmente punteado, podría datar de finales del siglo XVII o en torno a 1700.

manera de anotar los valores de las notas – no siempre inteligible – que hacen necesaria una labor de reconstrucción minuciosa.

También he de hacer referencia al *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores* (1705), manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España en Madrid que contiene interesantes pasacalles y obras en estilo español – de hecho, Sanz está representado con varias obras –, así como piezas de procedencia francesa e italiana. De nuevo, la lectura del manuscrito presenta sus dificultades, sobre todo en el aspecto rítmico; por otra parte, la atribución de la mayoría de sus obras está aún por estudiarse y, a mi juicio, tal objetivo rebasa ampliamente los límites de la presente investigación.

En cualquier caso pienso que, por su relevancia, Guerau y Murcia son dos guitarristas españoles de elección para estudiar la posterior evolución del pasacalle y de sus características pues, junto con la de nuestro ilustre aragonés, sus obras representan la culminación de la tratadística de guitarra barroca en España y ofrecen un repertorio de excepcional calidad. Tanto Guerau como Murcia poseen una abundante producción pasacallística. En el *Poema Harmonico* (1694) del primero contabilizamos un total de 30 pasacalles punteados y en *Pasacalles y Obras de guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales* (1732) del segundo autor encontramos 28. El pasacalle ocupa, por tanto, buena parte del contenido de ambos libros.

Según he explicado en el capítulo anterior, los pasacalles del tercer libro de la *Instrucción* de Sanz recorren “teóricamente” los ocho Tonos, algunos de los cuales figuran incluso transportados. Aunque ni Guerau ni Murcia¹³⁷ ofrecen en sus correspondientes tratados explicación alguna en relación con los Tonos, todos sus pasacalles están identificados – además de por su compás, como se

¹³⁷ En su *Resumen de Acompañar la Parte con la guitarra* (1714), Murcia sí incluye una “Demostración para conocer todos los Tonos, así los ocho Naturales como otros Accidentales según el último golpe en que fenece el Bajo”. En ella el autor muestra, de manera gráfica, las cadencias finales de los ocho Tonos naturales y de sus transposiciones. (Cfr. MURCIA, S. de: *op. cit.*, p. 10 y ss).

verá más adelante – por el Tono en el que están escritos. A lo largo de este capítulo estudiaré si la sonoridad de los pasacalles de estos dos autores se ajusta en la práctica al sistema de los ocho Tonos o si por el contrario – como sucede en los de Sanz – su marco sonoro es ya la moderna tonalidad en la que, no obstante, todavía se perciben ciertos vestigios modales.

En cualquier caso, teniendo en cuenta la forma en que Sanz enuncia los Tonos, es perfectamente posible asociarle a cada uno el acorde o tonalidad hacia la que, sin duda, están evolucionando en la práctica. En los pasacalles de Guerau y Murcia se encuentran también los ocho Tonos troncales pero cabe destacar en ambos autores una ampliación del sistema al utilizar un mayor número de transposiciones, especialmente en relación con el 8º Tono.

Con objeto de comprobar mejor este hecho, en la siguiente tabla muestro los Tonos por los que Sanz¹³⁸, Guerau¹³⁹ y Murcia¹⁴⁰ escriben sus pasacalles. Para cada Tono se indica la tonalidad moderna equivalente (en minúscula= menor; en Mayúscula= Mayor).

¹³⁸ SANZ, G.: *Instrucción de Música sobre la guitarra española*, 1674. 8ª edición: 1697. (Eds. consultadas: original de la 8ª edición, Madrid, Biblioteca Nacional; facsímil de los libros primero y segundo de la 3ª edición y del libro tercero de la 8ª edición, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1952, 2/1979).

¹³⁹ GUERAU, F.: *Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, Madrid, 1694. (Ed. facsímil consultada: Londres, Tecla Editions, 1976).

¹⁴⁰ MURCIA, S. de: *Pasacalles y Obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales*, s. l., 1732. (Ed. facsímil consultada: Mónaco, Chanterelle, 1979).

Tabla 9

	SANZ	GUERAU	MURCIA
1º Tono	por la E (=re)	re	re
1º punto bajo	do	do	do
2º Tono	por la O (=sol)	sol	sol
2º punto bajo		fa	
Segundillo		Sib	Sib
3º Tono	por la + (=mi)	mi	mi
4º Tono	por la D (=la), y acaba en F (=Mi)	Mi	
4º punto alto	si		
5º Tono	por la B (=Do)	Do	Do
5º punto alto	Re		
5º punto bajo	Sib		
6º Tono	por la G (=Fa)	Fa	Fa
7º Tono	por la D (=la*)	la	la
7º punto alto		si	si**
8º Tono (natural)	por el A (=Sol)	Sol	Sol
8º alto		Re	
8º por el final			Re
Patilla 8º punto alto		La	
8º punto alto	La		La
8º alto punto alto		Mi	
8º por el final punto alto			Mi

* Como ya expliqué en el capítulo 4, pese a que Sanz no alude en ninguno de sus pasacalles al 7º Tono, existen indicios de su empleo en el *Pasacalle sobre la D, con muchas diferencias para soltar una y otra mano* (fol. 21r) del libro primero y en el *Pasacalle por la D, por el Seis y por Cuarto Tono* (fol. 52r-Ed. 1697) del tercer libro. Como también he comentado, la diferencia que Sanz establece entre el 4º y el 7º Tono es muy difícil de apreciar en su música, pues el 4º Tono lo emplea con final en La y no en Mi, como él mismo explica.

** Aunque en la edición facsímil consultada, el título que figura en el Índice de contenidos es el de *Pasacalles por la K en Segundo Traste*, el que Murcia utiliza en el Índice de la edición original es el de *Pasacalles por séptimo Tono punto alto*.

Como puede verse en la tabla anterior, los tres autores emplean prácticamente todos los Tonos troncales para componer sus pasacalles. Conviene señalar, no obstante, que Murcia no ofrece ningún pasacalle por el 4º Tono¹⁴¹ ni por el 4º Tono “punto alto” y que Sanz no hace una alusión clara al 7º Tono en ninguno de sus pasacalles, aunque no por ello descarto su utilización. En cuanto al uso de transposiciones de los Tonos, Sanz escribe pasacalles por el 1º Tono “punto bajo” (es decir, un tono abajo), 4º Tono “punto alto” (esto es, un tono arriba), 5º Tono “punto alto” y “punto bajo” y 8º Tono “punto alto”. Nótese que, en ocasiones, los autores denominan de distinta manera a un mismo Tono; por ejemplo, el 5º Tono “punto bajo” de Sanz coincide con el “Segundillo” de Guerau y Murcia, término éste último que surge, sin duda, por su estrecha relación con el 2º Tono. No en vano, Sol menor y Sib Mayor (tonalidades por las que podemos traducir el 2º Tono y el Segundillo, respectivamente) son, en la teoría musical actual, tonalidades relativas.

Asimismo, es evidente que transportando algunos de los ocho Tonos principales un tono abajo o un tono arriba, los tres guitarristas consiguen una amplia gama de tonalidades. Sin embargo, la forma de obtenerlas no es la misma sino que varía según el autor, lo cual genera no poca confusión terminológica.

Observemos, por ejemplo, las tonalidades que se derivan de las transposiciones del 8º Tono. Para Guerau el 8º Tono alto equivale a

¹⁴¹ En este sentido cabe decir que, en su *Resumen de Acompañar*, Murcia menciona que el 4º Tono es “poco usado”. (Cfr. MURCIA, S. de: *op. cit.*, p.10).

Re Mayor, lo que probablemente pretende implicar la estrecha y antigua relación entre el 7º modo gregoriano (con final en Sol) y su correspondiente plagal (8º modo), que incluye en su ámbito melódico la cuarta inferior hasta Re. En cambio, en Sanz y en Murcia el 8º Tono punto alto equivale a La Mayor con lo que, para evitar que se confunda con el 8º Tono alto, Guerau añade el término “Patilla” del sistema castellano, denominando a este Tono “Patilla, 8º Tono punto alto”. Por su parte, Murcia hace corresponder el 8º Tono punto alto con la tonalidad de La Mayor, indicando así su procedencia del 8º modo medieval (cuya final es también en Sol), mientras que el 8º por el final equivale para él a Re Mayor.

Se aprecia, por tanto, que los autores obtienen algunas tonalidades como Re Mayor y La Mayor del sistema modal medieval, basándose en la estrecha relación que las notas Re y Sol tenían en los antiguos modos 7º y 8º. Hubiera sido más fácil deducir Re Mayor del 5º Tono “punto alto” – de hecho, Sanz así lo hace – pero eso difumina el sistema modal, cuya base seguía siendo teóricamente válida en la época en que estos tres guitarristas componen sus pasacalles. Así pues, aunque en la práctica va haciéndose cada vez más perceptible la tonalidad moderna, lo cierto es que todavía falta – tanto en Sanz como en Guerau y en Murcia – la intención de prescindir de la modalidad y de reconocer la tonalidad como un nuevo contexto sonoro con doce semitonos iguales.

Insisto en que, a mi juicio, la adopción de los ocho Tonos como marco de referencia en la obra de estos tres autores se debe a la fuerte influencia que la teoría musical y la polifonía vocal religiosa tenían en España entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. En mi opinión, este hecho es un rasgo conservador de la música española pues fuera de nuestras fronteras no encontramos por aquellas fechas tal referencia a los Tonos. No obstante, insisto en que – al igual que he hecho con los pasacalles de Sanz en el capítulo anterior – uno de mis objetivos a lo largo de este capítulo será el de comprobar si estos Tonos tienen realmente una plasmación sonora en los pasacalles de Guerau y de Murcia o si, por el contrario, pueden contextualizarse ya en el seno de una incipiente tonalidad bimodal, aun cuando no esté exenta de ciertos arcaísmos o rasgos sonoros modales.

De la tabla 9 destacaré finalmente el aspecto relativo a la distinción entre el 4º y el 7º Tonos. En varias ocasiones ya he comentado que pese a que, teóricamente, Sanz establece una sutil diferencia entre ellos, en la práctica es muy difícil distinguirlos, pues no se aprecia que el 4º Tono acabe en Mi – como el autor menciona – sino en La, que es también la final del 7º. En ese sentido, el 4º Tono es despojado por Sanz de su singularidad al utilizarlo con final en La. Si observamos de nuevo la citada tabla, para Guerau el 4º Tono es traducible por la tonalidad de Mi Mayor y Murcia no ofrece pasacalles por dicho Tono. Sin embargo, el 7º Tono corresponde en los tres autores a la tonalidad de La menor.

En vista de ello, creo que existen suficientes razones para pensar que en el 4º Tono la primacía reside en la nota Mi (siendo ésta su final¹⁴²), mientras que en el 7º la final es claramente La. En este sentido, Guerau es el único que ofrece dos pasacalles por el auténtico 4º Tono – que analizaré en el presente capítulo – mostrando con gran nitidez la singularidad sonora de este Tono, que en Sanz se echa en falta. Asimismo debo señalar que, para nuestro aragonés, el 4º Tono punto alto es traducible por el acorde K² (Si menor) mientras que Murcia utiliza dicho acorde para designar el 7º Tono punto alto¹⁴³. En mi opinión, el hecho de que se emplee el mismo acorde en relación con uno y otro Tono pone de manifiesto una vez más la dificultad para distinguirlos y, al mismo tiempo, muestra las notables divergencias que existen entre los autores sobre este punto.

¹⁴² De hecho, Hall traduce el 4º Tono que Murcia presenta en el *Resumen de Acompañar* por la tonalidad de La menor, pero terminando mediante una cadencia frigia en Mi Mayor. (Cfr. HALL, M.: *The Guitar Anthologies of Santiago de Murcia*, vol. 1, p. 307). Pese a que tal descripción del 4º Tono es muy similar a la de Sanz, a efectos prácticos parece más evidente el papel de Mi como final.

¹⁴³ Téngase en cuenta que Murcia no menciona el 4º Tono en el Índice de la edición original de *Pasacalles y Obras de Guitarra*. Tampoco Macmeeken en el Índice de la edición facsímil hace alusión a pasacalles por dicho Tono. Por tanto, es evidente que Murcia no compone pasacalles por este Tono. Sin embargo, en el Índice de la edición facsímil aparece un *Pasacalles de Compasillo por la K en Segundo traste* que en la edición original figura como *Pasacalles de Compasillo 7º Tono punto alto*.

Pasando ya a otras cuestiones, Guerau y Murcia difieren con respecto a Sanz en que, tanto uno como otro, escriben dos pasacalles o dos secciones de diferencias por cada Tono: una en Compasillo (compás binario) y otra en Proporción (ternario). A raíz de ello, la pregunta que surge es si las dos secciones fueron pensadas para ser interpretadas conjuntamente o como piezas separadas. Por una parte, suponiendo que estos pasacalles desempeñaran el papel funcional que tuvieron originariamente – esto es, el de un ritornello o refrán ejecutado entre las estrofas de una canción o de una danza – cabría pensar que estos dos autores ofrecen dos pasacalles por cada Tono – uno en Compasillo y otro en Proporción – con el fin de que el intérprete eligiera aquél cuyo compás coincidiera con el de la pieza a la que se asociara. Ateniéndome a este hecho, no encuentro ninguna razón para suponer que estos pasacalles en compás binario y ternario fueran concebidos (aun estando en el mismo Tono) para interpretarse seguidos sino que son versiones métricamente distintas para utilizarse en consonancia con el compás de la pieza a la que acompañen.

Sin embargo, el hecho de que los pasacalles de Guerau y de Murcia sean obras extensas y de una evidente complejidad tanto a nivel compositivo como interpretativo descarta, a mi juicio, su exclusiva consideración como ritornelli. En este sentido, pienso que la existencia de dos pasacalles por Tono puede indicar un mayor grado de desarrollo en su evolución como forma independiente, siendo cada uno de ellos una obra autónoma desprovista de cualquier funcionalidad.

Con la finalidad de conocer las principales características que definen los pasacalles de Guerau y compararlas posteriormente con las apreciadas en los de Sanz, analizo a continuación del primero los *Pasacalles de 4º Tono* (fols. 11-13)¹⁴⁴, tanto en Compasillo como en Proporción.

En lo referente al escrito en Compasillo presenta compás binario, inicio tético y catorce diferencias. La textura es vertical en las diferencias 6 y 12, horizontal o melódico-lineal en la 2, 3, 4, 5, 9, 10, 11

¹⁴⁴ Los números de folio corresponden a los de la edición facsímil de *Poema Harmonico* a cargo de Brian Jeffery: Londres, Tecla Editions, 1976.

y 14 y mezcla o combinación de ambas en la 1, 7, 8 y 13. Precisamente, son las diferencias de textura vertical las que me permiten dividir la pieza en tres secciones¹⁴⁵: del comienzo hasta la variación 6, de la variación 7 hasta el primer acorde de la variación 12, y de la variación 12 hasta el final.

Por lo que respecta a la primera sección, el movimiento se agiliza por la progresiva reducción en los valores de la figuración: negras al comienzo, corcheas en la variación 2 y corcheas con puntillo-semicorcheas en las tres siguientes diferencias.

Ejemplo 204

Guerau: Variaciones 1, 2 y 3 del *Pasacalles de 4º Tono en Compasillo*, fols. 11-12.
(Véase tablatura en el Anexo II).

(Transcripción de T. Schmitt: *Francisco Guerau. Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, p. 92).

En éste y posteriores ejemplos, señalo con números romanos los grados del 4º Tono. Obsérvese el acorde sobre la final Mi al inicio de cada frase, el de la mediación La precedido de su dominante secundaria (d) en el centro y el del

¹⁴⁵ Quede constancia de que estas secciones las establezco yo en función del desarrollo musical que observo en la pieza. En la tablatura, Guerau no utiliza signos gráficos para delimitar estas secciones sino sólo la doble barra que separa las diferentes variaciones, todas ellas de cuatro compases.

VII grado natural al final. Asimismo, véanse señaladas en las variaciones 1 y 2 las notas del tetracordo frigio La-Sol-Fa-Mi.

En la variación 5 (Ej. 205) se alcanza la cumbre melódica de la obra apreciándose, en los compases pares de esta frase, una figuración de negra que contribuye a detener ligeramente el dinamismo impuesto por esos ritmos nerviosos de puntillo.

Ejemplo 205



Guerau: Variación 5 del *Pasacalles de 4º Tono en Compasillo*, fols. 11-12.
(*Ibid.*).

Como puede verse en las variaciones anteriores, desde el punto de vista armónico el discurso musical se articula claramente entre Mi (tónica) y La (subdominante), situándose el acorde de Mi Mayor al inicio de cada frase (si bien dicho acorde es a la vez el final de la anterior) y el de La menor habitualmente en el centro¹⁴⁶, siendo precedido éste último por una dominante secundaria. Al mismo tiempo, en estos pasacalles de 4º Tono Guerau no emplea el consabido patrón armónico I-IV-V-I en cada diferencia sino que a menudo sustituye el acorde de dominante por un acorde sobre el VII grado natural – habitualmente en primera inversión – que resuelve en el de Mi Mayor al comienzo de la variación siguiente. En este sentido, considero muy significativas las ausencias de la dominante y de la sensible.

¹⁴⁶ En los pasacalles de Guerau sí que se plasma en la práctica el 4º Tono según lo enuncia Sanz: “por la D (La menor) y acaba en F (Mi Mayor)”. (Cfr. SANZ, G.: *Instrucción de Música*, fol. 28v.).

A tenor de estos hechos y habiendo escuchado la sonoridad de ambos pasacalles, me decanto por afirmar su adscripción a la modalidad – en concreto al 4º Tono, según reza su título –. En relación con dicho Tono, debo destacar la presencia del tetracordo frigio La-Sol-Fa-Mi en algunas variaciones (véase Ej. 204); lejos de ser en esta pieza un vestigio sonoro modal en el seno de una tonalidad ya identificable, el citado tetracordo es ahora un rasgo que reafirma la modalidad y, en concreto, el 4º Tono¹⁴⁷.

Por otra parte, aquí sí que veo una correlación entre lo que anuncia el título de la obra y su plasmación sonora en la práctica, pues la polaridad entre Mi (final) y La (mediación) es muy evidente. No obstante, en su momento veremos si esto sucede también en pasacalles que Guerau compone por otros Tonos. Continuando con el análisis de éste, en la diferencia 6 (Ej. 206) la textura vertical y la figuración de negra imprimen al discurso una sensación de mayor tranquilidad que pone fin a esta primera sección de la obra.

Ejemplo 206



Guerau: Variación 6 del *Pasacalles de 4º Tono en Compasillo*, fols. 11-12.
(*Ibid.*).

Indico entre paréntesis (d) las dominantes secundarias que anteceden al VII y al VI grados del Tono. Por otra parte, las notas que figuran rodeadas al término de ésta y de otras variaciones son las propiamente constitutivas del acorde sobre el VII grado natural.

¹⁴⁷ Como ya expliqué en el apartado 4.2 del presente trabajo, el tetracordo frigio es un rasgo sonoro modal ya que forma parte tanto del 3º modo gregoriano (también llamado Deuterus auténtico o frigio) como del 4º Tono, ambos con final en Mi. (Véanse las escalas de dichos modos en el apartado citado, Ejs. 66 y 67).

En cuanto a la segunda sección, pienso que las diferencias 7 y 8 (Ej. 207) son de transición. Su movimiento rítmico es relativamente pausado, si bien la utilización combinada de negras y corcheas confiere al discurso un mayor dinamismo que a la variación 6.

Ejemplo 207



Guerau: Variación 8 del *Pasacalles de 4º Tono en Compasillo*, fols. 11-12.
(Transcripción de T. Schmitt: *op. cit.*, p. 93).

El acorde sobre el que figura una flecha es de 5ª aumentada. Si estuviésemos ante música tonal, sería una 5ª aumentada sobre el tercer grado de Re menor. En todo caso, es indudable que va destinado a realzar dicho acorde (VII grado del 4º Tono), pues va seguido de una dominante secundaria hacia el mismo. Asimismo, la sorpresiva irrupción de esta 5ª aumentada en lugar del acorde sobre la mediación La trunca las expectativas del oyente e incrementa notablemente la tensión sonora.

En la diferencia 9 vuelve a aparecer nuevamente la figuración corchea con puntillo-semicorchea ya apreciada en variaciones anteriores como la 3 (Ej. 204), 4 y 5 (véase Ej. 205). En las diferencias 10 y 11 (Ej. 208), Guerau utiliza una figuración de corchea y unos diseños melódicos en forma de progresión que, unido al uso de ciertas alteraciones accidentales como Fa #, Sol # y Do # y al movimiento del bajo, crean dominantes secundarias que dan lugar al realce momentáneo de determinados grados del 4º Tono como el IV (La) y el VII (Re), aunque la primacía de los mismos se desvanece en seguida debido a la permanente movilidad del discurso.

Ejemplo 208

37

I $\bar{P} IV$ $P VII$ IV/IV $V/IV(d)$ $\bar{P} IV$ $V/IV(d)$ IV
 $V/IV(d)$ $V/VII(d)$ Cadencia sobre La(IV)

41

I $V/IV(d)$ IV $V/VII(d)$ VII $V/III(d)$ $V/VI(d)$ VI VII

Guerau: Variaciones 10 y 11 del *Pasacalles de 4º Tono en Compasillo*, fols. 11-12.
(Transcripción de T. Schmitt: *op. cit.*, p. 93).

Señalo los diseños melódicos de cuatro corcheas que constituyen una progresión. Al mismo tiempo, obsérvese el énfasis sobre diversos grados del 4º Tono, especialmente La (mediación) y Re (VII).

La consecuencia de lo anterior es que, analizada desde una óptica tonal moderna, la armonía de estas variaciones resulta inestable e imprecisa. Pese a ello, los diseños melódicos en forma de progresión y las cadencias V-I a que dan lugar las dominantes secundarias cuando resuelven sobre los grados que enfatizan son, en mi opinión, los únicos datos a favor de una tonalidad que, en el fragmento precedente (Ej. 208), está siendo intuida pero no obedecida.

