



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

FACULTAD DE EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA, ORGANIZACIÓN ESCOLAR Y DD.EE.

TESIS DOCTORAL

**EL ARCHIVO MUSICAL DE NARCISO YEPES:
ESTUDIO, ANÁLISIS Y RESPUESTA SONORA DE SUS
ANOTACIONES MANUSCRITAS**

IGNACIO YEPES SZUMLAKOWSKI

DIRECTORA:

DRA. PILAR LAGO CASTRO (UNED)

MADRID, 2014



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

FACULTAD DE EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA, ORGANIZACIÓN ESCOLAR Y DD.EE.

TESIS DOCTORAL

**EL ARCHIVO MUSICAL DE NARCISO YEPES:
ESTUDIO, ANÁLISIS Y RESPUESTA SONORA DE SUS
ANOTACIONES MANUSCRITAS**

IGNACIO YEPES SZUMLAKOWSKI

DIRECTORA:

DRA. PILAR LAGO CASTRO (UNED)

MADRID, 2014

*A ti, Virginia,
a quien elijo cada día;*

*y a vosotros, Clara, Guzmán, Fátima y Diego,
regalos de vida.*

AGRADECIMIENTOS

A la hora de concluir esta tesis, vuelvo atrás la mirada y reconozco el rostro de tantas personas a las que les debo todo, sin las cuales este trabajo jamás habría visto la luz.

Mis primeras palabras de agradecimiento quisiera dirigir las con todo el cariño a la profesora Pilar Lago, mi directora de tesis y gran amiga. Su perseverancia y su energía, su conocimiento y su intuición, su empuje y su confianza han sido definitivos instrumentos con los que he tenido el privilegio de llevar a cabo este proyecto. Gracias Pilar también por tu tiempo y por tu entusiasmo sin los que jamás habría iniciado, ni mucho menos acabado, esta tesis doctoral.

También deseo expresar mi gratitud a Gerardo Arriaga, por su extraordinaria ayuda como amigo y como profesional de la guitarra, en todas sus facetas. Gracias Gerardo, tu cercanía y tu sabiduría han sido un regalo insustituible.

No olvido a Alfredo Vicent, primer doctor en España guitarrista de diez cuerdas, que me impulsó hace años a trabajar a fondo sobre Narciso Yepes y que hoy puede ver el alcance de ese apoyo incondicional que siempre he recibido de él. Gracias Alfredo por la fidelidad de tu amistad.

Hago extensivo mi agradecimiento a mi buen amigo Ismael Barambio que me ha abierto su casa y todos los recuerdos de la enseñanza que ha recibido de su maestro Narciso Yepes. Gracias Ismael, tu lealtad a su obra y a su figura son ejemplares.

También doy las gracias a tantos músicos que me han ayudado a encauzar esta investigación y me han enriquecido con sus conversaciones y sugerencias, y a tantos amigos que no puedo nombrar uno a uno pero que han contribuido de una manera u otra a darme la fuerza necesaria y el sople de la amistad. Gracias a todos.

Ahora quisiera dar las gracias muy especialmente a toda mi familia que ha sido, con el concurso de cada uno desde su lugar, el alma de este trabajo:

A mi madre, Marysia, que custodia en su casa el Archivo Musical que alberga las fuentes primarias de esta tesis, y ha sido testigo excepcional de las incontables horas de trabajo en el estudio de mi padre. Gracias madre, tu aliento, tu ilusión y tu orgullo como viuda de Narciso Yepes han sido también un motor indispensable.

A mi hermana Ana, incansable revitalizadora del arte de nuestro padre. Gracias Ana por tu ánimo constante y tu amor de hermana.

A mi suegra Charra Cagigal, por su generosidad y su ayuda discreta y eficaz. Gracias Charra por tu cariño tan grande.

A mis cuñados, que tanto me han facilitado el trabajo con su colaboración siempre oportuna y su disponibilidad para con tantas cosas. Gracias Macarena, Óscar, Sofía, Copi, Tobías, Beatriz, Asís, sois mis hermanos.

A mis hijos, por su ayuda y por su esfuerzo. Gracias Clara, Guzmán, Fátima, Diego, vuestra sonrisa ha llenado de alegría esta tarea.

A Virginia, mi esposa, que ha sufrido como nadie la dureza de mi trabajo, y no ha dejado de estar a mi lado ofreciéndome su escucha y su palabra, siendo tantas veces mi respiro luminoso. Gracias Virginia por tu amor y tu entrega día a día.

Y, por último, quiero dedicar un recuerdo agradecido a mi padre, protagonista de estas páginas. Gracias padre por darme la música y el ejemplo de cómo comprometerse con ella.

ÍNDICE GENERAL

<i>Agradecimientos</i>	v
<i>Índice general</i>	vii
<i>Índice de ilustraciones</i>	xii
<i>Abreviaturas usadas en la descripción de los documentos</i>	xx
1. INTRODUCCIÓN	1
2. OBJETIVOS	7
3. MARCO TEÓRICO	11
3.1. Características de un archivo musical	13
3.1.1. Conceptos generales	13
3.1.2. El Archivo como contenido documental	15
3.1.3. El Archivo familiar o personal	17
3.2. Observación y análisis de la partitura	19
3.2.1. La observación de la partitura	19
3.2.2. El análisis de la partitura	21
3.3. La respuesta sonora: aproximación a la interpretación musical	23
3.3.1. Criterios de interpretación	25
3.3.2. El respeto a la partitura	26
3.3.3. El respeto al estilo de la época	28
3.3.4. El respeto al compositor	31
3.3.5. El respeto a la obra	32
3.3.6. El respeto al gusto del público	34
3.3.7. La libertad de interpretación	35
3.4. La evolución de la guitarra	37
3.5. Semblanza de Narciso Yepes	46
3.6. El Archivo Musical de Narciso Yepes	51
3.4.1. Su legado musical	52
3.4.2. El material propio del archivo	52
3.4.3. Las partituras	55