Finalmente, después del gran punto de reposo que supone el acorde de blanca sobre Mi Mayor al comienzo de la variación 12, la última sección de la pieza se caracteriza de nuevo por su inestabilidad armónica – con empleo de acordes de quinta aumentada en la variación mencionada (Ej. 209) – , por la citada polaridad entre Mi y La (final y mediación del 4º Tono) y por el empleo del acorde sobre el VII grado natural (Re) al final de cada frase, lo que imprime a la pieza una sonoridad inconfundiblemente modal.

Ejemplo 209

Guerau: Variación 12 del *Pasacalles de 4º Tono en Compasillo*, fols. 11-12.
(*Ibid.*).

Los acordes sobre los que figura una flecha son de 5ª aumentada. El segundo de ellos aparecía ya en la variación 8.

Asimismo, debo añadir que con mucha frecuencia la mediación La se halla precedida de su dominante secundaria, lo que no tiene nada de extraño dada su condición. Por lo que respecta al VII grado natural, sólo en algunas variaciones observo tal circunstancia.

Mi conclusión personal tras el análisis de este pasacalle es que se trata de una obra que difiere sobremanera de las compuestas por Sanz. Enumero a continuación los principales rasgos diferenciales. En primer lugar, su contexto sonoro es claramente modal y corresponde al 4º Tono; en segundo lugar, en las sucesivas variaciones (todas ellas de cuatro compases) tanto el esquema armónico I-IV-V-I como la nota sensible se hallan ausentes; en tercer lugar, destaca la profusa ornamentación que Guerau emplea en éste y todos sus pasacalles, con una melodía trufada de adornos. Finalmente, aprecio en este autor una complejidad mucho mayor que en Sanz: a nivel compositivo, es evidente un discurso sonoro rítmicamente mucho más enérgico y en permanente movimiento, con pocos puntos de reposo; asimismo, la planificación formal de la obra no sigue el orden progresivo que se aprecia en Sanz: a mi juicio, en los pasacalles de Guerau el discurrir de la obra es mucho más impulsivo y en la mayor parte de las variaciones subyace el virtuosismo como principio rector. Como consecuencia, la dificultad técnica e interpretativa de estos pasacalles alcanza cotas muy elevadas.

No obstante, los pasacalles de Sanz y éstos de Guerau por 4º Tono coinciden en dos aspectos: en destacar la subdominante (que en Guerau es la mediación del citado Tono) mediante dominantes secundarias que la preceden y en el empleo ocasional del tetracordo frigio. Como ya he explicado en el capítulo anterior estos dos rasgos son, en mi opinión, reveladores de un “estilo español” en el pasacalle guitarrístico de estos autores.

La parte en Proporción de este *Pasacalle de 4º Tono* presenta compás ternario, inicio tético y dieciséis diferencias de cuatro compases cada una. Teniendo en cuenta la textura, la figuración y el desarrollo musical que observo a lo largo de la obra, sus dieciséis diferencias pueden agruparse, a mi juicio, en cinco secciones.

La primera sección comprende las tres primeras variaciones (Ej. 210). Las dos primeras presentan combinación de texturas acórdica y lineal, en tanto que en la tercera se impone claramente la verticalidad. Con respecto a la figuración y a los aspectos rítmicos, la primera variación destaca por el patrón negra-negra con puntillo-corchea que tiende a acentuar el segundo tiempo del compás. Sin embargo, en la siguiente variación el patrón rítmico empleado es el de negra con puntillo-corchea-negra, lo cual produce un cambio en la acentuación, pues el acento recae ahora en el primer tiempo del compás. En la variación 3 la figuración es de negra, destacando en sus dos últimos compases una hemiola¹⁴⁸ que organiza los acordes de dos en dos.

En cuanto a los aspectos armónicos, la sonoridad de la pieza es claramente modal y se ajusta a las características musicales del 4º Tono. Al igual que sucedía en la parte de Compasillo, en ésta el discurso se articula nuevamente entre la final Mi (I grado) al inicio de cada diferencia y la mediación La (IV) en el centro, concluyendo cada frase a menudo con un VII grado natural (Re). No se apre-

¹⁴⁸ Se entiende por hemiola, hemiolia o hemiolía el fenómeno rítmico consistente en cambiar la acentuación ternaria de un fragmento por otra binaria, lo cual resulta al duplicar el compás ternario de referencia. Aunque la hemiola fue extraordinariamente utilizada en todos los géneros musicales del Barroco español, no puede afirmarse que sea exclusiva de la música española ya que también la emplearon compositores italianos y alemanes, entre otros.

cian, por tanto, ni el esquema armónico I-IV-V-I ni la sensible Re #, lo cual descarta las tonalidades de Mi Mayor y Mi menor como contextos sonoros.

Ejemplo 210

Guerau: Variaciones 1, 2 y 3 del *Pasacalles de 4º Tono en Proporción*, fols. 12-13.

(Véase tablatura en el Anexo II).

(Transcripción de T. Schmitt: *op. cit.*, p. 94).

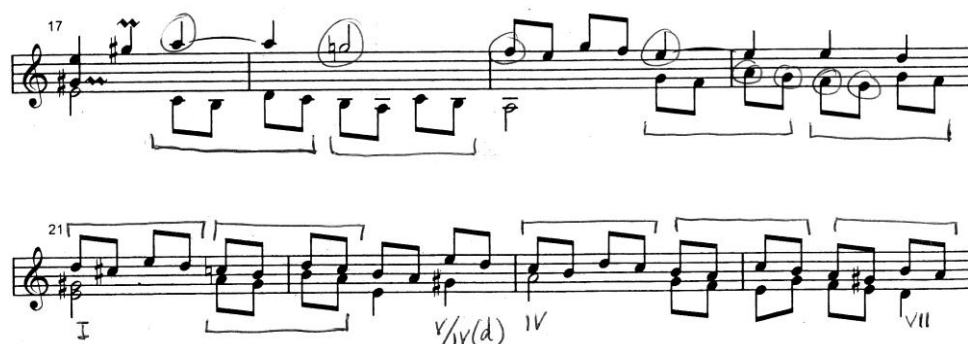
Señalo los grados I (final), IV (mediación) y VII natural del 4º Tono. La letra (d) indica dominante secundaria. Por otra parte, rodeo en un círculo las notas del tetracordo frigio La-Sol-Fa-Mi. Nótese también la hemiola en los dos últimos compases de la variación 3.

Como puede verse, en estas tres primeras diferencias se observan dominantes de la subdominante (en este caso, mediación del 4º Tono) y las notas del tetracordo frigio La-Sol-Fa-Mi, rasgos de inconfundible adscripción a “lo español” que en estos pasacalles de 4º Tono de Guerau aparecen, como ya he comentado, con extraordinaria frecuencia.

La segunda sección de esta obra abarca de la variación 4 a la 7. En todas ellas, la figuración predominante es de corchea. Como aspectos destacables, cabe citar un diseño melódico de cuatro cor-

cheas repetido en forma de progresión (tanto en la voz superior como en el bajo) en todas las variaciones de esta sección. En mi opinión, el tratamiento imitativo a que es sometido este diseño y el permanente movimiento que ello imprime al fragmento son rasgos muy significativos. Por otra parte, la presencia de hemiolas es constante en toda la sección. Asimismo, en algunas variaciones aparece nuevamente el tetracordo frigio y dominantes secundarias que preceden y realzan la sonoridad de la mediación.

Ejemplo 211



Guerau: Variaciones 5 y 6 del *Pasacalles de 4º Tono en Proporción*, fols. 12-13.
(*Ibid.*).

Señalo el diseño melódico de cuatro corcheas que es repetido en forma de progresión, tanto en la voz superior como en el bajo. Asimismo, obsérvense las notas del tetracordo frigio en la variación 5.

La tercera sección, constituida por las variaciones 8 y 9, tiene a mi juicio un papel de transición entre la anterior y la que le sigue. La variación 8 (Ej. 212) contrasta con las precedentes por su textura vertical y su figuración de negra. En algunos de sus acordes, se perciben disonancias que le otorgan un carácter muy expresivo. En otros casos, determinados acordes son precedidos por dominantes secundarias. Al mismo tiempo, el ritmo hemiólico de las variaciones anteriores sigue presente en ésta.

Ejemplo 212



Guerau: Variación 8 del *Pasacalles de 4º Tono en Proporción*, fols. 12-13.
(*Ibid.*).

Señalo determinadas disonancias en la melodía superior (A= apoyatura; R= retardo). Véanse también las dominantes secundarias que anteceden al VII y al VI grados.

Por lo que respecta a la variación 9 (Ej. 213), su textura es una combinación entre la acórdica y la melódico-lineal, con figuración de negras y corcheas. En ella tiene lugar el empleo de un diseño melódico en forma de progresión y la desaparición del ritmo hemiólico apreciado en las variaciones anteriores. Asimismo, esta frase se articula en torno al mencionado patrón armónico final (Mi)-dominante de la mediación-mediación (La)-VII grado natural (Re), estructura que reafirma la sonoridad modal de la obra.

Ejemplo 213



Guerau: Variación 9 del *Pasacalles de 4º Tono en Proporción*, fols. 12-13.
(Transcripción de T. Schmitt: *op. cit.*, p. 95).

Señalo en la melodía superior el diseño melódico en forma de progresión.

La cuarta sección se extiende de la variación 10 a la 13. En las frases 10 y 11 (Ej. 214), la figuración de negra que se aprecia en la tablatura induce a pensar inicialmente que su textura es acórdica o vertical; sin embargo, la transcripción a notación moderna y la so-

noridad de las mismas pone de manifiesto un interesante juego polifónico entre las diversas líneas melódicas. La profusa ornamentación que utiliza Guerau es, a mi juicio, el único elemento que impide una mejor transmisión de este efecto al interpretar este fragmento a la guitarra, pues la realización de los adornos en muchos casos no permite prolongar la duración de las notas sobre las que recaen. Pese a ello, pienso que musicalmente prima en estas variaciones el aspecto horizontal sobre el vertical; de hecho, es detectable una progresión melódica en la voz superior. Por otra parte, el ritmo es hemiolico tanto en estas diferencias como en la 12 (Ej. 215), en la que Guerau introduce algunas corcheas sin perjuicio del mencionado desarrollo polifónico.

Ejemplo 214

Guerau: Variaciones 10 y 11 del *Pasacalles de 4º Tono en Proporción*, fols. 12-13.
(*Ibid.*).

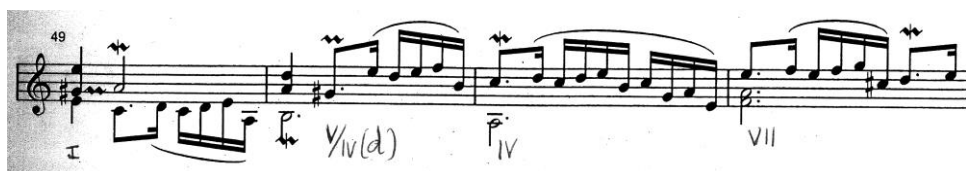
Véase la progresión melódica señalada en la voz superior y, una vez más, las notas del tetracordo frigio rodeadas en un círculo.

Ejemplo 215

Guerau: Variación 12 del *Pasacalles de 4º Tono en Proporción*, fols. 12-13.
(*Ibid.*).

Por lo que respecta a la variación 13 (Ej. 216), presenta una figuración más ágil y arriesgados extrasinos que le confieren un carácter más virtuoso y ligero.

Ejemplo 216



Guerau: Variación 13 del *Pasacalles de 4º Tono en Proporción*, fols. 12-13.
(*Ibid.*).

Desde el punto de vista armónico, casi todas estas diferencias se hallan construidas sobre el citado eje armónico I-IV-VII, siendo el I grado la final Mi, el IV la mediación La y el VII el acorde sobre la nota Re natural. Asimismo, en los ejemplos mostrados puede comprobarse que la presencia del tetracordo frigio y de dominantes secundarias que anteceden a la mediación es muy frecuente, lo cual dice mucho a favor de un “estilo español” en los pasacalles de este autor y también en los de Sanz y Murcia.

Finalmente, la quinta sección de este pasacalle abarca las tres últimas diferencias (14, 15 y 16). Todas ellas muestran una textura predominantemente vertical y una figuración muy similar con predominio de la negra. Como fenómenos sonoros de relevancia debo mencionar el empleo de dominantes secundarias que enfatizan los grados IV y VII, una nueva aparición del tetracordo frigio y la utilización de retardos que enriquecen el colorido armónico (Ej. 217). En todo caso, al interpretar a la guitarra estas frases no percibo la direccionalidad armónica de inconfundible adscripción tonal que caracterizaba los pasacalles de Sanz y que venía dada por la fórmula armónica I-IV-V-I y la sensible, las cuales se hallan totalmente ausentes en estos pasacalles de 4º Tono de Guerau.

Ejemplo 217

Guerau: Variaciones 15 y 16 del *Pasacalles de 4º Tono en Proporción*, fols. 12-13.
(*Ibid.*).

Indico con una R las notas con función de retardo. Véase también la hemiola de los dos últimos compases de la variación 16 y las notas del tetracordo frigio. Asimismo, téngase en cuenta que el acorde final señalado entre corchetes es un añadido – lógico desde luego – del transcriptor, pues Guerau no lo ofrece en la tablatura.

Así pues, el análisis aplicado a estos pasacalles de 4º Tono y su sonoridad demuestran que su sistema de organización sonora es precisamente dicho Tono y no la tonalidad bimodal. Ahora bien, ¿sucede lo mismo en otros pasacalles de este autor? Con la finalidad de responder a esta pregunta, voy a analizar dos pasacalles más: el *Pasacalles de 1º Tono* y el de 8º Tono, ambos en Compasillo.

El *Pasacalles de 1º Tono* en Compasillo (fols. 1-2) presenta inicio tético y 17 diferencias. Observando el desarrollo musical de la obra, distingo seis secciones. La primera comprende las dos primeras variaciones, las cuales presentan textura acórdica y figuración de negra (Ej. 218). Debo destacar dos aspectos que aparecen con mucha frecuencia a lo largo de la pieza: el primero es el abundante empleo de diseños melódicos en forma de progresión; el segundo es el esquema cadencial I-IV-V-I como patrón armónico en todas o en casi todas las variaciones, así como la significativa presencia de la sensible Do# en el acorde de dominante. El segundo de los hechos mencionados y otros que añadiré demostrarán que en la práctica el contexto sonoro de la pieza es la tonalidad de Re menor y no el 1º Tono.

Ejemplo 218

Guerau: Variaciones 1 y 2 del *Pasacalles de 1º Tono en Compasillo*, fols. 1-2.

(Véase tablatura en el Anexo II).

(Transcripción de T. Schmitt: *op. cit.*, p. 74).

Como en ejemplos anteriores, en éste y siguientes anoto con números romanos los grados de la tonalidad y, entre paréntesis, la función tonal de cada uno (T= tónica; S= subdominante; D= dominante; d= dominante secundaria). Asimismo, indico los diseños melódicos en forma de progresión, tanto en la melodía superior como en el bajo. Por otra parte, las notas señaladas con R son retardos.

La segunda sección de la pieza está constituida, a mi juicio, por las variaciones 3, 4 y 5 (Ej. 219). Todas ellas presentan combinación de texturas y una figuración de negras y corcheas. Sin embargo, la utilización sistemática de diseños melódicos en forma de progresión tanto en la melodía superior como en el bajo tiende a destacar la dimensión horizontal sobre la vertical. En mi opinión, nos encontramos ante una música muy polifónica pues, aunque sea a pequeña escala, Guerau emplea abundantemente la imitación como motor compositivo. Sin embargo, ello no impide la audición del patrón armónico mencionado en el párrafo anterior, de la sensible y de la nota Si bemol¹⁴⁹, todo lo cual es propio de la tonalidad de Re menor y ajeno por completo a la escala dórica o 1º Tono.

¹⁴⁹ Nótese que la nota Si bemol figura como alteración general en los ejemplos de la transcripción que ofrezco, lo cual dice mucho a favor de la tonalidad de Re menor.

Asimismo, cabe destacar la frecuente aparición de notas con alteraciones accidentales, que acrecientan la tensión y enriquecen armónicamente el discurso. Entre dichas notas destaca Fa# como sensible hacia la subdominante Sol y el empleo ocasional de las notas Si natural y Do# propias de la escala melódica de Re menor.

Ejemplo 219

Guerau: Variaciones 3, 4 y 5 del *Pasacalles de 1º Tono en Compasillo*, fols. 1-2.
(*Ibid.*).

Véanse nuevamente las progresiones melódicas y los retardos (R). Asimismo, en la variación 5 he rodeado las notas Si natural y Do# de la escala melódica simple de Re menor.

Desde el punto de vista formal, tanto en éste como en otros pasacalles de Guerau se aprecia una tendencia al agrupamiento de variaciones para formar unidades de construcción más amplias. A diferencia de Sanz, en cuyos pasacalles la idea musical se halla habitualmente limitada a la longitud de cuatro compases por variación, en los de Guerau suele traspasar dicho límite, extendiéndose a lo largo de tres o más variaciones. El Ej. 219 ofrecido anteriormente constituye una buena muestra de ello. Por otra parte, la presencia de dominantes de la subdominante continúa siendo constante en muchas de las variaciones.

La tercera sección de este pasacalle abarca las diferencias 6, 7 (Ej. 220) y 8. En las tres variaciones, la textura tiende a la horizontalidad con una figuración generalizada de corcheas. Asimismo, cabe destacar nuevamente el empleo de diseños melódicos en forma de progresión; si en las diferencias de la sección anterior, el sentido melódico de tales diseños era descendente, en éstas es ascendente. Esta ha sido la razón por la que las he agrupado en secciones distintas. Por otra parte, se observa la subdominante enfatizada – al ir con frecuencia precedida de dominantes secundarias –, la aparición ocasional del tetracordo frigio Re-Do-Si bemol-La (véase la variación 7 en el Ej. 220) y audaces disonancias que enriquecen el colorido armónico, como las del compás 3 de la variación 8 (Ej. 221).

Ejemplo 220

Guerau: Variaciones 6 y 7 del *Pasacalles de 1º Tono en Compasillo*, fols. 1-2.
(*Ibid.*).

Véanse los diseños melódicos en forma de progresión. Asimismo, en la variación 6 rodeo nuevamente las notas Si natural y Do # de la escala melódica de Re menor. En la variación 7, rodeo en el bajo las notas Re-Do-Si bemol-La del tetracordo frigio transportado a Re.

Ejemplo 221

Guerau: Variación 8 del *Pasacalles de 1º Tono en Compasillo*, fols. 1-2.
(*Ibid.*).

Indico las progresiones melódicas, el Si natural como apoyatura en el tercer compás y, seguidamente, las notas Do- Si bemol- La del tetracordo frigio.

El acorde de blanca con el que se inicia la frase 9 señala, en mi opinión, el final de la sección anterior y el comienzo de la que considero cuarta sección de esta obra, formada por las diferencias 9 a 11. Las dos primeras (Ej. 222) tienen en común la textura vertical y la figuración de negra, además de los consabidos diseños melódicos en forma de progresión.

Ejemplo 222

Guerau: Variaciones 9 y 10 del *Pasacalles de 1º Tono en Compasillo*, fols. 1-2.
(Transcripción de T. Schmitt: *op. cit.*, p. 75).

La frase 11 (Ej. 223) difiere de las dos anteriores en su textura lineal y en el empleo de un ritmo mucho más vivaz, con una figuración de corchea con puntillo-semicorchea. Sin embargo, su patrón armónico es similar al de la variación 10 y algunas notas de la melodía (entre ellas la cumbre melódica de la pieza) coinciden en ambas frases, motivo por el cual he optado por incluirla en este grupo.

Ejemplo 223



Guerau: Variación 11 del *Pasacalles de 1º Tono en Compasillo*, fols. 1-2.
(*Ibid.*).

En las diferencias 12 a 17, el uso generalizado de progresiones melódicas confiere, a mi juicio, un mayor realce del aspecto lineal en detrimento del vertical. Evidentemente el tratamiento imitativo de estos diseños melódicos es el causante de dicho realce. Asimismo, ello imprime un gran dinamismo al discurso, siempre en permanente movilidad. Por otra parte, teniendo en cuenta la figuración utilizada, me permito dividir estas diferencias en dos secciones: quinta y sexta de la obra. La quinta está formada por las frases 12 a 14. En todas ellas destaca la corchea como figura más utilizada, si bien en la 14 (Ej. 224) negras y corcheas se combinan en proporción similar. Asimismo, tanto en esta frase como en la 13 (Ej. 225), se pueden escuchar nuevamente las notas Re-Do-Si bemol-La del tetracordo frigio transportado en este caso al 1º Tono; éste sería, en mi opinión, uno de los escasos vestigios modales apreciables en este pasacalle.

Ejemplo 224



Guerau: Variación 14 del *Pasacalles de 1º Tono en Compasillo*, fols. 1-2.
(*Ibid.*).

Obsérvese el acusado empleo de progresiones melódicas tanto en la voz superior como en el bajo. Véanse nuevamente las notas del tetracordo frigio en el último compás.

Ejemplo 225

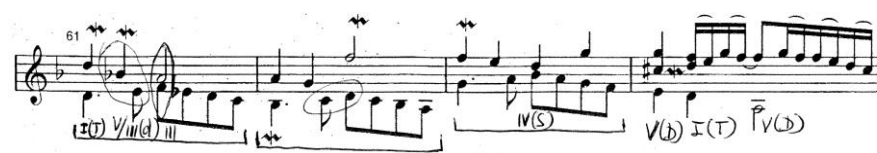


Guerau: Variación 13 del *Pasacalles de 1º Tono en Compasillo*, fols. 1-2.
(*Ibid.*).

Véanse en los dos primeros compases las notas del tetracordo frigio en el bajo. Por otra parte, en el último compás rodeo las notas Si natural y Do # de la escala melódica de Re menor.

Finalmente, la sexta sección que distingo en este pasacalle está constituida por las diferencias 15 a 17. Exceptuando los tres primeros compases de la frase 16 (Ej. 226), en el resto se aprecia un ritmo muy ágil, con valores de figuración muy pequeños, lo que tal vez sugiere la pretensión de imprimir un mayor virtuosismo a las diferencias finales de la obra (Ej. 227).

Ejemplo 226



Guerau: Variación 16 del *Pasacalles de 1º Tono en Compasillo*, fols. 1-2.
(*Ibid.*).

Adviértase en el primer compás la dominante secundaria hacia Fa (tonalidad relativa mayor de Re) y el giro melódico Do-Re del bajo en el segundo compás que produce momentáneamente una sonoridad modal.

Ejemplo 227

Guerau: Variación 17 del *Pasacalles de 1º Tono en Compasillo*, fols. 1-2.
(*Ibid.*).

Como resumen de este pasacalle, yo destacaría de él cuatro aspectos. En primer lugar, a efectos prácticos, es la tonalidad de Re menor y no el 1º Tono el marco sonoro de la misma. La citada tonalidad viene definida básicamente por la estructura armónica I-IV-V-I y el empleo de la sensible en el acorde de dominante. Debo matizar, no obstante, que el frecuente empleo de audaces disonancias y de ocasionales giros melódicos de sonoridad arcaica en algunas progresiones empañan u oscurecen la percepción tonal de la pieza. Sin embargo, la escasa duración de estos fenómenos y el hecho de que se produzcan siempre en el seno de la fórmula armónica citada permiten establecer, a mi juicio, la tonalidad como contexto sonoro. Asimismo, la aparición del tetracordo frigio en algunas diferencias de la obra constituye otro vestigio sonoro modal. Como ya he comentado muchas veces, dicho tetracordo y la abundante utilización de dominantes de la subdominante son elementos reveladores del “estilo español” en los pasacalles de este autor y también en los de Sanz y Murcia.

En segundo lugar, a nivel formal observo en ocasiones la tendencia a que la idea musical sobrepase los cuatro compases de una variación. En ese sentido, dos, tres o más variaciones pueden conformar unidades de construcción más amplias.

En tercer lugar, el empleo repentino de ritmos muy vivaces y la profusa ornamentación de la melodía hacen que, tanto éste como otros muchos pasacalles de Guerau, sean obras de muy difícil ejecución.

Finalmente, la constante imitación a la que Guerau somete diversos diseños melódicos – lo cual sucede no sólo en éste sino también en otros muchos de sus pasacalles¹⁵⁰ – representa, en mi opinión, un rasgo conservador desde el punto de vista compositivo. Aunque este autor no renuncia a la verticalidad en ciertos fragmentos, no hay duda de que la utilización generalizada de progresiones melódicas a lo largo de la obra confiere una mayor primacía al contrapunto que a la armonía. En este sentido, los pasacalles de Guerau se distinguen por el uso de una textura polifónica muy desarrollada que los convierte en verdaderamente singulares, pero que resulta extraña y llamativa en una época en la que elementos musicales modernos como la armonía y la verticalidad gozaban de una extensa implantación.

Para terminar mi recorrido por los pasacalles de Guerau analizo a continuación su *Pasacalles de 8º Tono* en Compasillo (fols. 20-21), obra que rítmicamente se inicia de forma tética y que consta de 14 diferencias. Todas ellas tienen cuatro compases aunque, como ya he comentado en pasacalles anteriores de este autor, también en éste el desarrollo de una idea musical sobrepasa en ocasiones tan limitada extensión.

Observando el desarrollo musical de la pieza distingo cuatro secciones o grupos de variaciones. La primera abarca las tres primeras diferencias (Ej. 228). Con respecto a la textura, sólo en la variación 1 se aprecia una cierta verticalidad. Por el contrario, en las dos siguientes diferencias se observa ya la utilización de diseños melódicos en forma de progresión. La figuración es de negra en la primera variación y de corcheas y negras en la variación 2, mientras que en la variación 3 destaca el empleo del diseño rítmico corchea-dos semicorcheas.

¹⁵⁰ Véase, por ejemplo, el *Pasacalle de 4º Tono en Proporción* analizado anteriormente.

En lo que respecta a la armonía, el patrón I-IV-V-I es audible en las tres variaciones, si bien la nota Do adquiere en el citado esquema cadencial un papel cada vez más relevante sobre todo en la variación 3, donde la nota Fa natural aparece con mucha más frecuencia que Fa#. En mi opinión, este hecho es el principal causante de que la sonoridad global de la obra se incline más hacia el 8º Tono – con final Sol y mediación Do – que hacia la tonalidad de Sol Mayor pues, en muchas de las frases, la nota Fa# ve notablemente reducida su presencia en favor de Fa natural.

Ejemplo 228

The image displays three staves of musical notation in G major. The first staff (measures 1-4) shows a cadence: I(T), IV(S), V(D). The second staff (measures 5-8) shows: I(T), F IV/IV, P V/IV(d), IV(S), V(D). The third staff (measures 9-12) shows: I(T), IV(S), V(D). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Guerau: Variaciones 1, 2 y 3 del *Pasacalles de 8º Tono en Compasillo*, fols. 20-21.

(Véase tablatura en el Anexo II).

(Transcripción de T. Schmitt: *op. cit.*, p. 110).

Véanse en las variaciones 2 y 3 los diseños melódicos en forma de progresión. Asimismo, pese a que he indicado los grados de la tonalidad de Sol Mayor y su función tonal, en mi opinión, su sonoridad sólo es claramente apreciable en ciertas cadencias o en algunas variaciones como la 1 o la 2. Por otra parte, al comienzo de la variación 2 señalo con la letra “R” la nota Do, pues es un retardo.

La cadencia dominante-tónica de cierto sentido conclusivo que se produce entre el final de la variación 3 y el inicio de la 4 y la duración de negra con puntillo que observo en las dos primeras notas de ésta última me permite establecer aquí el comienzo de la segunda sección de la obra que, a mi juicio, se extiende de la diferencia 4 a la 7 (Ej. 229). En lo que respecta a la textura, el planteamiento orgánico de la pieza es claramente horizontal. Aunque la presencia de acordes es innegable en las variaciones 5, 6 y 7, en mi opinión a Guerau le interesa mucho más el desarrollo polifónico que el aspecto armónico. Prueba de ello es el abundante empleo de diseños melódicos en forma de progresión a los que ya me he referido en anteriores ocasiones.

Ejemplo 229

The image displays a musical score for Example 229, consisting of four staves of music. The first staff (measures 13-16) shows a progression from I(T) to IV(S) to V(D). The second staff (measures 17-20) shows I(T) and a cadence labeled 'Cadencia evitada'. The third staff (measures 21-24) shows a progression from V/IV to IV(S) to V/IV(d) to IV(S) to F to FV(b). The fourth staff (measures 25-28) shows I(T), V(D), IV(S), C.R., and V(D).

Guerau: Variaciones 4 a 7 del *Pasacalles de 8º Tono en Compasillo*, fols. 20-21.
(Transcripción de T. Schmitt: *op. cit.*, p. 110).

Véanse nuevamente las progresiones melódicas, la evitación de la cadencia Re-Sol (V-I) entre las diferencias 5 y 6, el área rodeada en la frase 6 que se halla en el entorno armónico de la mediación del 8º Tono, la cadencia rota (C. R.) en mitad de la variación 7 y la nota Sol como retardo (R) en el acorde de dominante con el que termina esta variación.

A lo anterior he de añadir tres hechos más: en primer lugar, la mayor presencia de Fa natural sobre Fa#, lo que produce una sonoridad modal (o, en todo caso, pretonal) en consonancia con el 8º Tono enunciado en el título de la obra. Asimismo, la preponderancia de Fa natural da lugar a que la nota Do (mediación del citado Tono) adquiera una gran notoriedad en el discurso, especialmente en la parte central de algunas frases, como la 6 (véase Ej. 229).

En segundo lugar, las diferencias 5 y 6 se hallan íntimamente emparentadas pues la idea musical que comienza en la 5 continúa en la siguiente abarcando, por tanto, ambas frases. De hecho, es muy destacada la irrupción de Fa natural en el último compás de la variación 5 cuando poco antes en el mismo compás escuchamos Fa#. De este modo, Guerau evita la cadencia Re-Sol (V-I) – previsible en el contexto de la moderna tonalidad de Sol Mayor –, acrecienta la sonoridad de la mediación Do y permite la continuidad de la idea musical en la frase 6. Al mismo tiempo, los diseños melódicos que forman la progresión muestran una figuración rítmica igual o muy similar en las dos variaciones.

Por último, el comienzo de la variación 7 pone fin a la idea musical desarrollada en las anteriores y, con su figuración de negra, marca, a mi juicio, la transición entre esta sección y la siguiente.

La cadencia perfecta que tiene lugar entre el final de la frase 7 y el comienzo de la 8 establece el inicio de la tercera sección de este pasacalle, que comprende las frases 8 a 12. Nuevamente, en todas ellas se aprecia la utilización generalizada de la imitación como motor compositivo. También sigo advirtiendo la abundante presencia de Fa natural con el consiguiente refuerzo sonoro de la mediación Do. Por otra parte, las diferencias 8-9 (Ej. 230) y 10-11 (Ej. 231) son agrupables por desarrollar cada uno de dichos pares una idea musical. Así, de la diferencia 8 a la 9 tiene lugar una cadencia imperfecta y de la 10 a la 11 una evitación de la cadencia V-I muy similar a la vista entre las frases 5 y 6. Sea de un modo o de otro, la continuidad del discurso sonoro entre una frase y la siguiente queda perfectamente asegurada.

Ejemplo 230

29

33

IV(S) V(D)

Guerau: Variaciones 8 y 9 del *Pasacalles de 8º Tono en Compasillo*, fols. 20-21.
(Transcripción de T. Schmitt: *op. cit.*, p. 111).

Véase el tratamiento imitativo de los diseños melódicos señalados o las progresiones que conforman.

Ejemplo 231

37

41

I(T)

Cadencia evitada

IV(S) V(D)

Guerau: Variaciones 10 y 11 del *Pasacalles de 8º Tono en Compasillo*, fols. 20-21.
(Transcripción de T. Schmitt: *op. cit.*, p. 111).

Señalo nuevamente los diseños melódicos sometidos a imitación o a progresión, así como la evitación de la cadencia Re-Sol (V-I) entre las frases 10 y 11.

Como puede verse en los ejemplos anteriores, a mi juicio es en esta sección donde la obra alcanza su mayor densidad contrapuntística

con diseños melódicos que en ocasiones alcanzan una cierta extensión y que son sometidos a tratamiento imitativo. Al mismo tiempo, la figuración generalizada de corcheas contribuye a que percibamos un flujo sonoro continuo, en permanente movimiento. Por otra parte, sólo en el último compás de algunas variaciones aprecio el esquema cadencial IV-V-I que, sin duda, permite vislumbrar la moderna tonalidad de Sol Mayor aunque, como estoy demostrando, los datos sonoros a favor del 8º Tono superan a los de dicha tonalidad.

Por último, en la frase 12 (Ej. 232) sigo apreciando los fenómenos imitativos señalados y la presencia de Fa natural potenciando la sonoridad de la mediación (Do). Además, es significativa la introducción de un Si bemol en el tercer compás que, en el entorno armónico de Do, conduciría a una cadencia sobre Fa. Sin embargo, la resolución cadencial sobre Fa que cabría esperar es evitada mediante la irrupción, poco después en el mismo compás, de un Si natural que conduce al acorde de Re Mayor (dominante de Sol), defraudando las expectativas sonoras del oyente. Nuevamente, este hecho demuestra la audacia con la que Guerau utiliza la disonancia como elemento sorpresivo y de cómo su música quiere ser tonal en el sentido moderno pero todavía no lo es ya que, exceptuando las resoluciones cadenciales al término de algunas variaciones, sus cimientos sonoros se hallan, en mi opinión, más próximos a la modalidad y su música se mueve en una órbita armónica un tanto indefinida que, desde luego, es eclipsada por un elaborado y cuidadoso entramado polifónico.

Ejemplo 232

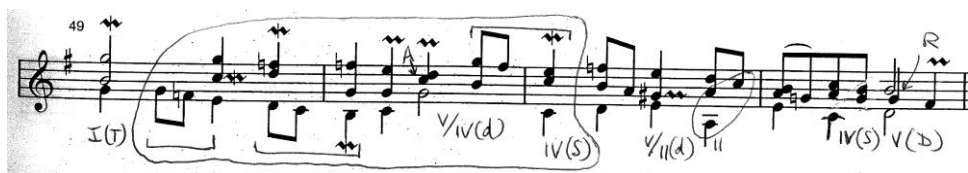


Guerau: Variación 12 del *Pasacalles de 8º Tono en Compasillo*, fols. 20-21.
(Transcripción de T. Schmitt: *op. cit.*, p. 111).

Además de los consabidos diseños imitativos, indico la evitación de la cadencia sobre Fa. Adviértase también en los compases 1, 2 y comienzo del 3, el potente influjo armónico de la nota Do.

La cadencia perfecta dominante-tónica que se produce entre las variaciones 12 y 13 establece, en mi opinión, el comienzo de la cuarta y última sección de este pasacalle que comprende las variaciones 13 y 14. Desde el punto de vista rítmico, la variación 13 (Ej. 233) presenta una figuración de negras y corcheas que, al ser más pausada, contribuye en mi opinión a enlentecer notablemente el movimiento alcanzado por el flujo sonoro en las diferencias anteriores. A nivel melódico, Guerau continúa utilizando diseños – ahora más breves – en forma de progresión. En lo que respecta a la armonía, esta frase se articula en torno al esquema I-IV-V pero debo destacar una vez más la gran extensión del entorno armónico de la subdominante Do (coincidente en este pasacalle con la mediación del 8º Tono), lo que revela nuevamente su extraordinaria influencia armónica. Por otra parte, en el tercer compás aprecio un momentáneo realce sobre La (II grado del Tono) cuyo acorde es precedido de una dominante secundaria.

Ejemplo 233



Guerau: Variación 13 del *Pasacalles de 8º Tono en Compasillo*, fols. 20-21.
(Transcripción de T. Schmitt: *op. cit.*, p. 111).

El fragmento rodeado se halla bajo la influencia armónica de la mediación del 8º Tono (subdominante de Sol en el contexto tonal moderno). Asimismo, véase la nota Do como apoyatura (A) en el segundo compás, las notas del acorde sobre el segundo grado de Sol – precedidas de una dominante secundaria (d) – en el tercero y la nota Sol como retardo (R) en el cuarto.

Finalmente, en la variación 14 (Ej. 234) el movimiento se agiliza ostensiblemente debido al empleo mayoritario de semicorcheas. Debido a ello, pienso que esta frase es el broche virtuosístico de la obra. Al igual que en variaciones anteriores, la progresión melódica continúa siendo el principal elemento compositivo que Guerau utiliza, con extensos diseños en los tres primeros compases y más breves en el último (véase Ej. 234). Desde el punto de vista armónico, en esta variación aprecio un realce momentáneo de Re en el segundo compás, y de La en el tercero, ambos precedidos de dominantes secundarias con las correspondientes sensibles. Por otra parte, debo mencionar que – al igual que sucede en algunas diferencias anteriores – el patrón I-IV-V está presente, pero su sonoridad tonal queda empañada porque, por un lado, la aparición sucesiva del IV y V grados – pilares del proceso cadencial y, por ende, de la tonalidad moderna – es desplazada al último compás de la variación. Por otro lado, entre I y IV grados existe una amplia zona cuya sonoridad o bien se centra en el entorno armónico de éste último (véanse variaciones 9 y 13) o bien es claramente pretonal (véanse variaciones 4 y 14).

Ejemplo 234

The image shows a musical score for Example 234, consisting of two staves of music in G major. The first staff (measures 53-54) features a melodic line with a double bar line at measure 54. The second staff (measures 55-57) continues the melodic line. Harmonic annotations include I, V/V(d), V, V/II(d), V(D), I(7), IV(s), and V(D).

Guerau: Variación 14 del *Pasacalles de 8º Tono en Compasillo*, fols. 20-21.
(Transcripción de T. Schmitt: *op. cit.*, p. 111).

Obsérvese el realce de Re y La, precedidas de dominantes secundarias, así como las reiteradas progresiones melódicas.

Del análisis realizado de los pasacalles de Guerau y de la sonoridad de los mismos, puedo afirmar que el contrapunto prevalece sobre la armonía. Este hecho tiene una enorme trascendencia pues imprime a su música una sonoridad arcaica que, sin duda, es deudora de la tradición polifónica más conservadora. En este sentido, pienso que la sonoridad de los pasacalles de Sanz es mucho más “moderna” que la de los de Guerau, lo cual resulta paradójico teniendo en cuenta que el primero publica su tratado veinte años antes que el segundo.

Así, Sanz concede gran importancia al aspecto armónico, en la mayoría de los casos la idea musical se ajusta a la longitud de cuatro compases de cada variación y en casi todas ellas es perceptible la estructura armónica I-IV-V-I que, con la sensible, establece las señas de identidad básicas de la tonalidad moderna, la cual ya es perfectamente audible en sus pasacalles. A Guerau, sin embargo, le interesa más el desarrollo polifónico que la plasmación sonora de fórmulas armónicas tonales. La concepción horizontal de sus pasacalles eclipsa el aspecto armónico debido a que las progresiones, al ser melódicas, carecen de direccionalidad armónica (en el sentido tonal moderno) o bien dicha direccionalidad no tarda en defraudar las expectativas del oyente. A ello he de añadir que una idea musical ocupa a menudo dos o más variaciones, lo cual rompe la regularidad del patrón armónico I-IV-V-I u ocasiona la evitación de cadencias V-I para no interrumpir el desarrollo polifónico entre una frase y la siguiente. Otras veces el citado patrón se halla completamente ausente como sucede, por ejemplo, en sus pasacalles de 4º Tono.

Como consecuencia, la sonoridad de los pasacalles de Guerau es más modal que tonal, justo al contrario que en los de Sanz. No quiero decir con esto que en los pasacalles de Guerau los rasgos sonoros de la tonalidad moderna se hallen totalmente ausentes¹⁵¹, pero

¹⁵¹ La tonalidad moderna se manifiesta en las cadencias IV-V-I que tienen lugar entre algunas variaciones y en ciertas frases que muestran una distribución homogénea del esquema armónico I-IV-V-I. Sin embargo, como estoy explicando, la acusada horizontalidad con la que Guerau concibe el discurso influye notablemente en el aspecto armónico y es, en mi opinión, la responsable de que la sonoridad de sus pasacalles sea pretonal. A mi juicio, nos hallamos ante música que quiere ser tonal pero que todavía no llega a serlo.

es evidente que su factura compositiva más conservadora se corresponde con una sonoridad que, en conjunto, yo calificaría de pretoral.

Desde el punto de vista formal, la diferencia más notable entre los pasacalles de Sanz y los de Guerau es la tendencia de éste último a que la idea musical supere el estrecho límite de cuatro compases por variación. En este sentido, se advierte en los pasacalles de este autor la intención de crear una obra artística extensa con un alto grado de planificación compositiva. El planteamiento formal de los pasacalles de Sanz es, sin embargo, mucho más sencillo, de modo que la idea musical se ajusta habitualmente a la cerrada extensión de cuatro compases por frase. En vista de ello, pienso que los criterios para agrupar variaciones o establecer secciones han de ser necesariamente diferentes en uno y otro autor. A mi juicio, en los pasacalles de Sanz resulta más coherente agrupar las frases según la textura y la figuración empleadas, mientras que en los de Guerau considero más apropiado agruparlas en función del desarrollo musical de la pieza, de las progresiones melódicas apreciadas, de la duración de los acordes al inicio de las variaciones o de las principales cadencias observadas.

En cuanto a la ornamentación, los pasacalles de Guerau destacan por su abundante empleo de adornos que contrasta con el uso moderado que de éstos hace Sanz. En cualquier caso, es evidente que la profusa ornamentación unida al elevado grado de desarrollo polifónico que alcanzan los pasacalles de Guerau incrementa notablemente la dificultad técnica e interpretativa de estas obras.

Otra diferencia que aprecio entre los pasacalles de Sanz y los de Guerau es la ausencia del rasgueado en los de éste último. Pese a que Guerau utiliza acordes en determinados fragmentos de sus obras, lo cierto es que casi nunca se rasguean. En este sentido, el libro de Guerau constituye una excepción en la tratadística para guitarra barroca en España, pues contiene música exclusivamente punteada de una extraordinaria calidad musical.

Un último aspecto que quiero comentar es el relativo a la consideración de los pasacalles de Guerau como obras musicales autónomas. Ya en muchos pasacalles de Sanz, yo cuestionaba su función de

simples ritornelli basándome en que presentaban una extensión y un nivel de planificación formal cada vez mayores. En lo que respecta a Guerau, teniendo en cuenta todos los rasgos expuestos, pienso que sus pasacalles no tienen nada que ver con esos breves ritornelli de principios del siglo XVII, pues su extensión y complejidad musical justifican con creces su consideración como obras independientes desprovistas de cualquier cometido funcional.

En cuanto a los pasacalles de Santiago de Murcia (ca. 1682-ca. 1735), en el prólogo de su *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra* (1714) – primero de los libros que publica – el autor dice textualmente: “He omitido el poner Pasacalles respecto de lo mucho que hay escrito sobre ellos con tan gran primor, de Autores tan conocidos”, aludiendo sin duda con ello a los publicados por prestigiosos guitarristas anteriores a él como Foscarini, Granata, Corbetta, Sanz y especialmente Guerau, quien pudo ser su maestro. Sin embargo, años más tarde y coincidiendo con el ocaso de la guitarra barroca, Murcia dedica buena parte de *Pasacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales* (1732) – segundo de sus libros – a esta forma musical. De ello se deduce que este autor no podía sustraerse a la tentación de publicar sus propios pasacalles, tal vez por el arraigo que seguían teniendo entre los guitarristas españoles de su tiempo, por la contribución de los mismos al desarrollo de la técnica guitarrística, o bien para demostrar que en ese campo podía competir dignamente con aquellos “Autores tan conocidos”. Con respecto a esto último, sus pasacalles no desmerecen en absoluto – en cuanto a calidad artística se refiere – a los publicados hasta entonces en los libros de los guitarristas que le precedieron.