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN	57
4.1. Valoración general de la figura y obra de Narciso Yepes	41
4.1.1. Crítica positiva	60
4.1.2. Crítica negativa	66
4.2. Aportaciones temáticas de diferentes autores	67
4.2.1. El desarrollo de la técnica	67
4.2.2. Interpretación y musicalidad	71
4.2.3. La calidad del sonido	74
4.2.4. La guitarra de diez cuerdas	77
4.2.5. Evocación de otros instrumentos	84
4.2.6. La amplitud del repertorio	86
4.2.7. El contacto con el público	89
4.2.8. El artista y el hombre	90
4.3. El pensamiento de Narciso Yepes	92
4.3.1. La técnica al servicio de la música	93
4.3.2. El intérprete creador	95
4.3.3. Su guitarra	98
4.3.4. Algunos recursos técnicos	101
4.3.5. Transcripciones para guitarra	103
4.3.6. Compositores para guitarra	105
4.3.7. Guitarra y orquesta	107
4.3.8. Su relación con el público	107
4.3.9. Un enfoque del estudio y el aprendizaje	110
5. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	119
5.1. Una investigación científica con un resultado <i>performativo</i>	121
5.2. Fases de la investigación	122
5.2.1. Acotación del material	123
5.2.2. Utilización de herramientas de investigación	125
5.2.3. Dificultades encontradas	129
5.2.4. Encuentro con la partitura	130
5.2.5. Observaciones sistemáticas	131
5.2.6. Transformación de la mirada en escucha	132

6. VALORACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS OBSERVADOS	135
6.1. Anotaciones no musicales	139
6.1.1. Mención del autor y menciones secundarias	139
6.1.2. Mención del título de la obra	141
6.1.3. Clarificación de la identidad de la pieza	143
6.1.4. Numeración de compases	143
6.1.5. Numeración de páginas	144
6.1.6. Numeración de pentagramas	144
6.1.7. Duración del tiempo de la obra	144
6.1.8. Fechas y firmas	145
6.1.9. Dedicatorias	147
6.1.10. Otras indicaciones específicas	148
6.2. Indicaciones musicales que no alteran la música	149
6.2.1. Numeración de variaciones o mudanzas	149
6.2.2. Indicación del orden de los movimientos	149
6.2.3. Mejora de la visualización y clarificación de elementos	150
6.3. Indicaciones de preparación del instrumento	151
6.3.1. Afinación de las cuerdas	152
6.3.2. Utilización de la cejilla	155
6.4. Indicaciones musicales de ejecución técnica	155
6.4.1. Digitaciones	155
6.4.2. Rasgueados	168
6.4.3. Resonancia	171
6.4.4. Apagado del sonido	172
6.4.5. Armónicos	173
6.5. Indicaciones musicales de carácter interpretativo	174
6.5.1. Metrónomo	174
6.5.2. Carácter y aire	176
6.5.3. Tempo y matices agónicos	177
6.5.4. Articulación	178
6.5.5. Fraseo	179
6.5.6. Matices dinámicos	181
6.5.7. Ritmo	185
6.5.8. Ornamentación	187

6.5.9. Repeticiones	190
6.5.10. Enarmonías	192
6.5.11. Anotaciones explicativas	193
6.5.12. Descubrimiento de erratas	198
6.5.13. Dudas del intérprete	199
6.6. Modificaciones musicales significativas	202
6.6.1. Cambios de octava	202
6.6.2. Cambios de notas	209
6.6.3. Supresión de notas	212
6.6.4. Añadidura de notas	214
6.6.5. Supresión de compases	216
6.6.6. Añadidura de compases	216
6.6.7. Cambios de pasajes completos	217
6.6.8. Supresión de pasajes completos	222
6.6.9. Cambios de ritmo	223
6.6.10. Cambios de compás	224
6.7. Observación de procesos particulares	226
6.7.1. Transcripción para guitarra de las tablaturas	226
6.7.2. Transcripción para guitarra de otros instrumentos	228
6.7.3. Correcciones realizadas a versiones anteriores	236
6.7.4. Revisiones de arreglos de otro autor	241
6.7.5. El trabajo con el compositor	245
6.7.6. El tratamiento del dúo de guitarras	267
6.7.7. El consejo al discípulo	270
7. CONCLUSIONES	275
7.1. Los criterios musicales de Yepes en su aproximación a la partitura	277
7.2. Principios fundamentales de su interpretación	281
7.2.1. Escucharse	281
7.2.2. Música y técnica. Atención a lo difícil	282
7.2.3. Música y técnica. Atención a lo fácil	282
7.2.4. El equilibrio	283
7.2.5. La memoria del oyente	283
7.2.6. Un caso particular: el dúo de guitarras	284

7.3. Constatación de un método de trabajo exigente	285
7.4. Su personalidad musical a la luz de esta investigación	286
7.5. La comunicación con el público	288
7.6. Maestro y discípulo	289
7.7. Una puerta al futuro	290
8. EPÍLOGO: Yepes según Yepes	293
BIBLIOGRAFÍA	301
ANEXO. Fichas identificativas de las partituras utilizadas	321