Al igual que Guerau, Murcia también compone parejas de pasacalles – en Compasillo y en Proporción – si bien menciona en el título de cada uno, además del Tono, la letra del Alfabeto italiano que designa el acorde por el que se han compuesto. Con la finalidad de conocer sus principales características musicales y de compararlas posteriormente con las que presentan los de Sanz y Guerau, analizo a continuación de Santiago de Murcia el *Pasacalle por la A de Compasillo, 8º Tono Natural* (fols. 7v-9)¹⁵², el *Pasacalles por la E de Compasillo, 1º Tono*

¹⁵² Los números de folio corresponden a los de la edición facsímil de *Pasacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales* a cargo de Mi-

(fols. 23v-25v) y los *Pasacalles por la K en Segundo Traste*, tanto en *Compasillo* (fols. 38v-39v) como en *Proporción* (fols. 40-40v).

El *Pasacalle por la A de Compasillo, 8º Tono Natural* presenta inicio anacrúsico y once diferencias de cuatro compases cada una. En mi opinión, la figuración es el principal factor que determina el desarrollo musical y la planificación formal en los pasacalles de este autor. Por lo tanto, ella será el pilar fundamental en el que basaré mi análisis de los pasacalles mencionados.

En lo que respecta a éste, las diferencias 1 y 2 (Ej. 235) presentan alternancia de negras y corcheas, con ritmos de puntillo (negra con puntillo-corchea) muy acusados que les confiere un carácter solemne, de cierta influencia francesa. Recordemos que este ritmo puntillado es un rasgo que aparece tanto en el pasacalle como en la chacona. Por otra parte, la textura en estas variaciones es una combinación de acordes rasgueados con melodía punteada.

Ejemplo 235

The image displays three staves of musical notation for Example 235, set in G major (one sharp). The notation includes treble clefs, a common time signature (C), and various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and dotted rhythms. Trills (tr.) are indicated above several notes. Below the staves, figured bass symbols are provided: the first staff has $\text{I}(\text{T})$, $\text{IV}(\text{S})$, VII , $\text{IV}(\text{S})$, and $\text{V}(\text{D})$; the second staff has $\text{V}(\text{D})$, $\text{I}(\text{T})$, $\text{IV}(\text{S})$, and $\text{V}(\text{D})$; and the third staff has $\text{IV}(\text{S})$, $\text{V}(\text{D})$, and $\text{I}(\text{T})$.

Murcia: Variaciones 1 y 2 del *Pasacalles por la A de Compasillo, 8º Tono Natural*, fols. 7v-9.

(Véase tablatura en el Anexo II).

(Transcripción propia).

chael Macmeeken: Monaco, Chanterelle, 1979. (Téngase en cuenta la abreviatura “v”= folio verso, esto es, a la izquierda del que lee).

Como en ejemplos anteriores, en éste y siguientes anoto los grados de la tonalidad y, entre paréntesis, su función tonal (T= tónica; S= subdominante; D= dominante; d= dominante secundaria). Las flechas junto a algunos acordes indican el sentido en el que se rasguean y la abreviatura *tr* hace referencia al trino.

En las variaciones 3 y 4 el primer tiempo del compás es ocupado por un acorde de negra habitualmente rasgueado, mientras que el resto de los tiempos son ocupados por corcheas. La textura tiende a la horizontalidad, apreciándose una progresión melódica en la variación 4 (Ej. 236).

Ejemplo 236

The image shows two staves of musical notation for Example 236. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. It contains four measures. The first measure has a chord labeled I(T) with an upward arrow. The second measure has a chord labeled I(T) with an upward arrow. The third measure has a chord labeled V/IV(d) with an upward arrow. The fourth measure has a chord labeled IV(S) with an upward arrow and a trill (tr) over the final note. The second staff also contains three measures. The first measure has a chord labeled V(D) with an upward arrow. The second measure has a chord labeled I(T) with an upward arrow. The third measure has a chord labeled V(D) with an upward arrow. The trill (tr) is also present in the final measure of the second staff.

Murcia: Variación 4 del *Pasacalles por la A de Compasillo*, 8º Tono Natural, fols. 7v-9.

(Transcripción propia).

Obsérvese la progresión melódica mencionada y, en el segundo compás, la dominante secundaria (d) que precede a la subdominante.

Las diferencias 5 (Ej. 237) y 6 presentan idéntica figuración por compás: negra-dos corcheas-negra-dos corcheas. La textura combina acordes y melodía punteada aunque, en mi opinión, resalta más ésta última.

Ejemplo 237

Musical score for Ejemplo 237, showing a melody and accompaniment in G major, C major time signature. The melody features trills and a sequence of chords: I(T), V(D), I(T), VII, V/IV(d), IV(S), I(T). The accompaniment features chords: V(D), I(T).

Murcia: Variación 5 del *Pasacalles por la A de Compasillo*, 8^o Tono Natural, fols. 7v-9.
(Transcripción propia).

Obsérvese en el segundo compás la presencia del VII grado natural que antecede a la dominante de la subdominante y ésta, a su vez, a la subdominante.

En las diferencias 7 y 8 la figuración mayoritaria es de corchea, con puntuales acordes rasgueados de negra – más numerosos en la variación 7 (Ej. 238) – en los primeros tiempos del compás. La textura es claramente lineal, destacando la repetición secuencial de diseños melódicos (en forma de progresión) que sirven de enlace entre los acordes I-IV-V-I que constituyen el cimiento armónico de la mayor parte de las variaciones.

Ejemplo 238

Musical score for Ejemplo 238, showing a melody and accompaniment in G major, C major time signature. The melody features a sequence of chords: I(T), I(T), IV(S). The accompaniment features chords: V(D), V₄, V₃, I(T).

Murcia: Variación 7 del *Pasacalles por la A de Compasillo*, 8^o Tono Natural, fols. 7v-9.
(Transcripción propia).

Véanse las progresiones melódicas comentadas. Asimismo, obsérvese en el último compás un $\frac{6}{4}$ cadencial en el acorde de dominante que va seguido de dicho acorde con 3ª y 5ª, y que finalmente concluye en el de tónica. Tales encadenamientos son propios de la moderna Armonía tonal.

Finalmente, la paulatina reducción del valor de la figuración apreciable en las diferencias anteriores alcanza su culminación en las tres últimas de la pieza, en las que la semicorchea va ganando terreno conforme se acerca el final. Ni que decir tiene que la consiguiente agilización del discurso imprime un mayor virtuosismo a estas variaciones, con una textura que, en general, es melódico-lineal. Asimismo, el tratamiento imitativo y/o secuencial de diseños rítmico-melódicos vuelve a repetirse, pero siempre en el seno del patrón armónico I-IV-V-I de indudable adscripción tonal. De hecho, aparecen acordes rasgueados en muchos de los primeros tiempos del compás, lo que a mi juicio demuestra un claro interés del autor por preservar el citado armazón armónico. Por otra parte, debo destacar el uso de extrasinos (ligados) en estas tres variaciones finales.

Ejemplo 239

The image shows two staves of handwritten musical notation in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Harmonic analysis labels are placed below the staff: I(T) under the first measure, and $\frac{1}{2}$ IV(d) and IV(S) under the final measure. A trill (tr) is marked above the final note. The second staff continues the piece, with labels IV(S), IV(S), I(T), V(D), and I(T) placed below the corresponding measures. A trill (tr) is also marked above the final note of the second staff.

Murcia: Variación 10 del *Pasacalles por la A de Compasillo*, 8º Tono Natural, fols. 7v-9.

(Transcripción propia).

Indico nuevamente los diseños rítmico-melódicos sometidos a imitación o a progresión. Véase también la estructura armónica I-IV-V-I con una amplia

zona en el entorno sonoro de la subdominante. Finalmente, obsérvese una vez más en el cuarto compás el $\overset{6}{4}$ cadencial sobre el acorde de dominante previo a su resolución en el de tónica, obedeciendo las reglas de la moderna Armonía tonal.

A continuación voy a comentar, en general, tres aspectos que me parecen importantes en este pasacalle. El primero de ellos es el concerniente a la armonía. Murcia emplea el esquema cadencial I-IV-V-I como eje vertebral de sus variaciones, de modo que cada frase presenta una estructura armónica cerrada, como ocurría en los pasacalles de Sanz. Consecuentemente, la sonoridad de este pasacalle se corresponde con la moderna tonalidad de Sol Mayor definida por la tónica Sol, los acordes mayores de Do y Re con funciones tonales de subdominante y dominante, respectivamente, y la sensible Fa # que forma parte del acorde de Re cuando éste resuelve en el de tónica. Asimismo, también en este pasacalle de Murcia es apreciable en mitad de cada frase la atracción armónica de la subdominante, precedida en ocasiones de una dominante secundaria (véanse Ejs. 236, 237 y 239). De igual modo, a veces se advierte un VII grado natural que antecede a la subdominante o a su dominante secundaria (véanse Ejs. 235 y 237), rasgo sonoro que, en mi opinión, constituye un arcaísmo pero en el seno de una tonalidad claramente audible en la práctica.

El segundo aspecto que deseo resaltar es el interesante y novedoso ritmo de puntillo (negra con puntillo-corchea, o bien corchea con puntillo-semicorchea) con el que concluye cada variación, anticipando en muchas ocasiones la resolución cadencial del acorde de dominante en el de tónica (véanse Ejs. 235, 237 y 238).

Por último, un tercer hecho destacado a mi juicio es el relativo al desarrollo musical u organización formal de la pieza. Por una parte, la figuración adopta duraciones cada vez menores conforme transcurre la obra. Por otra parte, cada idea musical se ajusta (como en Sanz) a la longitud de cuatro compases por variación, siendo el patrón armónico I-IV-V-I el que establece una clara separación y delimitación de las frases.

Pasando ya a analizar el *Pasacalles por la E, a Compasillo, 1º Tono* (fols. 23v-25v), se trata de una obra que se inicia con cuatro corcheas en anacrusa y que consta de trece frases o variaciones. En función de la figuración utilizada, pueden distinguirse, a mi juicio, cinco secciones. La primera está constituida por las tres primeras variaciones, las cuales presentan figuración predominante de negra y una textura que combina acordes (en algunos casos rasgueados) con melodía punteada, si bien en mi opinión, se aprecia en todas ellas una mayor tendencia a la verticalidad.

Ejemplo 240

The image shows two staves of musical notation in a single system. The top staff contains the first four measures of music, and the bottom staff contains the next four measures. Below the notes, there are handwritten chord symbols and performance markings. The first staff has symbols: I(T), V/IV(d), IV(S), and V(D)I(T)V(D). The second staff has symbols: I(T), V(D), I(T), V/IV(d), IV(S), V/IV(d), and V(D). Performance markings include 'tr' (trino) above notes in measures 2, 3, 4, 5, 6, and 7, and 'A' (apoyatura) above a note in measure 4. A 'R' (retardo) marking is present above a note in measure 7.

Murcia: Variaciones 1 y 2 del *Pasacalles por la E, a Compasillo, 1º Tono*, fols. 23v-25v.

(Véase tablatura en Anexo II).

(Transcripción propia).

Como en ejemplos anteriores, en éste y siguientes anoto los grados de la tonalidad y, entre paréntesis, su función tonal (T= tónica; S= subdominante; D= dominante; d= dominante secundaria). Las flechas junto a algunos acordes indican el sentido en el que se rasguean. Otras abreviaturas empleadas tienen el siguiente significado: *tr*= trino; *A*= apoyatura; *R*= retardo.

La segunda sección comprende las diferencias 4 a 6. En la 4, la figuración alterna negras y corcheas pero en las dos siguientes variaciones se impone rotundamente la corchea. Como hechos sonoros

relevantes, cabe destacar el empleo de progresiones melódicas y de fenómenos imitativos en las variaciones 4 y 5 (Ej. 241).

Ejemplo 241

The image shows a musical score for Example 241, consisting of three staves of music. The first staff contains measures 1-6, with harmonic annotations: I(T), V(D), I(T), V(D), I(T), V(D), V/IV(d), IV(S). The second staff contains measures 7-9, with annotations: V(D), I(T), V/IV(d). The third staff contains measures 10-12, with annotations: IV(S), V(D), I(T), V(D). The music is in a 3/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

Murcia: Variaciones 4 y 5 del *Pasacalles por la E, a Compasillo, 1º Tono*, fols. 23v-25v.
(Transcripción propia).

Obsérvense en ambas diferencias las progresiones melódicas y fenómenos imitativos comentados.

La tercera sección está formada por las frases 7 a 9, en las cuales se aprecia una reducción progresiva de los valores de figuración con la introducción del diseño rítmico corchea-dos semicorcheas y el uso de extrasinos que agilizan notablemente el discurso. Creo importante señalar la utilización de un círculo de quintas descendentes en las variaciones 7 y 8 (Ej. 242) lo que, a mi juicio, revela la adhesión de esta música a la tonalidad moderna. Asimismo, los acordes del primer tiempo de cada compás conforman en ambas frases una cadencia frigia o andaluza, rasgo éste último muchas veces comentado y que, en mi opinión, es tanto un vestigio sonoro

modal como un elemento indicador de “lo español” en los pasacalles de Sanz, Guerau y Murcia. No obstante, como músico e intérprete he de decir que la audición de la cadencia andaluza pasa en este caso muy desapercibida, ya que sus acordes se hallan a cierta distancia unos de otros e integrados en un ciclo de quintas cuya contundencia sonora – como progresión armónica – es mucho mayor¹⁵³.

Ejemplo 242

The image shows four staves of handwritten musical notation in G major (one sharp). The first staff contains five measures with chords: Rem (F#m), Sol m (Gm), Do M (D), Fa M (F), and Sib M (Ebm). The second staff contains four measures with chords: Mi m (Em), La M (A), La M (A), and Rem (F#m). The third staff contains five measures with chords: Sol m (Gm), Do M (D), Fa M (F), Sib M (Ebm), and Mi m (Em). The fourth staff contains three measures with chords: La M (A), Re m (Dm), and La M (A). The notation includes treble clefs, a common time signature, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes.

Murcia: Variaciones 7 y 8 del *Pasacalles por la E, a Compasillo, 1º Tono*, fols. 23v-25v.

(Transcripción propia).

Véase en ambas frases que las fundamentales de los acordes anotados siguen un ciclo de quintas descendentes, fórmula armónica de clara adscripción

¹⁵³ Quede constancia de que en otros pasacalles de Murcia la cadencia andaluza se escucha perfectamente. Véanse a este respecto las dos últimas diferencias del *Pasacalle por la +, 3º Tono, a Proporción* (fols. 6-7).

tonal. Obsérvese también la cadencia frigia o andaluza constituida por los acordes de Re menor-Do Mayor-Si bemol Mayor-La Mayor que figuran en el primer tiempo de cada compás. A mi juicio, su sonoridad se ve muy debilitada o prácticamente anulada por la del círculo de quintas del que forman parte.

A partir de la frase 10, se observa un cambio en el compás: el Compasillo se convierte en un 12/8¹⁵⁴. Sin embargo, la distribución de la figuración no es la misma en lo que resta de obra, lo que me conduce a distinguir dos secciones más de aquí hasta el final: la cuarta, integrada por las diferencias 10 y 11, y la quinta, constituida por las dos últimas frases (12 y 13).

En las frases 10 y 11 se alternan negras y corcheas con un diseño rítmico prácticamente idéntico en ambas. En la variación 10 (Ej. 243) debo destacar nuevamente el empleo del círculo de quintas. La direccionalidad armónica que esta progresión imprime al discurso y su adscripción a un contexto tonal moderno son, a mi juicio, indudables. Asimismo, vuelvo a apreciar en esta frase los acordes de la cadencia andaluza claramente distanciados y formando parte del ciclo de quintas. Como músico y como guitarrista puedo afirmar que la sonoridad de dicho ciclo enmascara, camufla o debilita bastante la de la cadencia andaluza, pues ésta queda subsumida en el círculo. Como consecuencia, el oyente percibe la sonoridad tonal del ciclo de quintas, que es el que realmente se impone como estructura armónica.

¹⁵⁴ En la época, este compás era denominado Sexquidozena por los teóricos y también por el propio Murcia, quien lo explica junto con otros tiempos en los siguientes términos: “Ay otros Tiempos que llaman Sexquialtera [6/4], Sexquidozena [12/8], y Sexquinovena [9/8]: los cuales dichos tres Tiempos se diferencian en el modo de apuntación: desuerte, que a la Sexquidozena (que es el tiempo que más comúnmente se encuentra en muchas Cantadas, o Tocatas, se figura con un 12 y un 8. Los golpes llenos se darán si fuere Violento en aquellas notas que componen el dar, y el alzar del compás, siendo este compuesto de corcheas, pero si se compone de Seminimas con puntillo, se darán todas llenas [...]”. (Véase MURCIA, S. de: *Resumen de Acompañar la parte con la Guitarra*, 1714, p. 44. Ed. facsímil consultada: Madrid, Arte Tripharia, 1984).

Ejemplo 243

Murcia: Variación 10 del *Pasacalles por la E, a Compasillo, 1º Tono*, fols. 23v-25v.

(Transcripción propia).

Anoto nuevamente los acordes cuyas fundamentales constituyen el ciclo de quintas descendentes. Señalo además la progresión melódica inherente a dicho ciclo. Véanse también en el primer tiempo de cada compás los acordes de la cadencia andaluza (Re menor-Do Mayor-Si bemol Mayor-La Mayor).

Por último, en las diferencias 12 y 13 (Ej. 244) la figuración dominante es de corchea, la cual dota al discurso de la agilidad y del virtuosismo que Murcia suele emplear en las variaciones finales de sus pasacalles. Como fenómenos de interés, debo señalar el uso de abundantes cadencias dominante-tónica, la subdominante precedida y reforzada por su correspondiente dominante secundaria y las progresiones melódico-armónicas de la variación 13, en la cual aprecio nuevamente un ciclo de quintas descendentes. Por otra parte, he de decir que el diseño melódico utilizado en la voz superior al final de esta frase, justo antes de resolver en el acorde de tónica, produce en el oyente una sensación mucho menos conclusiva que la de la contundente cadencia I-IV-V-I con la que termina la frase 12, coronada además por un trino en la melodía superior cuya finalidad es igualmente cadencial.

Ejemplo 244

I(T) V(D) I(T) V(D) I(T) V(D) I(T) V/IV(d)
 IV(S) V/IV(d) IV(S) V(D) I(T) IV(S) V(D) I
 I(T) V(D) I(T) V(D) V/IV(d) IV(S) V/IV(d)
 IV(S) Sol m Fa H Si b H Mi m La H Re m V(D)
 I(T)

Murcia: Variaciones 12 y 13 del *Pasacalles por la E, a Compasillo, 1º Tono*, fols. 23v-25v.

(Transcripción propia).

Obsérvense las sucesivas cadencias V-I al inicio de cada variación, la presencia de dominantes de la subdominante en ambas frases y el ciclo de quintas descendentes con sus correspondientes progresiones melódicas en la variación 13.

Para terminar mi análisis de este pasacalle, resaltaré varios aspectos: el primero concierne a la reducción paulatina de los valores de figuración conforme avanza la obra. Concretamente, en este pasacalle tal hecho se aprecia entre las variaciones 1 y 9. En mi opinión,

mediante este recurso Murcia traza el plan formal de la obra y asegura su desarrollo musical. Asimismo, debo señalar también el cambio de compás que se observa a partir de la variación 10, compás que pasa de ser simple a compuesto; de igual modo, el discurso sigue ganando en fluidez y movimiento conforme se acerca el final. Por tanto, es evidente que los aspectos rítmicos desempeñan un importante cometido en el desarrollo musical de los pasacalles de este autor.

El segundo aspecto que quiero destacar hace referencia al contexto sonoro rotundamente tonal de este pasacalle, con la tonalidad de Re menor definida por la tónica Re con tercera menor, los acordes de Sol menor y La Mayor como IV y V grados en calidad de subdominante y dominante, respectivamente, la nota Si bemol como alteración general (aunque ocasionalmente es sustituida por un Si natural propio de la escala melódica simple de Re menor) y la sensible Do # en el acorde de dominante. Otros elementos que refuerzan y justifican la sonoridad tonal de esta pieza son el empleo del patrón I-IV-V-I como cimiento armónico en la mayor parte de las variaciones, la presencia de disonancias (apoyaturas y retardos) que resuelven conforme a las reglas del contrapunto tonal (véase Ej. 240) y, por último, el mencionado ciclo de quintas descendentes que se escucha en las frases 7, 8, 10 y 13 (véanse Ejs. 242, 243 y 244).

En tercer lugar, la presencia de dominantes de la subdominante y la cadencia andaluza siguen siendo, a mi juicio, características habituales de los pasacalles españoles que los diferencian de los compuestos por autores extranjeros. Finalmente, debo decir que no encuentro en este pasacalle vestigio modal alguno atribuible, en este caso, al 1º Tono. Como ya he comentado en muchas ocasiones, no veo ninguna relación objetiva entre el énfasis de la subdominante y el sistema de los ocho Tonos, pues en este caso la subdominante de Re menor (Sol) no coincide con la mediación (La) del 1º Tono que debiera ser la nota destacada. Por otra parte, el efecto sonoro de la cadencia andaluza (único rasgo, en mi opinión, atribuible a los modos) queda – según he explicado – muy debilitado por el notable distanciamiento entre sus acordes y por estar subsumida en una

estructura armónica de mayor extensión como es el ciclo de quintas.