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1- Falla. <i>Canción del fuego fatuo (del Amor brujo)</i> , p.1	139
Ilustración 2- Bacarisse. <i>Passapié nº 2</i> , p.1	139
Ilustración 3- Anónimo. <i>Marcha irlandesa</i> , p.1	140
Ilustración 4- Palau. <i>Sonata en La mayor</i> , portada	140
Ilustración 5- Rameau. <i>Tambourin</i> , p.1	140
Ilustración 6- Sor. <i>Quinta Fantasía con variaciones</i> , portada	141
Ilustración 7- Ponce. <i>Suite en La mayor</i> , p.1	141
Ilustración 8- Palau. <i>Perfiles, tema con variaciones para guitarra</i> , portada	142
Ilustración 9- Palau. <i>Sonata en La mayor</i> , portada	142
Ilustración 10- Montsalvatge. <i>Tres divertimentos</i> , segundo movimiento, p.4	142
Ilustración 11- Montsalvatge. <i>Habanera</i> , p.1	143
Ilustración 12- Scarlatti. <i>Sonata en La mayor</i> , portada	143
Ilustración 13- Mertz. <i>Tarantelle</i> , p.3	143
Ilustración 14- Mertz. <i>Pensée Fugitive</i> , pp.1,3,5	144
Ilustración 15- Rodrigo. <i>Invocación y Danza</i> , p.1	144
Ilustración 16- Mertz. <i>Tarantelle</i> , p.7	144
Ilustración 17- Mertz. <i>Pensée Fugitive</i> , p.11	145
Ilustración 18- Sor. <i>Quinta Fantasía con variaciones</i> , p.18	145
Ilustración 19- Sor. <i>Minueto op.34</i> , p.3	146
Ilustración 20- Sor. <i>Marcha fúnebre (de la Fantasía elegíaca)</i> , p.4	146
Ilustración 21- Palau. <i>Sonata en La mayor</i> , II. <i>Allegretto</i> , p.3	146
Ilustración 22- Soler. <i>Sonata</i> , p.3	147
Ilustración 23- Sanz. <i>Suite española</i> , portada	147
Ilustración 24- Bacarisse. <i>Passapié nº 2</i> , p.1	147
Ilustración 25- Ruiz-Pipó. <i>Canción y Danza nº1</i> , p.1	147
Ilustración 26- Palau. <i>Sonata en La mayor</i> , I. <i>In forma di toccata</i> , p.3	148
Ilustración 27- Sanz, <i>Suite española</i> , p.1	148
Ilustración 28- Rodrigo. <i>Invocación y Danza</i> , p.1	148
Ilustración 29- Rodrigo. <i>Invocación y Danza</i> , p.1	149
Ilustración 30- Narváez. <i>Siete Diferencias sobre Guárdame las vacas</i> , p.1	149
Ilustración 31- Paganini. <i>Ghiribizzi per chitarra sola</i> , pp.23,7	150
Ilustración 32- Naoumoff. <i>Bach Connexion</i> , p.1	150

Ilustración 33- Brouwer. <i>Tarantos</i> , p.1	151
Ilustración 34- Mertz. <i>Pensée fugitive</i> , p.1	152
Ilustración 35- Naoumoff. <i>Bach Connexion</i> , p.1	152
Ilustración 36- Anónimo, s. XI. <i>Marcha irlandesa</i> , p.1	153
Ilustración 37- Falla. <i>Asturiana</i> , p.1	153
Ilustración 38- Rodrigo. <i>Tres piezas españolas. Fandango</i> , p.2	153
Ilustración 39- Rodrigo. <i>Tres piezas españolas. Passacaglia</i> , p.7	154
Ilustración 40- Rodrigo. <i>Tres piezas españolas. Zapateado</i> , p.12	154
Ilustración 41- Yepes. <i>Catarina d'Alió</i> , p.1	155
Ilustración 42- Naoumoff. <i>Bach Connexion</i> , p.9	155
Ilustración 43- Leyenda de símbolos. <i>Suite española</i> (G. Sanz). Borrador, p.4	161
Ilustración 44- Leyenda de símbolos. <i>Suite española</i> (G. Sanz). Borrador, p.4	161
Ilustración 45- Leyenda de símbolos. <i>Suite española</i> (G. Sanz). Borrador, p.4	162
Ilustración 46- Leyenda de símbolos. <i>Suite española</i> (G. Sanz). Borrador, p.1	162
Ilustración 47- Leyenda de símbolos. <i>Suite española</i> (G. Sanz). Borrador, p.1	163
Ilustración 48- Leyenda de símbolos. <i>Suite española</i> (G. Sanz). Borrador, p.1	163
Ilustración 49- Leyenda de símbolos. <i>Suite española</i> (G. Sanz). Borrador, p.1	163
Ilustración 50- Leyenda de símbolos. <i>Suite española</i> (G. Sanz). Borrador, p.2	164
Ilustración 51- Leyenda de símbolos. <i>Suite española</i> (G. Sanz). Borrador, p.2	164
Ilustración 52- Leyenda de símbolos. <i>Suite española</i> (G. Sanz). Borrador, p.2	165
Ilustración 53- Leyenda de símbolos. <i>Suite española</i> (G. Sanz). Borrador, p.2	165
Ilustración 54- Asencio. <i>Colecticio íntimo</i> , La frisança, p.3	166
Ilustración 55- Naoumoff. <i>Bach Connexion</i> , p.1	166
Ilustración 56- Yepes, Ignacio. <i>Duelo</i> (de la Suite Zarandanzas), p.2	167
Ilustración 57- Villa-Lobos. <i>Estudio n° 6</i> , p.14	167
Ilustración 58- Bacarisse. <i>Passapié n° 2</i> , p.2	168
Ilustración 59- Rodrigo. <i>Concierto de Aranjuez</i> , p.2	168
Ilustración 60- Rodrigo. <i>Invocación y Danza</i> , p.4	168
Ilustración 61- Ohana. <i>Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents</i> , p.3	169
Ilustración 62- Rodrigo. <i>Adagio (Concierto de Aranjuez)</i> , p.29	170
Ilustración 63- Rodrigo. <i>Adagio (Concierto de Aranjuez)</i> , p.31	170
Ilustración 64- Rodrigo. <i>Adagio (Concierto de Aranjuez)</i> , p.52	171
Ilustración 65- Peris. <i>Elegía</i> , p.1	172
Ilustración 66- Peris. <i>Elegía</i> , p.1	172
Ilustración 67- Leyenda de símbolos. <i>Suite española</i> (G. Sanz). Borrador, p.2	173
Ilustración 68- Anónimo, s. XI. <i>Marcha irlandesa</i> , p.2.	174
Ilustración 69- Yepes. <i>Catarina d'Alió</i> , p.1	174