Terminaré mi recorrido por los pasacalles de Santiago de Murcia analizando sus *Pasacalles por la K en Segundo Traste*, tanto en Compasillo (fols. 38v-39v) como en Proporción (fols. 40-40v). Como ya mencioné al inicio del presente capítulo en relación con los Tonos por los que Sanz, Guerau y Murcia escriben sus pasacalles, para Murcia el acorde de Si menor (K^2 en el alfabeto guitarrístico de la época) se corresponde con el 7º Tono punto alto, mientras que para Sanz es el 4º Tono punto alto el que se traduce por dicho acorde. Por lo que he podido averiguar a lo largo de esta investigación, tal divergencia se debe a que Sanz no utiliza en la práctica el 4º Tono con final en Mi, sino en La (final del 7º Tono). Por otra parte, Murcia no escribe pasacalles por el 4º Tono porque, según él, era “poco usado”¹⁵⁵ en su época. Con todos estos datos, yo pienso que la relación entre el 7º Tono punto alto y el acorde de Si menor que establece Murcia es correcta, teniendo en cuenta además que Guerau es el único de estos tres guitarristas que nos ofrece pasacalles por el auténtico 4º Tono con final en Mi, lo cual despeja en mi opinión toda duda y confusión en lo que se refiere a estos Tonos.

La parte en Compasillo de este pasacalle se inicia con cuatro corcheas en anacrusa y consta de ocho variaciones. En las cuatro primeras, la corchea es la figura predominante exceptuando la frase 2 (Ej. 245), en la que destacan numerosos diseños rítmicos de corchea-dos semicorcheas y de corchea con puntillo-semicorchea. Por otra parte, tanto en esta variación como en la 3 (Ej. 246) cabe resaltar el empleo de diseños melódicos en forma de progresión.

¹⁵⁵ Cfr. MURCIA, S. de: *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*, p. 10.

Ejemplo 245

Murcia: Variación 2 del *Pasacalles por la K en Segundo Traste, a Compasillo, 7^o*
Tono, fols. 38v-39v.

(Véase tablatura en Anexo II).

(Transcripción propia).

Como en ejemplos anteriores, en éste y siguientes anoto los grados de la tonalidad y, entre paréntesis, su función tonal (T= tónica; S= subdominante; D= dominante; d= dominante secundaria). Véanse los diseños rítmicos mencionados en el párrafo anterior; asimismo, en los dos primeros compases señalo diseños melódicos en forma de progresión.

Ejemplo 246

Murcia: Variación 3 del *Pasacalles por la K en Segundo Traste, a Compasillo, 7^o*
Tono, fols. 38v-39v.

(Transcripción propia).

Obsérvense en el tercer y cuarto compases los diseños melódicos en forma de progresión, tanto en la voz superior como en el bajo.

En la frase 5 (Ej. 247) destacan, en mi opinión, dos aspectos: por una parte, el abundante uso del diseño rítmico corchea con puntillito-semicorchea y, por otra, el movimiento cromático descendente que se produce entre Si y Fa# primero en el bajo y posteriormente (imitado) en la melodía superior. Me permito recordar que Sanz ya utilizaba diseños melódicos de este tipo en algunos de sus pasacalles, especialmente en aquellos en los que incluía secciones de cromáticos. Al mismo tiempo, el hecho de que el citado diseño tenga lugar entre las notas Si y Fa# (tónica y dominante, respectivamente, de Si menor) puede considerarse, a mi juicio, como una variante cromática del tetracordo frigio o de la cadencia andaluza, la cual pierde con ello gran parte de su sabor modal y, sobre todo, de su sonoridad española.

Ejemplo 247

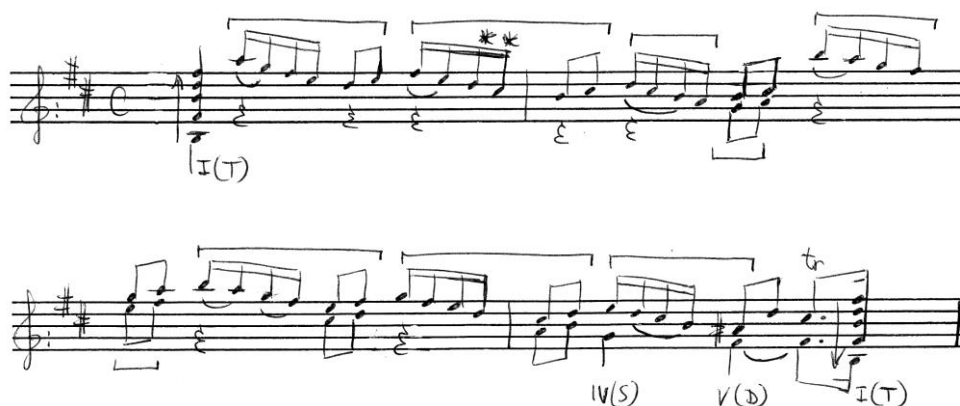
Murcia: Variación 5 del *Pasacalles por la K en Segundo Traste, a Compasillo, 7º Tono*, fols. 38v-39v.
(Transcripción propia).

Véanse rodeadas en un círculo las notas del movimiento cromático descendente entre Si y Fa# primero en el bajo y, posteriormente, imitadas en la voz superior.

En las diferencias 6 y 7 debo señalar la utilización de diseños melódicos en forma de progresión y de alguna imitación ocasional. La textura en ambas variaciones es claramente horizontal, con escasos acordes rasgueados en momentos puntuales. En lo que respecta a la figuración, en ambas frases aprecio una reducción de los valores

de la misma, con gran cantidad de semicorcheas. Asimismo, en la variación 6 (Ej. 248) destaca el diseño rítmico de cuatro semicorcheas-dos corcheas y en la 7 (Ej. 249) el de cuatro semicorcheas-corchea-dos semicorcheas. En mi opinión, la variedad rítmica y melódica es un elemento de gran importancia en el desarrollo musical de los pasacalles de Murcia.

Ejemplo 248



Murcia: Variación 6 del *Pasacalles por la K en Segundo Traste, a Compasillo, 7^o Tono*, fols. 38v-39v.
(Transcripción propia).

Véanse los diseños melódicos en forma de progresión. Por otra parte, he puesto un asterisco sobre las notas Re y Do del primer compás, pues en la tablatura figuran como Mi y Re, respectivamente. En mi opinión, es muy posible que se trate de un error.

Ejemplo 249

The image displays three staves of handwritten musical notation. The first staff is in G major (one sharp) and common time. It begins with a treble clef and a common time signature. The melody consists of eighth notes, and the bass line features chords. Labels 'I(T)' and 'V/IV(d) IV(S)' are written below the staff. The second staff continues the melody, including a trill (tr) and another 'V/IV(d) IV(S)' label. The third staff shows a continuation of the melodic line.

Murcia: Variación 7 del *Pasacalles por la K en Segundo Traste, a Compasillo, 7^o*
Tono, fols. 38v-39v.
(Transcripción propia).

Obsérvense nuevamente los diseños melódicos en forma de progresión o imitación, así como la figuración mencionada. Por otra parte, véase que los compases segundo, tercero y buena parte del cuarto se hallan en la órbita armónica de la subdominante (Mi).

Finalmente, la última variación de esta pieza (Ej. 250) constituye, a mi juicio, una excepción a lo que viene siendo habitual en los pasacalles de este autor pues, en vez de mostrar una figuración ágil de carácter virtuosístico, nos encontramos con valores de negra, textura acórdica y numerosos retardos que confieren una notoria primacía al aspecto armónico.

Ejemplo 250

The image shows a musical score for Example 250. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is a bass clef. The music is written in a style that includes various note values, rests, and ornaments (trills and mordents). Below the notes, there are harmonic analysis labels: I(T), v(D), IV(S), 1/4 IV(d), IV(S), I(T), and v(D). A final chord is shown below the staff with the label I(T). The notes in the first two measures of the top staff are circled.

Murcia: Variación 8 del *Pasacalles por la K en Segundo Traste, a Compasillo, 7º Tono*, fols. 38v-39v.
(Transcripción propia).

Las notas rodeadas en un círculo son retardos.

Para terminar mi análisis de esta obra comentaré que, en prácticamente todas sus diferencias, se utiliza la fórmula armónica I-IV-V-I con una dominante secundaria que precede a la subdominante. En mi opinión, resulta evidente la sonoridad tonal del esquema armónico citado, asociable en este caso a la tonalidad de Si menor. Pese a que tanto dicha tonalidad como el 7º Tono punto alto precisan de dos alteraciones generales (Fa# y Do#) en la armadura, la sensible La # que figura en el acorde de dominante para resolver en tónica es el dato que, a mi juicio, inclina la balanza a favor de Si menor¹⁵⁶.

Por otra parte, debo decir que el área de influencia armónica de la subdominante es extensa, situándose en mitad de cada variación. De nuevo insisto en que tanto este hecho como el énfasis de la subdominante promovido por las dominantes secundarias que la anteceden constituyen, en mi opinión, rasgos reveladores de un posible “estilo español”. Sin embargo, no encuentro pruebas objetivas que permitan adscribir tales fenómenos a la modalidad pues,

¹⁵⁶ El diapasón o secuencia interválica del 7º Tono “punto alto” presenta el VII grado natural y en esta pieza lo hallamos sensibilizado. Eso me hace descartar dicho Tono en favor de la tonalidad de Si menor.

si así fuera, lo lógico sería que la subdominante de la tonalidad coincidiera siempre o casi siempre con la mediación del Tono correspondiente. En el caso del 7º Tono y de su correspondiente transposición “un tono arriba” sí que tiene lugar dicha coincidencia pero, como ya demostré al analizar los pasacalles de Sanz, en muy pocas ocasiones vuelve a producirse.

En cuanto al *Pasacalle por la K en Segundo Traste a Proporción* (fols. 40-40v), es una pieza en compás ternario que se inicia con dos negras en anacrusa y que consta de nueve diferencias. Teniendo en cuenta la figuración empleada en la obra, distingo en ella tres secciones.

La primera está integrada por la variación 1 (Ej. 251), que presenta textura vertical y figuración de negra.

Ejemplo 251



Murcia: Variación 1 del *Pasacalles por la K en Segundo Traste, a Proporción*, 7º Tono, fols. 40-40v.

(Véase tablatura en Anexo II).

(Transcripción propia).

Como en ejemplos anteriores, en éste y siguientes indico los grados de la tonalidad y, entre paréntesis, su función tonal (T= tónica; S= subdominante; D= dominante; d= dominante secundaria). La nota Si del cuarto compás señalada con una A es una apoyatura.

La segunda sección abarca, en mi opinión, las frases 2 a 5 inclusive. En todas ellas la figuración predominante es de corchea. En cuanto a la textura, en algunas de estas variaciones es claramente horizontal apreciándose el empleo de progresiones melódicas (Ej. 252); sin embargo, en otras (Ej. 253) la textura combina acordes – en ocasiones rasgueados – con melodía punteada.

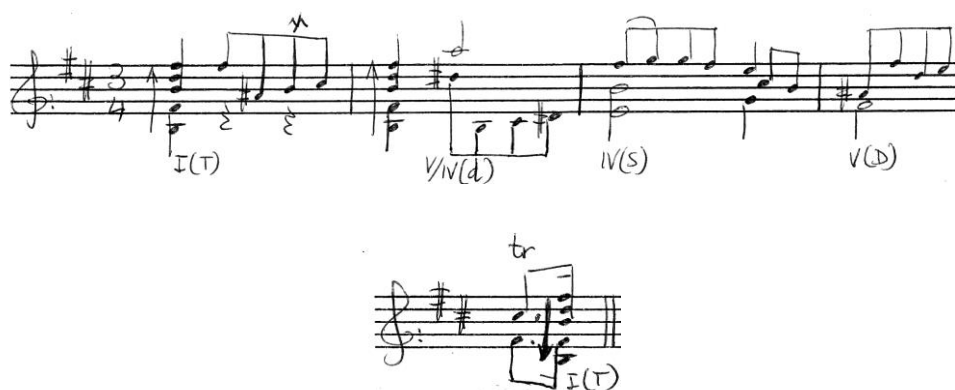
Ejemplo 252



Murcia: Variación 4 del *Pasacalles por la K en Segundo Traste, a Proporción*, 7^o
Tono, fols. 40-40v.
(Transcripción propia).

Como puede verse, los dos primeros compases muestran un diseño melódico en forma de progresión.

Ejemplo 253



Murcia: Variación 5 del *Pasacalles por la K en Segundo Traste, a Proporción*, 7^o
Tono, fols. 40-40v.
(Transcripción propia).

De la variación 6 a la 9 la reducción en los valores de figuración y, por ende, la agilización que ello imprime al discurso es cada vez más notable. Este hecho me permite agruparlas como tercera sección de este pasacalle. Como datos de interés en materia rítmica, debo destacar la utilización de semicorcheas y de ritmos de puntillito, con diseños del tipo corchea con puntillito-semicorchea (Ej. 254) y corchea-dos semicorcheas (Ej. 255). En cuanto a la textura, en todas estas frases es una mezcla de acordes con melodía punteada, salvo en la variación 9 (Ej. 256) donde es totalmente lineal.

Ejemplo 254

Musical notation for Ejemplo 254, showing two staves of music in G major, 3/4 time. The first staff contains a sequence of chords: I(T), V/V(d), and IV(S), with trills marked above the notes. The second staff continues the sequence with V(D) and I(T).

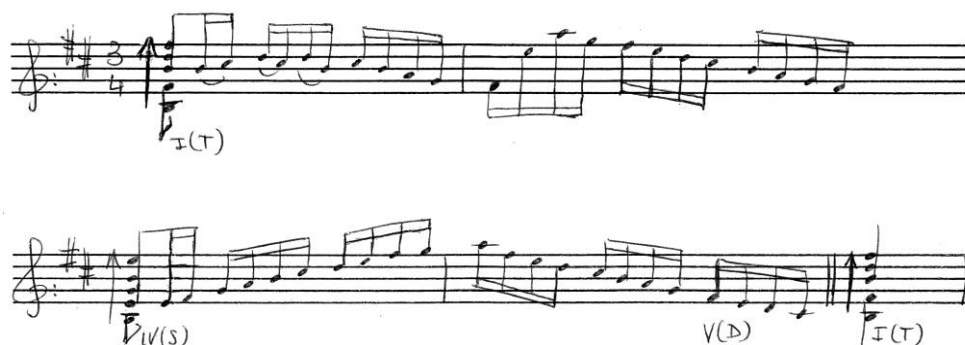
Murcia: Variación 7 del *Pasacalles por la K en Segundo Traste, a Proporción*, 7^o Tono, fols. 40-40v.
(Transcripción propia).

Ejemplo 255

Musical notation for Ejemplo 255, showing two staves of music in G major, 3/4 time. The first staff contains a sequence of chords: I(T), V/V(d), and IV(S). The second staff continues the sequence with V(D) and I(T), with trills marked above the notes.

Murcia: Variación 8 del *Pasacalles por la K en Segundo Traste, a Proporción*, 7^o Tono, fols. 40-40v.
(Transcripción propia).

Ejemplo 256



Murcia: Variación 9 del *Pasacalles por la K en Segundo Traste, a Proporción*, 7^o Tono, fols. 40-40v.
(Transcripción propia).

De nuevo se aprecia que la reducción de los valores de figuración es progresiva, pues el empleo de semicorcheas aumenta conforme se aproxima el final de la pieza, siendo la frase 9 la que las presenta en mayor número.

En cuanto a los aspectos armónicos, cada frase se halla sólidamente cimentada en el patrón I-IV-V-I. A mi juicio, este factor, la sensible La # en el acorde de dominante previo a su resolución en tónica y la sonoridad de la pieza avalan la tonalidad de Si menor como contexto sonoro. Asimismo, continúa siendo evidente la importancia de la subdominante, apreciándose una clara polaridad entre ella y la tónica en la práctica totalidad de las frases. Además, en cinco de las nueve diferencias de este pasacalle la subdominante se halla precedida de dominantes secundarias (véanse Ejs. 253, 254 y 255), todo lo cual – como ya he dicho en numerosas ocasiones – constituye para mí un elemento revelador en la práctica del “estilo español” en los pasacalles de Sanz, Guerau y Murcia.

Finalizado el análisis de los ejemplos anteriores, procedo ahora a comparar los pasacalles de Murcia con los de Sanz. Para empezar, en los pasacalles de Murcia las diferencias van concatenándose de manera que, salvo excepciones, los valores de figuración se redu-

cen progresivamente hasta llegar a un final virtuosístico. Al mismo tiempo, la textura combina acordes del Alfabeto guitarrístico de la época con melodía punteada. En este último aspecto aprecio muchas similitudes entre Murcia y Sanz, pues ambos emplean acordes (rasgueados en bastantes ocasiones) que coexisten de manera equilibrada con la textura melódico-lineal.

Asimismo, el modelo básico de cuatro compases por variación en los pasacalles de Murcia presenta la misma estructura armónica que los de Sanz: el sencillo esquema cadencial I-IV-V-I – de indudable adscripción tonal – en el que a menudo se intercala, entre la primera tónica y la subdominante, una dominante de ésta última u otro acorde. En este sentido, debo decir que el área de influencia armónica de la subdominante – siempre en mitad de la frase – suele ser extensa, abarcando en ocasiones los dos compases centrales de la variación.

Por otra parte, aunque tanto Sanz como Murcia utilizan el patrón I-IV-V-I como cimiento armónico en la mayor parte de las variaciones, pienso que en materia armónica Sanz es mucho más audaz, pues inserta a menudo variaciones de textura acórdica en fragmentos centrales o finales de sus pasacalles¹⁵⁷. Esto lleva implícito un mayor interés por la experimentación armónica, ya que en esas secciones el preclaro calandino introduce abundantes cromatismos, disonancias y/o algún que otro fenómeno moduladorio, todo lo cual proporciona una evidente tensión al discurso y mantiene en vilo las expectativas del oyente. En Murcia, por el contrario, no he observado tales secciones sino un tratamiento armónico más simple, con ausencia de modulaciones y con disonancias cuya resolución suele ser previsible. Asimismo, como los fragmentos de textura vertical son más numerosos en los pasacalles de Sanz, el empleo del rasgueado por parte de éste es mucho mayor que el que se advierte en los de Murcia.

¹⁵⁷ Véanse ejemplos de ello en SANZ, G. (*op. cit.*): *Pasacalles por la C, por Cruzado y por quinto Tono punto alto*, fol. 50r (“*Prosiguen más diferencias sobre los antecedentes pasacalles ...*”); *Pasacalles por la H, por el Quatro y por quinto Tono punto bajo*, fol. 54r; *Paseos por la B*, fol. 55r; *Pasacalles por la O, por el Uno bemolado y por segundo Tono*, fol. 56r; *Pasacalles por la K², por el Ocho y por cuarto Tono punto alto*, fol. 58r.

Finalmente, a diferencia de Guerau – en quien se apreciaba una continuidad sonora de una variación a otra en determinados momentos –, tanto en Sanz como en Murcia las variaciones quedan limitadas a la longitud cerrada de cuatro compases impuesta por el esquema armónico I-IV-V-I, constituyendo unidades más o menos independientes. Sin embargo, ello no impide – en mi opinión – que puedan establecerse agrupamientos o secciones de variaciones en función de la textura, de la figuración empleada, del desarrollo musical de la pieza o de cualquier otro criterio que se considere relevante. Precisamente, tales criterios son los que yo he aplicado en el análisis de los pasacalles estudiados.

Como resumen de todo lo expuesto hasta ahora en el presente capítulo, en la Tabla 10 muestro las principales características musicales que he apreciado en los pasacalles de Sanz, Guerau y Murcia.

Tabla 10

	SANZ	GUERAU	MURCIA
Armonía y sonoridad global	Tonal	Pretonal	Tonal
Disonancias y cromatismos	Audaces	Audaces	Prudentes
Uso de progresiones	Melódicas y armónicas	Melódicas	Melódicas y armónicas
Textura	Equilibrio vertical-horizontal	Polifónica (horizontal)	Equilibrio vertical-horizontal
Secciones de textura vertical	Sí	No	No
Ornamentación	Moderada	Profusa	Moderada
Planteamiento formal	Cerrado: frases de 4 compases	Abierto: frases que forman unidades mayores	Cerrado: frases de 4 compases
Empleo de dominantes de la subdominante	Sí	Sí	Sí
Uso de la cadencia andaluza	Sí	Sí	Sí
Digitación de mano izquierda en la tablatura	No	No	Sí
“Passos” o “Pasajes”	Sí	No	No
Indicaciones de dinámica, tempo y/o carácter	Sí	No	No

De la Tabla anterior quiero resaltar algunos aspectos que me parecen importantes. En primer lugar, he de insistir en la sonoridad pretonal de los pasacalles de Guerau que va en consonancia con la primacía del contrapunto sobre la armonía. A mi juicio, sus pasacalles obedecen a una técnica compositiva claramente deudora de la *prima prattica* y, por tanto, más antigua que la observada en Sanz y Murcia. Los pasacalles de éstos, por el contrario, son más modernos tanto en factura compositiva como en sonoridad – que globalmente considero tonal – combinando de manera equilibrada la textura acórdica y la melódico-lineal aunque, en mi opinión, es el aspecto armónico el que prevalece sobre todo en los pasacalles de Sanz.

Asimismo, la alusión de estos tres autores a los ocho Tonos en los títulos de sus pasacalles queda en mi opinión relegada al ámbito teórico pues, según he demostrado, muy pocos rasgos de los Tonos encuentran su plasmación sonora en la práctica, es decir, en la propia música. Sólo en Guerau cobran más fuerza los elementos modales en detrimento de la tonalidad moderna, porque la forma en que compone sus pasacalles es más conservadora y otorga mucha más importancia al contrapunto que a la armonía. Sin embargo, en Sanz y en Murcia no tengo ninguna duda en afirmar la existencia de una moderna tonalidad que, aun con ciertos arcaísmos, ya está materializada y definida en la práctica por sus señas de identidad básicas, como son los grados tonales y la sensible.