Ilustración 70- Mertz. <i>Pensée fugitive</i> , p.1	175
Ilustración 71- Pujol. <i>Canción de cuna</i> , p.1	175
Ilustración 72- Naoumoff. <i>Bach Connexion</i> , p.13	175
Ilustración 73- Yepes. <i>Catarina d'Alió</i> , p.1	176
Ilustración 74- Ohana. <i>Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents</i> , p.4	176
Ilustración 75- Ohana. <i>Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents</i> , p.2	176
Ilustración 76- Ohana. <i>Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents</i> , p.3	176
Ilustración 77- Yepes, Ignacio. <i>Duelo</i> (de la Suite Zarandanzas), p.1	177
Ilustración 78- Mertz. <i>Variations mignones</i> , p.5	177
Ilustración 79- Palau. <i>Fantasía</i> , p.1	177
Ilustración 80- Falla. <i>Canción del fuego fatuo (del Amor brujo)</i> , p.1	178
Ilustración 81- Rodrigo. <i>Invocación y Danza</i> , p.1	178
Ilustración 82- Bach. <i>Chacona</i> , p.1	179
Ilustración 83- Bach. <i>Chacona</i> , p.1	179
Ilustración 84- Bach. <i>Chacona</i> , p.10	179
Ilustración 85- Mertz. <i>Pensée fugitive</i> , p.6	180
Ilustración 86- Pedrell. <i>Guitarreo</i> , p.3	180
Ilustración 87- Rodrigo. <i>Invocación y Danza</i> , p.1	180
Ilustración 88- Rodrigo. <i>Invocación y Danza</i> , p.1	180
Ilustración 89- Tárrega. <i>Recuerdos de la Alambra</i> , p.1	182
Ilustración 90- Tárrega. <i>Recuerdos de la Alambra</i> , p.1	182
Ilustración 91- Tárrega. <i>Recuerdos de la Alambra</i> , p.2	182
Ilustración 92- Tárrega. <i>Recuerdos de la Alambra</i> , p.2	182
Ilustración 93- Tárrega. <i>Recuerdos de la Alambra</i> , p.3	183
Ilustración 94- Anónimo, s. XI. <i>Marcha irlandesa</i> , pp.1,2	183
Ilustración 95- Anónimo, s. XI. <i>Marcha irlandesa</i> , pp.3,4	184
Ilustración 96- Anónimo, s. XI. <i>Marcha irlandesa</i> , p.2	184
Ilustración 97- Anónimo, s. XI. <i>Marcha irlandesa</i> , Ed. N. Yepes. Schott. p.4	184
Ilustración 98- Miroglio. <i>Choreïques. I. Élans</i> , p.1	185
Ilustración 99- Rodrigo. <i>Tres piezas españolas. Fandango</i> , p.6	185
Ilustración 100- Ohana. <i>Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents</i> , p.1	186
Ilustración 101- Ohana. <i>Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents</i> , p.6	186
Ilustración 102- Brouwer. <i>Tarantos</i> , p.1	186
Ilustración 103- Leyenda de símbolos. <i>Suite española</i> (G. Sanz). Borrador, p.3	187
Ilustración 104- Leyenda de símbolos. <i>Suite española</i> (G. Sanz). Borrador, p.3	187
Ilustración 105- Leyenda de símbolos. <i>Suite española</i> (G. Sanz). Borrador, p.3	188
Ilustración 106- Paganini. <i>Ghiribizzi per chitarra sola</i> , p.6	188

Ilustración 107- Mertz. <i>Pensée fugitive</i> , p.10	188
Ilustración 108- Naoumoff. <i>Bach Connexion</i> , p.9	189
Ilustración 109- Naoumoff. <i>Bach Connexion</i> , p.9	189
Ilustración 110- Rodrigo. <i>Concierto de Aranjuez</i> , p.25	189
Ilustración 111- Tárrega. <i>Recuerdos de la Alambra</i> , p.3	190
Ilustración 112- Paganini. <i>Ghiribizzi per chitarra sola</i> , p.6	190
Ilustración 113- Palau. <i>Perfiles, tema con variaciones para guitarra</i> , p.1	191
Ilustración 114- Rodrigo. <i>Tres piezas españolas. Fandango</i> , p.2	191
Ilustración 115- Rodrigo. <i>Tres pequeñas piezas. Ya se van los pastores</i> , pp.2,3	191
Ilustración 116- Tárrega. <i>Recuerdos de la Alambra</i> , p.4	192
Ilustración 117- Ohana. <i>Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents</i> , p.1	192
Ilustración 118- Rodrigo. <i>Invocación y Danza</i> , p.3	193
Ilustración 119- Rodrigo. <i>Invocación y Danza</i> , p.3	193
Ilustración 120- Palau. <i>Fantasía</i> , p.1	193
Ilustración 121- Palau. <i>Fantasía</i> , p.1	194
Ilustración 122- Palau. <i>Fantasía</i> , p.1	194
Ilustración 123- Palau. <i>Fantasía</i> , p.2	194
Ilustración 124- Palau. <i>Fantasía</i> , p.6	195
Ilustración 125- Pedrell. <i>Guitarreo</i> , p.1	195
Ilustración 126- Palau. <i>Fantasía</i> , p.5	195
Ilustración 127- Palau. <i>Fantasía</i> , p.6	195
Ilustración 128- Palau. <i>Fantasía</i> , p.6	196
Ilustración 129- Pedrell. <i>Guitarreo</i> , p.2	196
Ilustración 130- Pedrell. <i>Guitarreo</i> , p.1	196
Ilustración 131- Pedrell. <i>Guitarreo</i> , p.1	196
Ilustración 132- Pedrell. <i>Guitarreo</i> , p.1	197
Ilustración 133- Pedrell. <i>Guitarreo</i> , p.2	197
Ilustración 134- Pedrell. <i>Guitarreo</i> , p.1	197
Ilustración 135- Pedrell. <i>Guitarreo</i> , p.1	197
Ilustración 136- Ohana. <i>Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents</i> , p.2	198
Ilustración 137- Ohana. <i>Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents</i> , p.3	198
Ilustración 138- Ohana. <i>Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents</i> , p.3	198
Ilustración 139- Ohana. <i>Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents</i> , p.3	199
Ilustración 140- Ohana. <i>Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents</i> , p.2	199
Ilustración 141- Sor. <i>Variaciones de la Flauta mágica</i> , p.2	199
Ilustración 142- Ohana. <i>Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents</i> , p.3	199
Ilustración 143- Ohana. <i>Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents</i> , p.3	200

Ilustración 144- Ohana. <i>Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents</i> , p.3	200
Ilustración 145- Miroglio. <i>Choreïques. I. Élans</i> , p.2	200
Ilustración 146- Rodrigo. <i>Passacaglia</i> , p.8	201
Ilustración 147- Naoumoff. <i>Bach Connexion</i> , p.1	201
Ilustración 148- Villa-Lobos. <i>Estudio n° 4</i> , p.8	201
Ilustración 149- Mertz. <i>Tarantelle</i> , p.3	203
Ilustración 150- Mertz. <i>Pensée fugitive</i> , p.1	203
Ilustración 151- Mertz. <i>Pensée fugitive</i> , p.10	203
Ilustración 152- Ohana. <i>Si le tour paraît. VI Jeu des quatre vents</i> , p.1	204
Ilustración 153- Rodrigo. <i>Tres piezas españolas</i> . p.8	204
Ilustración 154- Rodrigo. <i>Tres piezas españolas. Fandango</i> , p.6	205
Ilustración 155- Rodrigo. <i>Tres piezas españolas. Fandango</i> , p.4	206
Ilustración 156- Rodrigo. <i>Tres piezas españolas. Fandango</i> , p.4	206
Ilustración 157- Rodrigo. <i>Tres piezas españolas. Passacaglia</i> , p.10	206
Ilustración 158- Rodrigo. <i>Tres piezas españolas. Passacaglia</i> , p.10	207
Ilustración 159- Rodrigo. <i>Invocación y Danza</i> , p.5	207
Ilustración 160- Rodrigo. <i>Invocación y Danza</i> , p.5	208
Ilustración 161- Rodrigo. <i>Invocación y Danza</i> , p.6	208
Ilustración 162- Rodrigo. <i>Tres piezas españolas. Zapateado</i> , p.15	208
Ilustración 163- Mertz. <i>Pensée fugitive</i> , p.4	209
Ilustración 164- Mertz. <i>Pensée fugitive</i> , p.3	209
Ilustración 165- Mertz. <i>Pensée fugitive</i> , p.1	210
Ilustración 166- Rodrigo. <i>Fandango</i> , p.2	210
Ilustración 167- Rodrigo. <i>Fandango</i> , Borrador p.1	210
Ilustración 168- Rodrigo. <i>Fandango</i> , p.3	211
Ilustración 169- Rodrigo. <i>Fandango</i> , Borrador p.1	211
Ilustración 170- Rodrigo. <i>Adagio (Concierto de Aranjuez)</i> , p.30	212
Ilustración 171- Rodrigo. <i>Passacaglia</i> , p.10	212
Ilustración 172- Rodrigo. <i>Passacaglia</i> , p.7	212
Ilustración 173- Rodrigo. <i>Passacaglia</i> , p.10	213
Ilustración 174- Rodrigo. <i>Fandango</i> , p.5	213
Ilustración 175- Naoumoff. <i>Bach Connexion</i> , p.16	214
Ilustración 176- Rodrigo. <i>Tres piezas españolas. Fandango</i> , p.2	214
Ilustración 177- Rodrigo. <i>Tres piezas españolas. Fandango</i> , p.6	215
Ilustración 178- Ohana. <i>Jeu des quatre vents</i> , pp.2,4	215
Ilustración 179- Paganini. <i>Ghiribizzi per chitarra sola</i> , p.6	215
Ilustración 180- Bacarisse. <i>Petite Suite pour guitare, op. 120. Passapié</i> , p.7	216