En segundo lugar, debo decir que Sanz es quien con más frecuencia utiliza el rasgueado, insertando a menudo secciones de textura acórdica en fragmentos centrales o finales de sus pasacalles, lo cual no he observado ni en Guerau ni en Murcia. De este modo, nuestro ilustre aragonés es quien combina en mayor medida las dos técnicas: rasgueada y punteada. Exceptuando unos pocos acordes, el uso del rasgueado en Guerau es prácticamente nulo pues su libro consta exclusivamente de piezas punteadas; en cuanto a Murcia, aunque en sus pasacalles se aprecian acordes rasgueados, aparecen en mucha menor cuantía que en los de Sanz y nunca constituyen bloques de variaciones enteras sino que se introducen en momentos concretos dentro de una frase, combinándose siempre con melodía punteada.

En tercer lugar, quiero destacar que el planteamiento formal en los pasacalles de Sanz y de Murcia es muy similar ya que cada idea musical se halla condicionada y limitada por una estructura armónica fija (frecuentemente I-IV-V-I) que ocupa cuatro compases, es decir, una variación. La conclusiva cadencia V-I es la que pone fin a la variación y, por ende, a la idea musical desarrollada en ella. Murcia, sin embargo, se distingue de Sanz en que suele utilizar como procedimiento formal la progresiva reducción en los valores de las notas conforme la obra avanza, lo que imprime un gran virtuosismo a las variaciones finales de sus pasacalles. Por lo que respecta a los pasacalles de Guerau, el esquema armónico I-IV-V-I se modifica o finaliza con una cadencia suspensiva; en consecuencia, el oyente percibe la idea musical como inacabada en el estrecho margen de una variación de forma que continúa en la siguiente o siguientes. Se advierte así una tendencia al agrupamiento de dos o tres frases para constituir unidades estructurales más largas.

En cuarto lugar, en los pasacalles de los tres autores he apreciado un abundante empleo tanto de dominantes de la subdominante como del tetracordo frigio o cadencia andaluza, lo que permite afirmar su adscripción a un “estilo español” que explicaré más adelante y del que aportaré más elementos que, a mi juicio, lo revelan en la práctica.

En quinto lugar, Sanz es el único que concluye algunos de sus pasacalles con secciones denominadas “Passos” o “Passajes”, basadas en la imitación de pequeños diseños melódicos, y también es el único en anotar indicaciones alusivas al tempo (“Estos muy a espacio”), a la dinámica (“Fuerte”, “Suave”) y al carácter (“Grave”, “Más grave”, “Alegre”) en ciertos fragmentos de sus pasacalles. Ni en los de Guerau ni en los de Murcia he apreciado tales hechos.

Finalmente, como dato curioso debo señalar que Murcia es el único de los tres guitarristas estudiados que anota la digitación de la mano izquierda en todas las tablaturas de sus pasacalles.

Para terminar este capítulo, abordaré de manera un poco más amplia tres cuestiones, como son la ornamentación, la adscripción o no de estos pasacalles a la categoría de “obras” y el “estilo español”.

En cuanto a la ornamentación, como guitarrista e intérprete me permito ofrecer aquí cierta información sobre la realización de algunos adornos, pues la considero de obligada observancia en la interpretación de los pasacalles de estos autores. Quede constancia, sin embargo, que tal información por mi parte va a ser concisa, ya que tratar de un tema tan sumamente extenso como éste rebasa con creces los límites y objetivos que me he propuesto en esta investigación¹⁵⁸.

Comenzaré diciendo que la cantidad de adornos que Sanz y Murcia emplean en sus pasacalles (véase Tabla 10) es, en mi opinión, moderada frente a la muy abundante utilizada por Guerau, cuyas obras – ya de por sí nada fáciles de interpretar – se hallan trufadas de ellos. En relación con los adornos empleados, los tres autores utilizan el trino, el mordente, el temblor (vibrato) y el extrasino en sus obras, si bien Sanz difiere de Guerau y de Murcia en la forma de anotar el trino y el mordente en la tablatura. Sanz escribe el trino con una T mientras que Guerau y Murcia lo indican con el signo %. En cuanto al mordente, Sanz lo anota con un pequeño arco situado bajo la cifra indicadora de la nota, mientras que los otros dos autores emplean también dicho arco pero situado a la derecha de la cifra. En lo referente a la realización de los diversos ornamentos, Sanz y Guerau informan de ello en sus correspondientes tratados mientras que, por el contrario, Murcia no proporciona ningún tipo de explicación al respecto.

En cuanto a la interpretación del trino, se aprecian notables diferencias entre Sanz y Guerau. Sanz parece describir en su *Instrucción de Música* un trino que comienza en la nota inmediatamente superior a la indicada (Ej. 257) mientras que las explicaciones de Guerau parecen designar un trino corto de tres notas que comienza en la nota real¹⁵⁹ (Ej. 258).

¹⁵⁸ Una información amplia y detallada sobre el tema puede encontrarse en SCHMITT, T.: “Sobre la ornamentación en el repertorio para guitarra barroca en España (1600-1750)”, en *Revista de Musicología*, vol. 15, nº 1, 1992, pp. 107-138.

¹⁵⁹ Tanto Guerau como Nassarre denominan a este trino “aleado”. No obstante, para Guerau se compone de nota principal-nota de floreo superior-nota principal mientras que Nassarre admite también como “aleado” la eje-

Ejemplo 257



Sanz: Variación 1 del *Pasacalles sobre la D con muchas Diferencias para soltar una y otra mano*, fol. 21r.
(Transcripción propia).

Véase en el pentagrama superior (tablatura) la forma en que Sanz anota el trino, el mordente y el vibrato (#). En el pentagrama inferior (transcripción) he escrito las notas que conforman los trinos. Los mordentes los he indicado con el signo de abreviación que actualmente les corresponde y el vibrato con las letras “vib.”

Ejemplo 258



Guerau: Variación 9 del *Pasacalles de 4º Tono, Proporción*, fol. 13.
(Transcripción propia).

Véase en la tablatura la forma en que Guerau anota el trino y el mordente. Nuevamente, en la transcripción he escrito sólo las notas de los trinos.

cución hacia abajo (nota principal-nota de floreo inferior-nota principal), a la que Guerau denomina ya mordente. (Cfr. SCHMITT, T.: *op. cit.*, pp. 115-118).

En cuanto a la interpretación del mordente¹⁶⁰ y del temblor, no parecen existir diferencias significativas entre los autores, si bien es Guerau quien describe con más precisión el primero y Sanz quien más utiliza el segundo. En cuanto al extrasino – equivalente al actual ligado guitarrístico –, en Sanz los hay de hasta seis notas ligadas (Ej. 259) y siempre observa con exactitud el cambio a una nueva cuerda, comenzando entonces con un nuevo extrasino.

Ejemplo 259

Sanz: Variación 19 del *Pasacalles por la L, por el Dos bemolado y por Primer Tono punto bajo*, fol. 57r-Ed. 1697.
(Transcripción propia).

Santiago de Murcia también tiene en cuenta el cambio de cuerda reuniendo – cuando el extrasino es ascendente y descendente – todas las notas con un gran arco y marcando a su vez los descendentes con otro arco (Ej. 260).

¹⁶⁰ En el Barroco, el mordente se entiende como un ornamento ejecutado de forma rápida y vivaz con el siguiente recorrido: nota principal-nota de floreo inferior-nota principal.

Ejemplo 260

The image displays two systems of handwritten musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The top system features a treble staff with a melodic line containing several ornaments (indicated by a 'B' symbol) and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The bottom system continues the piece, showing similar melodic and accompanimental lines with additional ornaments and a trill (marked 'tr') in the final measure of the bass staff.

Murcia: Variación 10 del *Pasacalles por la B*, 5^o Tono, a *Compasillo*, fols. 11v-12.
(Transcripción propia).

En cuanto a Guerau, su uso de este ornamento es especialmente arriesgado y lo señala marcando con un simple arco las largas sucesiones de sonidos a los que afecta, sin interrumpirlo cuando hay un cambio de cuerda (Ej. 261). Debido a ello, no siempre se puede realizar de la manera indicada, siendo el intérprete quien – basándose en criterios técnicos y musicales – debe decidir la solución más idónea para su realización.

Ejemplo 261

Guerau: Variación 14 del *Pasacalles de 8º Tono*, *Compasillo*, fol. 21.
(Transcripción propia).

Por otra parte, como ya expliqué en el tercer capítulo del presente trabajo, Sanz es el único guitarrista español que describe el apoyo y la esmorsata, conocidos actualmente como apoyaturas inferior y superior, respectivamente¹⁶¹.

En lo que respecta a la consideración de los pasacalles de Sanz, Guerau y Murcia como obras musicales autónomas o como ritornelli, algunas investigaciones¹⁶² afirman que el hecho de que los autores compongan pasacalles por los ocho Tonos y en ritmos binarios y ternarios avala su condición de ritornelli, pues éstos debían ajustarse al Tono y al compás en el que estuviera compuesta cualquier danza, canción o sonada. Así se explica que los autores ofrecieran pasacalles por todos los Tonos para que el intérprete tuviese

¹⁶¹ El apoyo comienza en la nota inferior, efectuando desde ella un movimiento melódico ascendente de un grado mientras que la esmorsata se lleva a cabo desde la nota superior y el movimiento melódico es descendente.

¹⁶² Véase por ejemplo REY, J. J.: “Estudio analítico y comparativo de la Instrucción de Música de Gaspar Sanz”, en *Estudios de Musicología Aragonesa*, Zaragoza, 1977, pp. 14 y 23.

un amplio muestrario donde elegir el que mejor se acomodara al Tono y al compás de la pieza a la que fueran asociados como introducción (preludio), interludio o postludio.

Ahora bien, sin restar valor a este razonamiento, yo pienso que puede haber otros igualmente válidos. En concreto, se me ocurren dos. Por una parte, el escribir pasacalles por todos los Tonos y compases podía ser el modo en que un guitarrista demostrara su competencia, capacidad y destreza tanto en la composición como en la interpretación de una forma musical que entre finales del siglo XVII y principios del XVIII había alcanzado un extraordinario desarrollo en el repertorio de guitarra barroca en España.

Por otra parte, también me parece muy posible que, por aquellas fechas, el pasacalle fuera una forma en la que el compositor pudiera experimentar en la guitarra las posibilidades que le ofrecía el lenguaje armónico de la tonalidad cuya sonoridad, aun no siendo muy evolucionada, ya es evidente como hecho musical práctico en la mayor parte de los pasacalles estudiados en este trabajo. A mi juicio, este segundo razonamiento resulta aplicable especialmente a los pasacalles de Sanz pues, de los tres autores estudiados, es él quien mayor partido extrae de la armonía.

Asimismo, existen en mi opinión notables diferencias entre los pasacalles rasgueados que aparecen en los libros de guitarra de principios del siglo XVII y los punteados que se publican en España en el último cuarto del mismo y en los primeros decenios del siguiente.

Así, los pasacalles punteados de Sanz, Guerau y Murcia presentan, salvo escasas y puntuales excepciones, las siguientes características:

1. Sus dimensiones alcanzan ya una cierta extensión: los de Sanz (salvo dos) poseen como mínimo diez variaciones, los de Murcia tienen en torno a ese mismo número de frases¹⁶³ y los de Guerau poseen entre doce y diecinueve.
2. Se observa en ellos una clara intención formal o estructural dirigida a la consecución de un alto grado de planificación,

¹⁶³ Los hay de ocho y de nueve variaciones, pero también de once en adelante.

organización y elaboración compositiva. Sólo así puede explicarse que podamos distinguir secciones en función de la textura o de la figuración empleadas – como sucede en los pasacalles de Sanz y en los de Murcia, respectivamente – o que la idea musical rebase en Guerau el estrecho margen de cuatro compases de una variación, abarcando dos o tres.

3. Como guitarrista puedo afirmar que esa complejidad compositiva cada vez mayor está en relación directa con la creciente dificultad que conlleva la interpretación de estas piezas, tanto en el plano técnico como en el estético-expresivo.
4. Finalmente, algunos fragmentos presentan un empleo muy audaz de la disonancia y del cromatismo que, sobre todo en el caso de Sanz, revelan su interés por explorar las posibilidades armónicas de la guitarra en el seno de una tonalidad que, aun con ciertos arcaísmos, ya es audible en la práctica.

En virtud de estas características yo pienso que, como piezas musicales, estos pasacalles no pueden tener la misma consideración que los breves y sencillos ritornelli rasgueados que aparecen en los libros de guitarra que se publican en las primeras décadas del siglo XVII tanto en Italia como en España.

En mi opinión, las características expuestas demuestran que los pasacalles punteados de Sanz, Guerau y Murcia pueden considerarse obras musicales autónomas o, al menos, es patente su tendencia hacia ello, pues dichos rasgos les confieren ya una entidad como tales. Al mismo tiempo, resulta lógico pensar que la progresiva adquisición de las características mencionadas condujera a la pérdida del carácter funcional, didáctico o instructivo que el pasacalle tuvo en su origen.

Desde mi punto de vista, Sanz representa el primer eslabón de ese proceso destinado a convertir el pasacalle en una obra realmente artística. Así, la brevedad, la facilidad interpretativa y la ausencia de desarrollo formal de sus pasacalles rasgueados contrasta con el cre-

ciente nivel de estructuración, complejidad, expansión y elaboración que alcanza en los punteados, especialmente en los del libro tercero de su *Instrucción de Música*. Así, tomando como base el sencillo esquema cadencial I-IV-V-I, la variación del diseño rítmico en las sucesivas frases, la elaboración melódica y la experimentación armónica¹⁶⁴ son los procedimientos que garantizan el desarrollo, la cohesión y la expansión formal de sus pasacalles. Es evidente, por tanto, que el nivel de estructuración que nuestro ilustre aragonés consigue en ellos es muy superior al de los autores españoles que le precedieron.

Por otra parte, los cuatro rasgos citados ponen de manifiesto la enorme calidad que el repertorio guitarrístico (y, en concreto el pasacalle) había alcanzado en España entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, periodo breve pero indudablemente de gran esplendor en la Historia de la guitarra.

Una vez enunciados los rasgos que pueden permitir la consideración de los pasacalles de estos tres autores como obras musicales sin funcionalidad alguna, abordaré finalmente una cuestión a la que me he referido en numerosas ocasiones a lo largo de esta investigación: mencionar cuáles son, a mi juicio, los elementos que definen un posible “estilo español” en los pasacalles de los tres guitarristas estudiados.

Para empezar, debo decir que en la música del Barroco europeo está aceptada y comprobada empíricamente la existencia de estilos nacionales como el italiano y el francés. Las referencias a ambos estilos en fuentes teóricas de la época son abundantes¹⁶⁵ y, al mismo

¹⁶⁴ A este respecto, recordemos la gran audacia armónica de algunos fragmentos y el abundante uso que hace Sanz del cromatismo en piezas como el *Pasacalles por la +, con varios pasajes, campanelas y con cromáticos las 8 últimas diferencias* (fol. 38r), *Pasacalles por la O* (fol. 48r), *Prosiguen más diferencias sobre los antecedentes Pasacalles con falsas a tres y cuatro voces y cromáticos* (fol. 50r), *Paseos por la B* (fol. 55r) y *Pasacalles por la O* (fol. 56r).

¹⁶⁵ Véase al respecto QUANTZ, J. J.: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, Berlín, 1752. Edición facsímil: Kassel, Bärenreiter, 1983, pp. 306-334. (Citado en SCHMITT, T.: *Francisco Guerau. Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, Madrid, Alpuerto, 2000, p. 54).

tiempo, resulta fácil determinar en la música práctica los rasgos sonoros que los distinguen. Por el contrario, las alusiones a un posible “estilo español” en la teoría musical de la época son muy escasas. Como consecuencia de ello nos encontramos con varios problemas: en primer lugar, el de concretar o definir qué es exactamente “lo español”; en segundo lugar, el de encontrar su correspondiente plasmación en la música práctica y, finalmente, el de justificar la filiación española de ciertos rasgos sonoros, pues en algunos de ellos no es fácil determinar qué tienen de español.

El problema del “estilo español” ya ha sido ampliamente tratado en otras investigaciones¹⁶⁶. La conclusión que se desprende de las mismas es que prácticamente ningún autor español une o concentra en su música de modo exclusivo todos los rasgos de un “estilo español” sino que, habitualmente, en una misma obra coexisten elementos de estilos diferentes¹⁶⁷. Ello demuestra que, pese a que tanto la bibliografía barroca como la actual refieren la existencia de un “estilo español” del que se tiene constancia y que estaba presente en la conciencia de los autores¹⁶⁸, el principal problema reside en la dificultad de concretarlo musicalmente. Intuitivamente los españoles (y también los europeos) sentían algo como “lo español”, pero al mismo tiempo se veían ante la dificultad de materializarlo en la práctica.

¹⁶⁶ Consúltese a este respecto SCHMITT, T.: *Francisco Guerau. Poema Harmónico ...*, *op. cit.*, pp. 54-57. Véanse también del mismo autor: “El problema del estilo español en la música instrumental española”, en *Actas del congreso “Música y teatro en España en el siglo XVIII”*, Salamanca, Kassel, Reinchenberger, 1994, 1996, pp. 207-217 y “Francisco Guerau y el estilo español”, en *Cuadernos de Arte*, 26, Granada, 1995, pp. 113-119.

¹⁶⁷ Los pasacalles de Sanz, por ejemplo, presentan habitualmente la estructura armónica I-IV-V-I y se componen de variaciones encadenadas de cuatro compases cada una. Ambos rasgos podrían considerarse propios de un “estilo español” pero, al mismo tiempo, el ilustre calandino utiliza el trino que comienza con la nota de floreo superior, característico de los estilos italiano y francés.

¹⁶⁸ En la *Instrucción de Música* de Sanz encontramos, por ejemplo, *Pavanas por la D, con Partidas al ayre español...* (fol. 47r) o *Clarines y Trompetas con Canciones muy curiosas Españolas y de Extranjeras Naciones* (fol. 49r), lo cual demuestra esa conciencia de estilo por parte de los autores.

No obstante y pese a la dificultad comentada, enuncio y justifico a continuación los elementos que, a mi juicio, son reveladores de un “estilo español” en los pasacalles de Sanz, Guerau y Murcia:

- El primero de ellos es que están constituidos por series de variaciones encadenadas. En este sentido, pienso que los pasacalles españoles son deudores de la “Diferencia” renacentista – forma que tuvo especial arraigo en nuestro país – por el hecho de estar constituidos por series de variaciones encadenadas. De hecho, otras piezas que habitualmente se califican de “españolas” en el repertorio guitarrístico de los siglos XVII y XVIII (Canarios, Marionas, Villanos, Folías, etc.) siguen también este procedimiento compositivo.
- El segundo es la utilización de un patrón armónico sencillo (habitualmente I-IV-V-I) en cada variación. Los pasacalles de los tres autores mencionados suelen basarse habitualmente en el esquema cadencial I-IV-V-I, que se extiende a lo largo de cuatro compases en las distintas variaciones de la obra¹⁶⁹. Esta sencillez armónica puede considerarse, en mi opinión, característica del “estilo español”, ya que se halla mucho más presente en los pasacalles españoles que en sus homólogos italianos y franceses. A ello debo añadir que el empleo del cromatismo es, en general, moderado (salvo excepciones) y el de la modulación escaso.
- El tercer elemento es la presentación de los pasacalles de estos autores por el Tono en el que están escritos. Aunque, en general, los Tonos con los que Sanz, Guerau y Murcia titulan sus pasacalles tienen (excepto en Guerau) una escasa plasmación sonora en la práctica, el hecho de que los tres enuncien sus pasacalles por el Tono en el que están compuestos constituye un rasgo que los diferencia de los pasacalles italianos, en

¹⁶⁹ Como ya expuse en su momento, en los pasacalles de Guerau el patrón armónico I-IV-V-I se ve en ocasiones sustituido por otro. Otras veces, el tejido polifónico es el causante de que se produzcan ciertas rupturas en la repetición cíclica del citado patrón, al igual que el hecho de que una idea musical se extienda a lo largo de dos o tres variaciones.

los que sólo se menciona en el título la letra del Alfabeto que designa el acorde por el que se han escrito¹⁷⁰.

- El cuarto elemento es el reiterado énfasis que tiene lugar sobre la subdominante, precedida en numerosas ocasiones de una dominante secundaria que la realza. A diferencia de lo que sucede en los pasacalles españoles, en los italianos la subdominante es sólo un acorde más entre otros y no aparece destacada por una dominante secundaria. Por tanto, esa importancia de la subdominante que se aprecia en los pasacalles de Sanz, Guerau y Murcia es, a mi juicio, un elemento del “estilo español”. Como también he mencionado en numerosas ocasiones, a raíz de los datos extraídos de mi análisis de los pasacalles de Sanz pienso que el realce de la subdominante no guarda una relación con los Tonos que pueda demostrarse objetivamente, ya que en pocos pasacalles coincide dicha subdominante con la mediación del correspondiente Tono¹⁷¹.
- El quinto elemento es el frecuente empleo del tetracordo frigio o cadencia andaluza, de evidente adscripción a “lo español” por su sonoridad. Este tetracordo – utilizado por los tres guitarristas estudiados en muchos de sus pasacalles – es, en mi opinión, el único rasgo modal con una sonoridad propiamente “española”. Dicho tetracordo forma parte del 4º Tono y del 3º modo gregoriano, aunque también aparecen transposiciones del mismo en pasacalles compuestos por otros Tonos. Por otra parte, debo decir que otros arcaísmos sonoros de posible

¹⁷⁰ En libros como el de Granata encontramos que, en el índice de contenidos, los pasacalles se enuncian con la letra del Alfabeto y junto a ella las expresiones “*per B quadro*” si el acorde designado por dicha letra es mayor o “*per B mole*”, si es menor. (Cfr. GRANATA, G. B.: *Capricci Armonici sopra la chittarriglia spagnuola*, Bolonia, 1646. Ed. facsímil: Firenze, SPES, 1978, p. 72).

¹⁷¹ Según Schmitt, el énfasis de la subdominante en los pasacalles españoles puede interpretarse como una actitud conservadora que procede de la influencia de la modalidad. (Cfr. SCHMITT, T.: *Francisco Guerau. Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, p. 55. Véase también SCHMITT, T.: “El problema del estilo español en la música instrumental española”, *op. cit.*, p. 211). Sin embargo, personalmente no he hallado pruebas objetivas suficientemente reveladoras que demuestren la existencia de una clara relación entre el citado énfasis y los Tonos (modos).

adscripción modal como la aparición ocasional de giros melódicos dóricos en algunos pasacalles de 1º Tono y de algunos mixolidios en los de 8º Tono no tienen, a mi juicio, relación con “lo español”.

- El sexto elemento viene definido por los términos con que estos tres guitarristas designan el tiempo o el compás en sus pasacalles (“Compasillo” y “Proporción” o “Proporción menor”, entre otros¹⁷²), términos que en el resto de Europa ya no se empleaban.

En mi opinión, estos seis elementos están presentes en los pasacalles de los tres autores estudiados y permiten diferenciarlos de los compuestos por guitarristas italianos y franceses de la misma época.

Finalmente, añadiré dos aspectos más que completan mi particular diagnóstico diferencial. Por un lado, el principal factor que posibilita, a mi juicio, la expansión del pasacalle guitarrístico español es el despliegue de una variedad inagotable de diseños melódicos y rítmicos sobre un esquema armónico que, en general, experimenta pocas modificaciones. Por el contrario, el pasacalle italiano logra su expansión mediante cambios frecuentes del patrón armónico y mediante un mayor empleo de la modulación, lo que conduce muchas veces al alargamiento de las frases.

Por otro lado, los pasacalles franceses a menudo forman parte de una obra de mayor envergadura, como la Suite. A diferencia de ellos, los españoles muestran, en muchos casos, una creciente extensión y complejidad compositiva que les confiere independencia musical, según he expuesto en este capítulo.

¹⁷² A este respecto, Santiago de Murcia afirma: “Hasta aquí quedan explicados los géneros de tiempos en la Proporción tocante al estilo de España, si bien estos mismos sirven también como se ve, en la Música Extranjera, con la diferencia de apuntación”. Y, como ejemplo, añade: “el tiempo de 3 por 4, cuyo ayre es lo mismo cuando va despacio que la Proporción cuando va aprisa”. (Cfr. MURCIA, S. de: *Resumen de Acompañar, op. cit.*, p. 43). De ello se desprende que denominaciones como “Compasillo”, “Compás mayor”, “Proporción menor”, “Proporcioncilla” y “Proporción mayor” son propias del “Estilo de España”.

Conclusiones

Del estudio realizado sobre los pasacalles de Gaspar Sanz y de su posterior comparación con los de Francisco Gue-
rau y Santiago de Murcia, puedo establecer las siguientes conclusiones:

1. Sanz representa en España el primer eslabón de un proceso gradual destinado a convertir al pasacalle en una obra musical autónoma que irá perdiendo poco a poco su cometido funcional, didáctico o instructivo. A mi juicio, sólo los seis pasacalles rasgueados del primer libro y dos breves punteados del segundo pueden considerarse ritornelli, dada su brevedad, su sencillez musical y el hecho de figurar (en concreto, los dos del segundo libro) tras piezas más extensas, en su misma lámina y en su misma tonalidad. Por el contrario, pienso que las mayores dimensiones y el creciente nivel de desarrollo, estructuración y complejidad musical que se observa en los dieciséis pasacalles restantes (no alcanzado hasta entonces en España) son factores que pueden justificar su consideración como obras musicales independientes o, al menos, revelan

una indudable evolución hacia ello que se aprecia igualmente en los pasacalles de Guerau y de Murcia. Por tanto, basándome en tales factores me parece un error considerar estas piezas exclusivamente como ritornelli.

2. El procedimiento formal que garantiza el desarrollo y la cohesión interna de los pasacalles punteados de Sanz es, sin duda, la variación. Salvo excepciones, cada variación se ajusta a una estructura cerrada de cuatro compases con el sencillo esquema cadencial I-IV-V-I como patrón armónico básico, si bien en numerosas ocasiones tal esquema suele ser modificado mediante la inserción de otros acordes que dan lugar a fórmulas armónicas derivadas de la básica, muchas de las cuales ya se aprecian en pasacalles de guitarristas anteriores a Sanz. Otras veces la fórmula armónica I-IV-V-I es reemplazada por otra distinta, todo lo cual me permite afirmar que los pasacalles de Sanz no siguen la técnica del bajo ostinato estricto que utilizarán posteriormente los grandes maestros del Barroco tardío. Por las mismas razones señaladas, tampoco los pasacalles de Guerau ni los de Murcia presentan el bajo ostinato como principio compositivo rector.
3. La variedad rítmica y melódica así como la experimentación armónica constituyen los principales elementos que enriquecen los pasacalles punteados de Sanz y que permiten su expansión. La variedad de diseños rítmicos y melódicos de la que Sanz hace gala es inagotable, hasta el punto de que dos variaciones consecutivas pueden constituir pares de frases asociadas por el hecho de tener en común uno de los dos elementos (el ritmo o la melodía), aunque siempre difieren en el otro: es frecuente encontrar, por ejemplo, dos frases sucesivas con la misma figuración rítmica, pero con un sentido melódico descendente en la primera y ascendente en la segunda. También en bastantes ocasiones una misma melodía se presenta con una figuración rítmica distinta de una variación a otra.
4. Con respecto al ritmo, destaca la significativa sencillez con la que Sanz construye sus pasacalles, con una figuración que

combina en su mayor parte negras y corcheas. La práctica totalidad de sus pasacalles comienza con dos negras en anacrusa o, en unos pocos casos, con cuatro corcheas. Asimismo, es frecuente encontrar en los pasacalles punteados variaciones que presentan el diseño rítmico negra-negra con puntillo-corchea por influencia, sin duda, de la chacona. En cuanto al compás, la mitad de los veinticuatro pasacalles que Sanz escribe en su *Instrucción de Música* se halla en Compasillo (compás binario) y la otra mitad en Proporción (ternario). A diferencia de él, Guerau y Murcia presentan siempre dos pasacalles por cada Tono, el primero de ellos en Compasillo y el segundo en Proporción.

5. La experimentación armónica que Sanz lleva a cabo en sus pasacalles punteados es mucho mayor que la observada en los de Guerau y Murcia. El hecho de intercalar, concretamente en seis de ellos, secciones de textura vertical con abundante empleo de cromatismos constituye, a mi juicio, una prueba evidente del interés de Sanz por explorar las posibilidades armónicas de la guitarra. Al mismo tiempo, es Sanz quien logra en sus pasacalles un mayor equilibrio en la combinación de técnicas (rasgueada y punteada) y, por ende, de texturas (acórdica y lineal), en contraste con el virtuosismo melódico y rítmico que alcanzan los pasacalles de Guerau y Murcia.
6. Tanto la sonoridad global de las piezas como los resultados del análisis realizado me permiten afirmar que los pasacalles de Sanz se adscriben al contexto sonoro de la moderna tonalidad bimodal, la cual convive con ciertos arcaísmos sólo en parte atribuibles al sistema de los ocho Tonos. La tonalidad bimodal se halla definida por los siguientes elementos: los grados tonales – como lo demuestra la utilización habitual del patrón armónico I-IV-V-I –, la sensible, el empleo de diseños melódico-armónicos en forma de progresión que en algunos pasacalles conforman círculos de quintas descendentes y la modulación o potenciación ocasional de determinados grados de la tonalidad de referencia. Entre los escasos vestigios sonoros modales que he encontrado puedo citar: el tetra-

cordo frigio o cadencia andaluza, ciertos giros melódicos dóricos en los pasacalles de 1° Tono y algunos mixolidios en los de 8° Tono. En cuanto a la frecuente utilización del VII grado natural precediendo a la subdominante en el proceso cadencial yo no lo considero un rasgo modal pues, pese a su sonoridad arcaica, la Armonía clásica admite su uso en tal situación. Por otra parte, admito que la sonoridad de los encadenamientos armónicos que tienen lugar en secciones de textura vertical en las que Sanz utiliza con frecuencia cromatismos es ajena a la tonalidad, pero tampoco encuentro que tenga relación con los ocho Tonos. En mi opinión, son experimentos sonoros que reflejan el afán de nuestro autor por la búsqueda intuitiva de sendas encaminadas a la consolidación del lenguaje armónico tonal.

7. Con respecto a algunas piezas de la *Instrucción de Música* que, no figurando bajo el epígrafe “Pasacalle”, poseen dicho título en ciertas transcripciones modernas, debo decir que no encuentro datos con la suficiente entidad como para concluir que lo son pues, aunque muestran el esquema armónico I-IV-V-I, no presentan otras características fundamentales de los pasacalles punteados de Sanz como son las dimensiones cada vez mayores, la sucesión continua de variaciones de cuatro compases, el papel destacado de la subdominante, la experimentación armónica o la consecución de niveles crecientes de elaboración formal y de dificultad interpretativa. Asimismo, tampoco pienso que dichas piezas puedan considerarse ritornelli ya que, aun mostrando brevedad y sencillez musical, cada una de ellas tiene un título propio que revela su singularidad e independencia.
8. Los resultados del estudio comparativo aplicado a los pasacalles de Sanz, Guerau y Murcia ponen de manifiesto notables diferencias sobre todo entre los de Guerau y los de los otros dos autores. En mi opinión, la sonoridad de los pasacalles de Guerau es en general pretonal, con un claro predominio del contrapunto sobre la armonía; por el contrario, el aspecto armónico prevalece en los de Sanz y Murcia, lo cual les confiere una sonoridad globalmente tonal. Asimismo, en los pa-

sacalles de Guerau la idea musical rebasa muchas veces la longitud de cuatro compases por variación y abarca dos o tres de ellas, en contraste con el planteamiento formal más cerrado (una idea musical por variación) que he apreciado en los de Sanz y Murcia. Además, la ornamentación que utiliza Guerau es mucho más abundante que la empleada por los otros dos autores. Por otra parte, Murcia y Sanz difieren en el uso más audaz del cromatismo por parte de éste y en la inclusión de secciones de textura vertical en sus pasacalles. Finalmente, Sanz es el único de los tres autores que incluye “Pasos” o “Passajes” e indicaciones de dinámica, tempo y/o carácter en algunos de sus pasacalles.

9. Los pasacalles de Sanz, Guerau y Murcia tienen en común ciertos elementos de un posible “estilo español” que los diferencia de los compuestos por guitarristas franceses e italianos. Entre dichos elementos cabe citar: su composición a base de variaciones, la utilización habitual del sencillo patrón armónico I-IV-V-I o de reelaboraciones del mismo en cada variación, el reiterado énfasis sobre la subdominante, la utilización del tetracordo frigio o cadencia andaluza, el empleo moderado (salvo excepciones) del cromatismo, las escasas modulaciones, la alusión al compás mediante términos como “Compasillo” y “Proporción” que en el resto de Europa ya no se utilizaban y, finalmente, el hecho de que estos guitarristas enuncien en los títulos de sus pasacalles el Tono por el que se han compuesto. En mi opinión, la referencia a dichos compases y a unos Tonos cuya plasmación sonora en la práctica es (con excepción de Guerau) escasa, revelan una fuerte influencia de la teoría musical española en los pasacalles de estos autores, en una época en la que tanto los actuales compases (3/4, 6/8, 4/4, etc.) como la moderna tonalidad bimodal ya se habían implantado en la música instrumental europea.
10. Por lo que respecta al énfasis sobre la subdominante – muchas veces precedida de dominantes secundarias – en los pasacalles de Sanz, Guerau y Murcia, no he hallado suficientes datos objetivos como para afirmar su adscripción a la moda-

lidad, pues sólo en los Tonos 4º, 7º y 8º la subdominante coincide con la mediación de los mismos. En mi opinión, el énfasis sobre la subdominante es propio de una tonalidad poco evolucionada en la que todavía no se ha definido claramente la jerarquía de los grados IV y V, siendo la importancia del IV superior a la del V en los pasacalles de estos autores. En cualquier caso, por una parte pienso que es innegable – según he demostrado en este trabajo – la percepción sonora de la tonalidad (por incipiente que sea) en buena parte de esta música. Por otra parte, siendo la subdominante un grado tonal que lógicamente contribuye a afirmar la tonalidad, no encuentro relación alguna entre la modalidad (esto es, los ocho Tonos) y el énfasis sobre un grado que, por definición, es tonal en el sentido moderno.



Bibliografía

1. Fuentes

AMAT, Juan Carlos: *Guitarra Española, y vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana, y Catalana de cinco Órdenes...*, Barcelona, 1596. (Ed. facsímil de la copia impresa en Gerona por Joseph Bró, ca. 1761: Múnaco, Chanterelle, 1980).

BRICEÑO, Luis de: *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, París, Pedro Ballard, 1626. (Ed. facsímil: Ginebra, Minkoff, 1972).

COLONNA, Giovanni Ambrosio: *Intavolatura di chitarra spagnuola del primo, secondo, terzo, quarto libro... nuonamente ristampata...*, Milán, Dionisio Gariboldi, 1637. (Ed. facsímil: Bolonia, Forni, 1978).

FOSCARINI, Giovanni Paolo: *Li cinque libri della chitarra alla spagnuola*, Roma, s. imp., 1640. (Ed. facsímil: Firenze, SPES, 1979).

GRANATA, Giovanni Battista: *Capricci Armonici sopra la chittarriglia spagnuola*, Bolonia, 1646. (Ed. facsímil: Firenze, SPES, 1978).

GUERAU, Francisco: *Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española...*, Madrid, en la imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1694. (Ed. facsímil: Londres, Tecla Editions, 1976).

MURCIA, Santiago de: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, s. l., s. imp., 1714. (Ed. facsímil: Madrid, Arte Tripharia, 1984).

MURCIA, Santiago de: *Passacalles y obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales*, s. l., 1732. (Ed. facsímil: Mónaco, Chanterelle, 1979).

NASSARRE, Pablo: *Fragmentos Músicos...*, Madrid, Imprenta Real de Música, 1700. (Ed. facsímil: Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1988).

PELLEGRINI, Domenico: *Armoniosi Concerti sopra la chitarra spagnuola*, Bolonia, 1650. (Ed. facsímil: Firenze, SPES, 1978).

PICO, Foriano: *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*, Nápoles, Giovanni Francesco Paci, 1608. (Ed. facsímil: Ginebra, Minkoff, 1981).

QUEVEDO, Francisco de: *Los Sueños. Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo*, Barcelona, Esteban Liberos, 1627. (Edición consultada a cargo de Ignacio Arellano y M^a Carmen Pinillos, colección Austral Narrativa, Madrid, Espasa Calpe, 2008, pp. 147, 148, 210).

SANZ, Gaspar: *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, Zaragoza, herederos de Diego Dormer, 1674. Tercer libro, Zaragoza, 1697. Ediciones consultadas: original de la 8^a edición, Madrid, Biblioteca Nacional; reproducción facsímil de la 3^a edición (libros primero y segundo) y de la 8^a (libro tercero) con prólogo y notas de Luis García-Abrines, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1952, 2/1979.

2. Ediciones y transcripciones modernas

BALAGUER, Rafael: *Gaspar Sanz. Instrucción de Música sobre la guitarra española. Transcripción de la obra completa para guitarra de seis cuerdas*, 1976.

BITETTI, Ernesto: *Gaspar Sanz (1640-1710). Integral. Instrucción de Música sobre la guitarra española*, Madrid, Real Musical, 1986, reimp. 1997.

COMPANY, Antonio: *Santiago de Murcia (ca. 1682-ca. 1735): Obras completas para guitarra, vol. IV, Suites del libro "Pasacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales" (1732); edición en notación moderna de su obra original en tablatura para guitarra barroca*, Soneto Ediciones Musicales, 995, pp. 5-6.

PUJOL, Emilio: *Hispanae Citharae Ars Viva. Antología de música selecta para guitarra transcrita de la tablatura antigua por Emilio Pujol*, Mainz, Schott, 1956.

SCHMITT, Thomas: *Deleite del alma, vol. II, edición y grabación para guitarra barroca de la Chacona y otras obras (BWV 996, 998, 999, 1001 y 1004) de J. S. Bach*, Logroño, ediciones El Gato Murr, 2008, pp. 73-78.

SCHMITT, Thomas: *Francisco Guerau. Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, Madrid, Alpuerto, 2000.

STRIZICH, Robert: *The complete guitar Works of Gaspar Sanz*. Quebec, Les Éditions Doberman-Yppan, 1999.

YEPES, Narciso: *Gaspar Sanz: Suite Española*, Madrid, Unión Musical Española Editores, 1971.

3. Libros y artículos

ARRIAGA, Gerardo: "Técnica de la guitarra barroca", en RIOJA, E. (coord.): *La guitarra en la Historia*, vol. III, Córdoba, colección Bordón, 1992, pp. 59-117.

BORDÁS, Cristina y ARRIAGA, Gerardo: “La guitarra desde el Barroco hasta 1950”, en *La Guitarra Española*, The Metropolitan Museum of New York - Museo Municipal de Madrid, 1992.

BUKOFZER, Manfred F.: *Music in the Baroque Era – from Monteverdi to Bach*, New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1947. Versión castellana de Clara Janés y José María Martín Triana: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid, Alianza Editorial, 1986).

CAMINO, F.: *Barroco* (Historia, compositores, obras, formas musicales, etc.), Madrid, Ollero y Ramos editores, 2002, pp. 50, 60, 61.

CASTRO Escudero, José: “La methode pour la guitare de Luis Briceño”, en *Revue de Musicologie*, vol. 51, Societé Française de Musicologie, 1965, pp. 131-144.

CHRISTENSEN, Thomas: “The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory” en *Journal of Music Theory*, vol. 36, 1992, pp. 1-42.

DONINGTON, Robert: *Baroque Music: Style and Performance*, Londres, Faber Music Ltd, 1982.

FRESNO, Jorge: “Instrucción de Música sobre la Guitarra Española”, en *Revista Aragonesa de Musicología “Nassarre”*, vol. VIII-2, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1992, pp. 163-168.

GARCÍA Gallardo, Cristóbal L.: *¿Ocho modos o sólo dos? Análisis de los pasacalles de Gaspar Sanz en el contexto teórico de su tiempo*, Resumen de Comunicación propuesta para el VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Cáceres, 2008.

GONZÁLEZ Marín, Luis Antonio: “Sanz, Gaspar” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, S.G.A.E., 2002, pp. 813-816.

GUERRERO Gutiérrez, Pablo y GARCÍA Carbó, Carlos: “Pasacalle [pasa calle] (II)” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, Madrid, S.G.A.E., 2001, p. 483.

HALL, Monica: *The Guitar Anthologies of Santiago de Murcia*, Unpublished Ph.D. Thesis, The Open University, Milton Keynes, England, 1984.

HERRERA Pauner, Francisco: *Enciclopedia de la Guitarra: biografías, danzas, Historia, organología, técnica*, 3ª edición, Valencia, Piles, 2004, vol. I, p. 270, vol. III, p. 311.

HILL, John Walter: *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580-1750*, W. W. Norton & Company, Inc., 2005. (Edición en castellano de Andrea Giráldez: *La Música Barroca*, Madrid, Akal Música, 2008).

HORST, Louis: *Formas preclásicas de la danza*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), 1966.

HUDSON, Richard: *The Development of Italian Keyboard Variations on the Passacaglio and Ciaccona from Guitar Music in the 17th Century*, University of California, Los Angeles, 1967.

HUDSON, Richard: "Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona", en *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXIII, 1970, pp. 302-314.

HUDSON, Richard: "Passacaglia", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980, pp. 267-270.

JAMBOU, Louis: "Problemática de la literatura guitarrística entre Francia y España durante la segunda mitad del siglo XVII", en RIOJA, E. (coord.): *La guitarra en la Historia*, vol. II, Córdoba, colección Bordón, 1991, pp. 105-109.

LOLO, Begoña: "La música en la corte de Carlos II", en RIBOT, L. (coord.): *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 281-284.

MAILLARD, Jean: *François Couperin y su dinastía*. (Traducción castellana de Felipe Ximénez de Sandoval, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, pp. 66-71).

MARKESSINIS, A: *Historia de la Danza desde sus orígenes*, Madrid, librerías deportivas Esteban Sanz Martier, 1995.

MUNETA, Jesús María: “Evolución de la modalidad desde el gregoriano al siglo XVIII”, en *Revista Aragonesa de Musicología “Nassarre”*, XI, 1-2, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1995, pp. 345-366.

NELSON, Robert U.: *The Technique of Variation: a study of the instrumental variation from Antonio de Cabezón to Max Reger*, Berkeley and Los Angeles, University of California Publications in Music, 1948, pp. 28-33 y 65-78.

QUEROL, Miguel: *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, Ediciones Comtalia, 1948, pp. 93-132.

RANDEL, Don (ed.): *The New Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, 1986. (Edición española de Luis Carlos Gago: *Diccionario Harvard de Música*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 230, 231, 784).

REY, Juan José: “Estudio analítico y comparativo de la Instrucción de Música de Gaspar Sanz” en *Estudios de Musicología Aragonesa*, Zaragoza, 1977, pp. 9-34.

RIVERA, Juan Carlos: *Zarambeques: música española de los siglos XVII y XVIII en torno a la guitarra*, folleto explicativo adjunto al CD, Sevilla, Harmonia Mundi, 2002.

SADIE, Stanley (ed.): *The Grove Concise Dictionary of Music*, Londres, Macmillan Press Ltd., 1988. Edición consultada: *Diccionario Akal/Grove de la Música* (Traducción castellana de Joaquín Chamorro Mielke, Andrea Giráldez Hayes, Luis Gabriel Juretschke, José María Ruiz Vaca y María Sanhuesa Fonseca), Madrid, Akal ediciones, 2000, p. 970.