Ilustración 181- Rodrigo. <i>Concierto de Aranjuez</i> , p.2	217
Ilustración 182- Rodrigo. <i>Adagio (Concierto de Aranjuez)</i> , p.19	218
Ilustración 183- Rodrigo. <i>Adagio (Concierto de Aranjuez)</i> , p.20	218
Ilustración 184- Rodrigo. <i>Adagio (Concierto de Aranjuez)</i> , p.20	218
Ilustración 185- Rodrigo. <i>Adagio (Concierto de Aranjuez)</i> , p.24	219
Ilustración 186- Rodrigo. <i>Adagio (Concierto de Aranjuez)</i> , pp.21,22	219
Ilustración 187- Rodrigo. <i>Adagio (Concierto de Aranjuez)</i> , p.24	220
Ilustración 188- Rodrigo. <i>Adagio (Concierto de Aranjuez)</i> , p.24	220
Ilustración 189- Rodrigo. <i>Adagio (Concierto de Aranjuez)</i> , p.24	221
Ilustración 190- Rodrigo. <i>Adagio (Concierto de Aranjuez)</i> , p.25	221
Ilustración 191- Mertz. <i>Variations mignones</i> , p.3	222
Ilustración 192- Sor. <i>Variaciones de la Flauta mágica</i> , pp.1,2	223
Ilustración 193- Rodrigo. <i>Sonata giocosa</i> , p.11	223
Ilustración 194- Brouwer. <i>Elogio de la danza. Obstinado</i> , p.4	224
Ilustración 195- Brouwer. <i>Elogio de la danza. Obstinado</i> , p.4	225
Ilustración 196- Brouwer. <i>Elogio de la danza. Obstinado</i> , Borrador p.1	225
Ilustración 197- Brouwer. <i>Elogio de la danza. Obstinado</i> , Borrador p.1	226
Ilustración 198- Sanz. <i>Canarios. Tablatura</i>	227
Ilustración 199- Sanz. <i>Canarios. Suite española</i> , p.11	227
Ilustración 200- Rodrigo. <i>Canario. (Fantasía para un Gentilhombre)</i> , p.17	228
Ilustración 201- Montsalvatge. <i>Tres divertimentos</i> , p.4	229
Ilustración 202- Montsalvatge. <i>Habanera</i> . Borrador p.1	229
Ilustración 203- Montsalvatge. <i>Habanera</i> , p.1	230
Ilustración 204- Montsalvatge. <i>Habanera</i> . p.2 y borrador p.3	231
Ilustración 205- Soler. <i>Sonata 84</i> , p.1	231
Ilustración 206- Bach. <i>Chacona</i> , p.1	231
Ilustración 207- Bach. <i>Chacona</i> , p.2	232
Ilustración 208- Bach. <i>Chacona</i> , pp.3,9	232
Ilustración 209- Bach. <i>Chacona</i> , p.9	233
Ilustración 210- Bach. <i>Chacona</i> , p.11	233
Ilustración 211- Bach. <i>Chacona</i> , p.12	233
Ilustración 212- Falla. <i>Canción del fuego fatuo (Amor brujo)</i> . Orquesta, p.65	234
Ilustración 213- Falla. <i>Canción del fuego fatuo (Amor brujo)</i> . Transcr. de Yepes	235
Ilustración 214- Falla. <i>Farruca del Sombrero de tres picos</i> . Borrador, p.1	235
Ilustración 215- Falla. <i>Farruca del Sombrero de tres picos</i> . Borrador, p.1	236
Ilustración 216- Falla. <i>Farruca del Sombrero de tres picos</i> . Borrador, p.2	236
Ilustración 217- Narváez. <i>Siete Diferencias sobre Guárdame las vacas</i> , p.1	237

Ilustración 218- Narváez. <i>Siete Diferencias sobre Guárdame las vacas</i> , p.1	238
Ilustración 219- Narváez. <i>Siete Diferencias sobre Guárdame las vacas</i> , pp.1-3	238
Ilustración 220- Narváez. <i>Siete Diferencias sobre Guárdame las vacas</i> , pp.1-3	239
Ilustración 221- Narváez. <i>Siete Diferencias sobre Guárdame las vacas</i> , p.2	239
Ilustración 222- Narváez. <i>Siete Diferencias sobre Guárdame las vacas</i> , p.2	239
Ilustración 223- Narváez. <i>Siete Diferencias sobre Guárdame las vacas</i> , p.3	239
Ilustración 224- Narváez. <i>Siete Diferencias sobre Guárdame las vacas</i> , p.3	239
Ilustración 225- Rameau. <i>Tambourin</i> , p.2	240
Ilustración 226- Rameau. <i>Tambourin</i> , p.3	240
Ilustración 227- Weiss. <i>Fantasía</i> , p.2	241
Ilustración 228- Alfonso X, <i>Cantigas de Sta. María</i> , arr.de M. Hishido, portada	242
Ilustración 229- Alfonso X, <i>Cantigas de Sta. María</i> , arr.de N.Yepes, portada	242
Ilustración 230- Alfonso X, <i>Cantigas de Sta. María</i> , arr.de M. Hishido, p.14	243
Ilustración 231- Alfonso X, <i>Cantigas de Sta. María</i> , arr.de N.Yepes, p.9	244
Ilustración 232- Ruiz-Pipó. <i>Canción y pequeña danza</i> , p.1	246
Ilustración 233- Ruiz-Pipó. <i>Canción y pequeña danza</i> , p.2	247
Ilustración 234- Ruiz-Pipó. <i>Canción y danza</i> , p.1	247
Ilustración 235- Ruiz-Pipó. <i>Canción y danza</i> , p.1	247
Ilustración 236- Ruiz-Pipó. <i>Canción y danza</i> , p.1	248
Ilustración 237- Ruiz-Pipó. <i>Canción y danza</i> , p.1	248
Ilustración 238- Ruiz-Pipó. <i>Canción y danza</i> , p.2	248
Ilustración 239- Ruiz-Pipó. <i>Canción y danza nº1</i> , p.3	249
Ilustración 240- Ruiz-Pipó. <i>Canción y danza nº1</i> , p.1	250
Ilustración 241- Ruiz-Pipó. <i>Canción y danza nº1</i> , p.1	250
Ilustración 242- Ruiz-Pipó. <i>Canción y danza nº1</i> , p.3	250
Ilustración 243- Borradores de trabajo entre Ruiz-Pipó y Yepes	251
Ilustración 244- Borradores de trabajo entre Ruiz-Pipó y Yepes	251
Ilustración 245- Borradores de trabajo entre Ruiz-Pipó y Yepes	251
Ilustración 246- Borradores de trabajo entre Ruiz-Pipó y Yepes	252
Ilustración 247- Borradores de trabajo entre Ruiz-Pipó y Yepes	252
Ilustración 248- Borradores de trabajo entre Ruiz-Pipó y Yepes	252
Ilustración 249- Ruiz-Pipó. <i>Preludios para Obara</i> , p.7	253
Ilustración 250- Asencio. <i>Colección íntimo</i> . Borrador, p.1	254
Ilustración 251- Asencio. <i>Colección íntimo</i> . Borrador, p.2	255
Ilustración 252- Asencio. <i>Colección íntimo</i> , La frisança, p.1	256
Ilustración 253- Asencio. <i>Colección íntimo</i> , La frisança, p.1	257
Ilustración 254- Asencio. <i>Colección íntimo</i> , La frisança, p.2	258