SÁNCHEZ, Marina: “Pasacalle [paseo] (I)” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, Madrid, S.G.A.E., 2001, p. 483.

SCHMITT, Thomas: “El Pasacalles español y la idea de la obra”, en *Revista de Musicología*, vol. XX, n° 1, Madrid, 1997, pp. 315-322 (Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología). <http://thomasschmitt.wordpress.com/publicaciones/>

SCHMITT, Thomas: “El problema del estilo español en la música instrumental española”, en Actas del congreso “*Música y teatro en España en el siglo XVIII*”, Salamanca, Kassel, Reichenberger, 1994, 1996, pp. 207-217. <http://thomasschmitt.wordpress.com/publicaciones/>

SCHMITT, Thomas: “Francisco Guerau y el estilo español”, en *Cuadernos de Arte* (Homenaje a Gonzalo Martín Tenllado), 26, Granada, 1995, pp. 113-119. <http://thomasschmitt.wordpress.com/publicaciones/>

SCHMITT, Thomas: “Passacaglio ist eigentlich eine Chaconne. Zur Unterscheidung zweier musikalischer Kompositionsprinzipien”, en *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* (FZMw) Jg. 13, 2010, pp. 1-18. Revista online. <http://thomasschmitt.wordpress.com/publicaciones/>

SCHMITT, Thomas: “Sobre la ornamentación en el repertorio para guitarra barroca en España (1600-1750)”, en *Revista de Musicología*, vol. 15, n° 1, 1992, pp. 107-138.

SILBIGER, Alexander: “Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin” en *Journal of Seventeenth-Century Music*, vol. 2, n° 1, 1996. <http://www.sscm-jscm.org/>

SILBIGER, Alexander: “Chaconne”, en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), vol. 5, New York, Oxford University Press, 2001, pp. 410-415.

SILBIGER, Alexander: “Passacaglia”, en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), vol. 19, New York, Oxford University Press, 2001, pp. 191-194.

VÁZQUEZ-PRADA, Ricardo: *Gaspar Sanz: la magia de la guitarra*, Zaragoza, Delsan, 2006.

WALKER, Thomas: “Ciaccona and Passacaglia: remarks on their origin and early history”, en *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXI, 1968, pp. 300-320.

ZALDÍVAR, Álvaro: *Gaspar Sanz, el músico de Calanda*, Zaragoza, CAI ediciones, vol. XXI, 1999.

ZALDÍVAR, Álvaro: *Pablo Nassarre, Fragmentos musicales. Volumen II. Anexo. Estudio general introductorio de la vida y obra de Nassarre*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2006.

ZAMACOIS, Joaquín: *Tratado de Armonía*, Barcelona, Labor, 1946. Libro I: 11ª edición, 1989; libro II: 9ª edición, 1988; libro III: 8ª edición, 1993.



Discografía

Instrucción de Música sobre la Guitarra Española de Gaspar Sanz (1640-1710), primera y única grabación completa, por ahora, de la *Instrucción de Música* con guitarra barroca, interpretada por Jorge Fresno conforme a las normas y gustos de aquella época (incluye folleto explicativo con textos de José Ángel Biel, Álvaro Zaldívar, Jorge Fresno y Pedro Calahorra, Pabellón de Aragón 92, Exposición Universal de Sevilla), Movieplay Portuguesa. Classics. 3-11022/23, Zaragoza, 1992 (2 CD).

Ostinato. Obras de Andrea Falconiero, Biagio Marini, Tarquinio Merula, Diego Ortiz, Johann Pachelbel, Henry Purcell, Salomone Rossi, Antonio Valente y Anonimi interpretadas por *Hespérion XXI* con la dirección de Jordi Savall (incluye folleto explicativo con textos de Rui Vieira Nery, Universidad de Évora), AliaVox AV 9820, Austria, 2001.

Zarambeques. Música española de los siglos XVII y XVIII en torno a la guitarra con obras de Gaspar Sanz, Francisco Guerau, Santiago de Murcia, Antonio de Santa Cruz, Michel Pérez de Zavala, Antonio Martín i Coll y otras de autor anónimo interpretadas por *Armoniosi Concerti* con la dirección de Juan Carlos Rivera (incluye folleto explicativo con textos de Juan Carlos Rivera), Harmonia Mundi E-08970 / HMI 987030, Barcelona, 2002.



Anexos documentales

1. Tablaturas de los pasacalles de Gaspar Sanz

Fuente:

- *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, Zaragoza, 1674.
Tercer libro, Zaragoza, 1697.

Libros primero y segundo: facsímil de la 3ª edición (1674-75).

Laberinto En la guitarra q̄ enseña un son por 12 partes Con quantas diferencias quisieren.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12												
✠ F	D	I	E	C	O	A	L	B	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	
M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N
&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G
K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M

Dedicado al Ser.^{mo} Señor Don Juan de Austria.
Compuesto por el Lic.^{do} Gaspar Sanz, natural de la Villa de Calanda, en Çaragoça
Año 1674.

Abecedario Italiano.

✠	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	M	N	N	O	P	&	&
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3

Demonstracion desta obra en dos Passacalles

Inuencor *sol pit* *Regina* *Prima*

fol. 16r

Gallardas con otros dancas Españoles para los q̄ enpiécan a Jañer Pasgado, y aprenden a dançar

Villano *Otro* *Dança de las Hachas*

Jacaras *Jacara de la Costa* *Passacalle*

Passacalles *Otro Passacalles*

Otros Passacalles

Espanoleta

Solias

Pavana

Ruzero

Las Paradelas

fol. 18r

Passacallesobre la D con muchas Diferencias para soltar Una y otra mano a los 8 de Noviembre 1674

6
Gaspar Sanz, autor de la guitarra.

fol. 21r

Passacally por la C

Gaspar Sanz Invent

fol. 37r

Frangueque

Otro Frangueque

Gaspar Sanz Invenit. Passacalles

fol. 46r

Passacalles por la D.

Gaspar Sanz Invenit.

fol. 48r

Libro tercero: facsímil de la 8ª edición (1697).

Passacalles por la C *por Cruzado* *y por quinto Tonó pñto alto*

tomo 3 . 1 Gaspar Sanz Inventi

fol. 49r-Ed. 1697

Prosiguen mas diferencias sobre las antecedentes Passacalles con falsas a tres y quatro voces y Cromaticas.

tomo 3 Gaspar Sanz Inventi

fol. 50r-Ed. 1697

Passacalles por la f. *por Parilla* *y por Octavo Tono punto alto*

tomo 3 grave 3 Gaspar Sanz Invenit.

fol. 51r-Ed. 1697

Passacalles por la E y D. *por el Cinco y Sets* *y por Primero y Quarto Tono*

tomo 3 4 Gaspar Sanz Invenit.

fol. 52r-Ed. 1697

Pasacalles por la H y K *por el Siete y el Ocho* *por Tercer Tono y 4º punto alto*

Por el Ocho *Por el Siete* *Por el Ocho*

tomo 3 Gaspar Sanz Invenit

fol. 53r-Ed. 1697

Pasacalles por la H *por el Quatro* *y por Quinto Tono punto bajo*

Allegre *Grave* *Mazgrave*

tomo 3 Gaspar Sanz Invenit

fol. 54-Ed. 1697

Passacalles por la **S y B** por el **Tres y Dos** y por el **Sexto y Quinto Tono**

Gaspar Sanz Invenit

tomo 3 7

fol. 55r-Ed. 1697

Passacalles por la **O** por el **Vno bemolado** y por **Segundo Tono**

Gaspar Sanz Invenit

tomo 3 8

fol. 56r- Ed. 1697

Passacalles por la *F* por el Dos bemolado y por Primer Tono punto alto

Pasaje *Fuerte* *Suave*

Gaspar Sanz Invenit.

fol. 57r-Ed. 1697

Passacalles por la *F* por el Ocho y por Quarto Tono punto alto

Pasaje *Fuerte* *Suave*

tomo - 3 . 10 Gaspar Sanz Invenit.

fol. 58r-Ed. 1697

2. Tablaturas de pasacalles de otros autores

Reproducciones en facsímil de piezas de las siguientes fuentes:

- Colonna: *Intavolatura di chitarra spagnuola del primo, secondo, terzo, quarto libro (...) nuonamente ristampata (...)*, Milán, 1637.
- Briceno: *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, París, 1626.
- Foscari: *Li cinque libri della chitarra alla spagnola*, Roma, 1640.
- Guerau: *Poema Harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, Madrid, 1694.
- Murcia: *Pasacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales*, s. l., 1732.

H I M I G I H I I M I G I H I :II:
 I II I I II II II I I II I :II:
 K I I B I G I P I I A I L I M I L I
 I II I I II I I II I I II I I
 C I O I :II:
 I II I :II:

Colonna: *Aria de Passagallo*, p. 45.

DOZE PASACALLES PARA COMENCAR A CANTAR.

Primero Pasacalle.	o d o d o d o d	Septimo Pasacalle.	o o o d o o o d
	1 2 3 4 5		7 6 5 4 3 2 1
Segundo Pasacalle.	o d o d o d o d	Octavo Pasacalle.	o o o d o o o d
	2 3 4 5 6 7		P * 7 P
Terçero Pasacalle.	o d o d o d o d	Noveno Pasacalle.	o o o d o o o d
	3 4 5 6 7 8		* 1 P *
Quarto Pasacalle.	o d o d o d o d	Deçimo Pasacalle.	o o o o o o o d
	4 * 3 4		G 4 * 1 2 G
Quinto Pasacalle.	o d o d o d o d	Onceño Pasacalle.	o o o d o d o d
	5 1 P 5		7 6 5 4 3 2 1
Señto Pasacalle.	o o o d o o o d	Doçeno Pasacalle.	o o o o o o o d
	6 5 4 3 2 1		* 1 4 *

Estos son los Pasacalles contenidos en la Guitarra con ellos se cantaran toda suerte de tonos Españoles y Françeses graues y agudos.

Briceño: *Doze pasacalles para començar a cantar*, fol. 14v.

PASACALLE O FANTASIA.

o d o d o d o d o d o d o d o d o d o d o d o d o d o d o d o d o d o d
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24
 o d o d o d o d o d o d o d o d o d o d o d o d o d o d o d o d o d o d
 4 2 3 1 * 1 1 2 3 1 * 1 1 4 * 4 3 4 B r s.

Briceño: *Pasacalle o Fantasia*, fol. 14.

Passacalli passeggiati 21

All. M^ostro S^o Santo Battaglini.

Foscarini: *Passacalli passeggiati*, p. 21.

Capriccio sopra il pasacaglio del x. uariato 89
All. Molto III^{ra} S.^{ra} Rodrico Simenes.

The musical score is written on ten staves. It features a variety of rhythmic patterns and fingerings, including triplets, sixteenth notes, and slurs. The notation is dense and characteristic of 17th-century manuscript notation. At the bottom of the page, there are two large, decorative flourishes that appear to be stylized signatures or initials.

Foscarini: *Capriccio sopra il Passacaglio del X variato*, p. 89.

2.^a parte del capriccio variato sopra l'X. 90
 Ali M^{te} M^{te} SSⁿⁱ: Alessandro e Carlo Cicci

Foscarini: 2.^a parte del Capriccio sopra il Passacaglio del X variato, p. 90.

Pasacalles de 1º tono

Guerau: *Pasacalles de 1º Tono en Compasillo*, fols. 1-2.

Handwritten musical score for "Pasacalles de 4.º tono". The score is written on five staves. The first staff contains rhythmic notation with various note values and rests. The second staff features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music includes various rhythmic patterns and rests. The title "Pasacalles de 4.º tono" is written in the center of the second staff. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Handwritten musical score for "Pasacalles de 4.º tono". This page continues the piece from the previous page. It consists of five staves of music. The notation includes rhythmic patterns, rests, and some dynamic markings. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Pasacalles de 5.º tono

Guerau: *Pasacalles de 4º Tono en Compasillo y Proporción*, fols. 11-13.

Pasacalles de 6.º tono

Guerau: Pasacalles de 8º Tono en Compasillo, fols. 20-21.

Cor. La. A.

Handwritten musical score for guitar, first system. It consists of four staves. The top staff is the melody, and the three lower staves are for the guitar strings. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical score for guitar, second system. It consists of four staves. The top staff is the melody, and the three lower staves are for the guitar strings. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical score for 'Murcia: Pasacalles por la A de Compasillo'. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Above the first staff, the word 'Allegro' is written in a decorative, cursive hand. The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The score is numbered '9' in the top right corner.

Murcia: Pasacalles por la A de Compasillo, 8^o Tono Natural, fols. 7v-9.

Handwritten musical score for 'Por La C. Al Compasillo'. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff begins with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The score is numbered '1' in the top left corner.

24

The image shows a page of handwritten musical notation for guitar, page 24. It consists of five systems of two staves each. The notation includes rhythmic values (e.g., 4º, 2º, 1º), accidentals (sharps, naturals), and slurs. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The third system has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The fourth system has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth system has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notation is dense and characteristic of early guitar manuscripts.

25

Al prop. on.

Murcia: Pasacalles por la E, a Compasillo, 1º Tono, fols. 23v-25v.

Por la K. en Seg.º traste.

Handwritten musical score for 'Murcia: Pasacalles por la K en Segundo Traste, a Compasillo, 7º Tomo, fols. 38v-39v.' The score consists of four staves of music. The notation includes various rhythmic values (e.g., 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256) and accidentals (sharps, flats, naturals). The music is written in a style characteristic of early modern Spanish lute tablature, with a focus on rhythmic patterns and fret positions. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The subsequent staves continue the piece, showing complex rhythmic structures and melodic lines.

Murcia: Pasacalles por la K en Segundo Traste, a Compasillo, 7º Tomo, fols. 38v-39v.

Handwritten musical score for 'Murcia: Pasacalles por la K en Segundo Traste, a Compasillo, 7º Tomo, fols. 38v-39v.' This section of the score is marked 'Aprop.' and '60'. It consists of four staves of music. The notation includes various rhythmic values (e.g., 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256) and accidentals (sharps, flats, naturals). The music is written in a style characteristic of early modern Spanish lute tablature, with a focus on rhythmic patterns and fret positions. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The subsequent staves continue the piece, showing complex rhythmic structures and melodic lines.

The image shows four staves of handwritten musical notation. The first three staves are in a single system, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The fourth staff is a separate line of music, also in treble clef and one flat, which begins with the instruction 'Siguen por la K en 3. Traste.' written in a cursive hand.

Murcia: *Pasacalles por la K en Segundo Traste, a Proporción, 7º Tono*, fols. 40-40v.

3. Grabados e imágenes de guitarra y danza



Diego Valentín Díaz (Valladolid, 1586-1660)
La Presentación del Niño en el templo (detalle), primer cuarto del s. XVII.

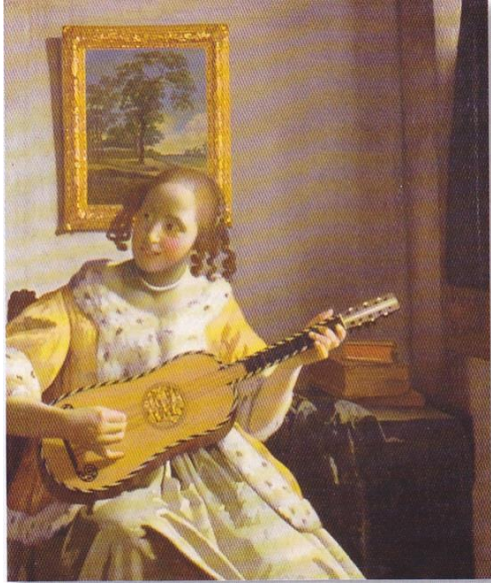
Los cuatro ángeles músicos de la imagen sostienen en sus brazos instrumentos musicales de amplio uso en la España de la época. Éstos son, de izquierda a derecha, un arpa española de dos órdenes, un laúd, una guitarra barroca y una viola “da braccio”.



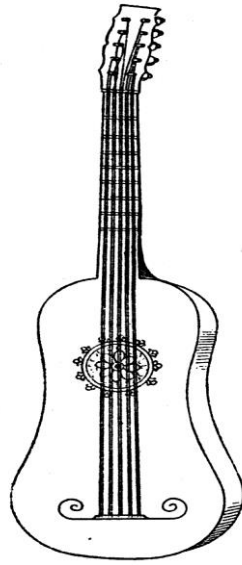
Foriano Pico: Portada de *Nuova Scelta di Sonate per la Chitarra Spagnola*, Nápoles, 1608.



Juan Carlos Amat: *Guitarra Española, y vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana, y Catalana de cinco Órdenes...*, Barcelona, 1596. (Ed. facsímil de la copia impresa en Gerona por Joseph Bró, ca. 1761).



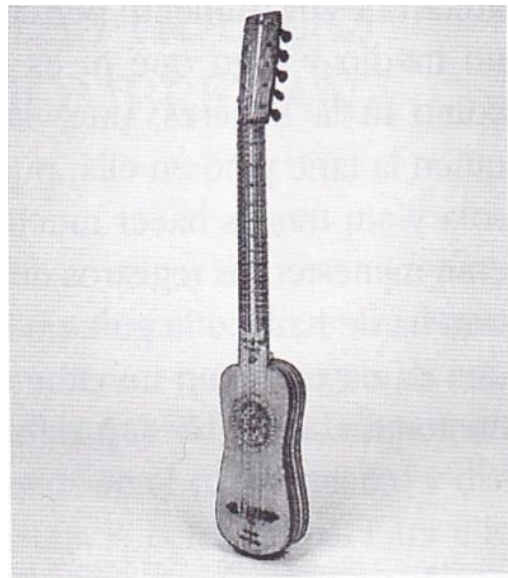
Vermeer van Delft: *La Joueuse de guitare*, 1670



Guitarra de cinco órdenes
(M. Mersenne: *Harmonie Universelle*, París, 1636).



Guitarra de cinco cuerdas
dobles y trastes móviles
(España, ca. 1700). Museo la
Música de Barcelona
(MDMB 639)



Guitarra de cinco cuerdas
dobles, trastes móviles y
abertura acústica cerrada con
pergamino decorado (España,
siglo XVII). Museo de la
Música de Barcelona.
(MDMB 118)



Gregorio Lambranzi: “Chacona”, en *Neue und curieuse theatrialische Tanz-Schul*, Nuremberg, 1716.



Gregorio Lambranzi:
 “Arlequin bailando la
 chacona”, en *Neue und curieuse
 theatralische Tantz-Schul*,
 Nuremberg, 1716



Jean Voboam: guitarra de
 cinco órdenes, París, 1687



Nota aclaratoria

La expresión “cadencia andaluza” que utilizo en esta investigación es un anacronismo, puesto que en la época en que Sanz publicó su *Instrucción de Música* (1674) su empleo es, cuando menos, dudoso y cuestionable. El nacimiento y generalización del término “cadencia andaluza” adquiere pleno sentido entre finales del siglo XIX y principios del XX, hallándose íntimamente vinculado al Nacionalismo musical español del que, sin duda, forma parte como rasgo sonoro de identidad.

Sin embargo, personalmente he creído conveniente utilizar esta denominación en el presente trabajo con el fin de justificar, en la práctica, la plasmación sonora de un posible “estilo español” en los pasacalles de Sanz, Guerau y Murcia.

Andrés Sánchez Serrano

(Zaragoza, 1975)

Doctor en Filosofía, Estética y Teoría de las Artes por la Universidad de Valencia, intérprete e investigador. Profesor Superior de Música en la especialidad de Guitarra por el Conservatorio de Zaragoza, con Premio de Honor fin de Grado Medio y Mención de Honor fin de Carrera.

Ha realizado numerosos cursos de técnica e interpretación en la guitarra con destacados maestros como Carles Trepát, José Miguel Moreno, Leo Brouwer e Ignacio Rodes, entre otros. Interesado en la música antigua



para guitarra, asiste durante varias ediciones al *Curso Internacional de Música Antigua de Daroca* (Zaragoza), recibiendo clases de los profesores John Griffiths y Juan Carlos de Mulder. Participa igualmente en el *Festival Internacional de la Guitarra* (Córdoba, 1999), en el *Curso Internacional de Guitarra Ciudad de Alicante* (2000, 2001 y 2006) y en el *VII y VIII Torneo Internacional de Música* (Zaragoza, 1998 y 1999), obteniendo Diploma de Honor. Ha llevado a cabo numerosos conciertos como solista y como integrante del Grupo Enigma-Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza.

Desde el año 2004 es profesor de Enseñanza Secundaria en la especialidad de Música por oposición, ejerciendo en la actualidad su labor docente en el I. E. S. “Vega del Turia” y en el I. E. S. “Segundo de Chomón” de Teruel.

Cuadernos de Bellas Artes

Otros títulos de la colección

22- *El crepúsculo de la zarzuela: Juan Martínez Bágüena. El último gran compositor durante la España de Franco* – Ricardo Jesús Roca Padilla
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/22cba>

21- *Pozo de sangre. Fantasmas del cine japonés contemporáneo* – Luis Pérez Ochando
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/21cba>

20- *Historia de la musicoterapia en Europa II. Desde el Barroco hasta el Prerromanticismo* – Ignacio Calle Albert
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/20cba>

19- *Historia de la musicoterapia en Europa I. Desde la Edad Media hasta el Renacimiento* – Ignacio Calle Albert
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/19cba>

18- *La praxis del artista como hacer investigador. Creación artística y/o investigación en las artes* – Raquel Caerols Mateo y Juan Arturo Rubio Arostegui
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/18cba>

17- *La crítica musical española en los albores del siglo XX. El paradigma de la crítica musical valenciana* – Rafael Polanco Olmos
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/17cba>

16- *Vicente Peydró Díez y las primeras zarzuelas en el cine español. Vida y obra de un músico valenciano* – José Salvador Blasco Magraner
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/16cba>

15- *Francisco Andreví Castellá, genio musical de España: Su magisterio de Capilla en Segorbe (1808-1814) y su obra en los fondos musicales del archivo* – Vicente Martínez Molés
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/15cba>