Ilustración 255- Asencio. <i>Colecticio íntimo</i> , La frisança, p.3	258
Ilustración 256- Asencio. <i>Colecticio íntimo</i> , La frisança, p.6	259
Ilustración 257- Asencio. <i>Colecticio íntimo</i> , La frisança, p.22. Ed. Schott	259
Ilustración 258- Notas para una reseña sobre Vicente Asencio	260
Ilustración 259- Bacarisse. <i>Petite Suite pour guitare</i> , op. 57. Passapié, p.3	261
Ilustración 260- Bacarisse. <i>Petite Suite pour guitare</i> , op. 120. Passapié, p.7	261
Ilustración 261- Bacarisse. <i>Passapié n° 2</i> , p.1	262
Ilustración 262- Bacarisse. <i>Petite Suite pour guitare</i> , op. 120. Passapié, p.7	262
Ilustración 263- Bacarisse. <i>Passapié n° 2</i> , p.1	263
Ilustración 264- Bacarisse. <i>Petite Suite pour guitare</i> , op. 120. Passapié, p.7	263
Ilustración 265- Bacarisse. <i>Passapié n° 2</i> , p.1	263
Ilustración 266- Bacarisse. <i>Petite Suite pour guitare</i> , op. 120. Passapié, p.7	264
Ilustración 267- Bacarisse. <i>Petite Suite pour guitare</i> , op. 57. Passapié, p.3	264
Ilustración 268- Bacarisse. <i>Passapié n° 2</i> , p.1	264
Ilustración 269- Bacarisse. <i>Passapié n° 2</i> , p.3	265
Ilustración 270- Bacarisse. <i>Passapié n° 2</i> , p.5	265
Ilustración 271- Bacarisse. <i>Passapié n° 2</i> , p.5	266
Ilustración 272- Bacarisse. <i>Petite Suite pour guitare</i> , op. 57. Passapié, p.4	266
Ilustración 273- Bacarisse. <i>Petite Suite pour guitare</i> , op. 120. Passapié, p.9	266
Ilustración 274- Ruiz-Pipó. <i>A la bossa nova</i> , p.6	268
Ilustración 275- Ruiz-Pipó. <i>A la bossa nova</i> , p.1	269
Ilustración 276- Ruiz-Pipó. <i>A la bossa nova</i> , p.1	269
Ilustración 277- Rodrigo. <i>Concierto de Aranjuez</i> , p.7	270
Ilustración 278- Rodrigo. <i>Concierto de Aranjuez</i> , p.8	270
Ilustración 279- Rodrigo. <i>Concierto de Aranjuez</i> , p.9	271
Ilustración 280- Rodrigo. <i>Concierto de Aranjuez</i> , p.27	271
Ilustración 281- Rodrigo. <i>Concierto de Aranjuez</i> , p.38	271
Ilustración 282- Rodrigo. <i>Concierto de Aranjuez</i> , p.21	272
Ilustración 283- Rodrigo. <i>Concierto de Aranjuez</i> , p.5	272
Ilustración 284- Rodrigo. <i>Concierto de Aranjuez</i> , p.24	273
Ilustración 285- Rodrigo. <i>Concierto de Aranjuez</i> , p.13	273
Ilustración 286- Rodrigo. <i>Concierto de Aranjuez</i> , p.37	274
Ilustración 287- Rodrigo. <i>Concierto de Aranjuez</i> , p.13	274

ABREVIATURAS USADAS EN LA DESCRIPCIÓN DE LOS DOCUMENTOS

adapt.	adaptación
anón.	anónimo
anot.	anotaciones
arr.	arreglo
colecc.	colección
cm.	centímetros
corr.	correcciones
cub.	cubierta
ded.	dedicado
dig.	digitación
digit.	digitalmente
ed.	editado, edición
facsim.	facsímil
guit.	guitarra
h. hh.	hoja, hojas
impr.	impresa
indic.	indicaciones
M	mayor
m	menor
ms.	manuscrito
modif.	modificado
mov.	movimiento
multigr.	multigrafía
nº	número
observ.	observación
op.	opus
orig.	original
orq.	orquesta
p. pp.	página, páginas
part.	partitura
pn.	piano
prte.	parte
rev.	revisión
sic.	así está escrito
tabl.	tablatura
transcrip.	transcripción

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

1.- INTRODUCCIÓN

Se han cumplido diecisiete años de la muerte del maestro Narciso Yepes (Lorca 1927, Murcia 1997), guitarrista universal y uno de los principales protagonistas del panorama de la interpretación musical de la segunda mitad del siglo XX.

Yepes dejó su huella inconfundible en la comunicación que logró a través de la música en los conciertos que ofreció incansablemente hasta el final de su vida en los teatros de los cinco continentes. Su herencia artística también consiste en el medio centenar de discos que dejó grabados, y su herencia cultural y pedagógica en toda la música que dejó editada. Permanecerá asimismo en los anales de la organología su contribución a la evolución del instrumento por el uso y la concepción moderna de la guitarra de diez cuerdas con la que dio conciertos por todo el mundo, que sobrevive en sus discípulos y en las generaciones de guitarristas que la adoptaron, y de la que conmemoramos este año el cincuentenario de su presentación, que tuvo lugar en Berlín en junio de 1964.

El conjunto de sus innovaciones en la técnica de la guitarra, tan necesarias para poner al máximo la guitarra al servicio de la música, es otra de sus herencias para quienes verdaderamente la han comprendido y experimentado. Su saber como músico y su rigor como instrumentista también tienen su eco en la transmisión directa y personal de sus ideas y de su visión de la interpretación a todos los que han querido acercarse a su enseñanza y a su persona.

Pero existe un legado que va más allá y que está destinado a generaciones futuras: el material que le sirvió de base y evolución de su propio trabajo, es decir todo lo que constituye el Archivo Musical de Narciso Yepes: sus manuscritos, partituras, tablaturas, transcripciones y composiciones.

Dar a conocer la riqueza que atesora este Archivo, observando y analizando las anotaciones manuscritas del maestro en sus partituras, así como la respuesta sonora que de ellas resulta, constituye la razón de ser de este trabajo. Con estas aportaciones y valoraciones, la comunidad científica podrá seguir investigando sobre la figura de Yepes, sobre su personalidad como concertista y sobre la interpretación del repertorio para guitarra en particular y de la música en general.

Hemos tenido la oportunidad de conocer de cerca y a fondo la guitarra, y de reconocer todas sus posibilidades técnicas y musicales. Sin embargo no somos guitarristas sino que nos dedicamos a la dirección de orquesta, la flauta y la composición. No obstante entendemos que para el análisis que realizamos no necesitamos poner los dedos sobre el instrumento para comprender el alcance de la información que observamos y analizamos. De alguna manera, igual que Yepes profundizó en la guitarra guiado por un maestro no guitarrista, nosotros nos hemos permitido penetrar en su trabajo con la guitarra guardando la misma distancia, de este modo la exigencia sobre los resultados será igualmente grande.

Tras presentar los objetivos que iluminan esta investigación entraremos en el capítulo del Marco Teórico constituido por el conocimiento teórico que está en la base de este trabajo. A continuación penetraremos en lo que diferentes autores del mundo entero han opinado sobre el arte de Narciso Yepes y también sobre el pensamiento del propio, maestro apoyado en sus mismas palabras. Explicaremos y detallaremos la metodología seguida en esta investigación para dar inmediatamente paso al núcleo de este trabajo que es el resultado de valorar y analizar las observaciones que hemos ido extrayendo de las anotaciones manuscritas de Yepes presentes en los documentos de su archivo musical. Un cúmulo de partituras han sido estudiadas, de distintas épocas, de distintas formaciones grupales, de diferentes países y procedencias, de fuentes originales diversas, de distintos estilos, con distintos calados musicales y distinta popularidad dentro del repertorio para guitarra, de diferentes épocas de estudio, pertenecientes a diferentes proyectos, o trabajadas con diferentes propósitos. Lógicamente de todas ellas sólo podemos presentar en estas páginas un número limitado de ejemplos que deseamos sean capaces de ilustrar de un modo significativo la amplia panorámica a la que hemos tenido acceso. Después de este recorrido por el trabajo minucioso del músico y, tras el análisis de la respuesta sonora que emana de sus anotaciones, desembocaremos en las conclusiones que nos iluminarán sobre el modo de trabajar de Yepes, sus criterios ante la partitura, sus razonamientos ante el estudio de la obra, sus principios ante la transmisión de su mensaje, sus sentimientos ante la música. Finalmente ahondaremos en una última aportación, más personal, que no hemos podido evitar y por lo tanto incluir, un breve epílogo titulado *Yepes según Yepes*, en el que intentaremos trazar las líneas que, en nuestra opinión, dibujan la dimensión de la figura de Narciso Yepes en la actualidad y su peso en el devenir de la interpretación de la guitarra en el siglo XXI.

En este trabajo hemos procurado delimitar las fronteras de ciertas temáticas, con el fin de no ocupar espacios que consideramos al margen de la propia investigación y que sin embargo resultan atractivas tratándose de un personaje público como Narciso Yepes. No vamos a entrar en comparación con otras escuelas de guitarra. Tampoco con otros guitarristas. Hemos querido realizar una aproximación a la obra de Yepes en sí misma, sin querer confrontarla de manera directa con otras maneras de emprender el estudio de una misma pieza, tan opuestas como legítimas. Esto no quita que, de un modo automático, en el análisis comparativo resultante de la observación de diferentes documentos, el contraste no aparezca por sí solo.

No pretendemos tampoco ofrecer una relación de los proyectos realizados por Yepes ni mucho menos un seguimiento cronológico de su vida profesional, temas que podrán ser revisados posteriormente. Sólo hemos situado su trabajo en el tiempo, cuando lo hemos considerado oportuno, para dar el relieve necesario a un documento. No vamos a hablar tampoco de la faceta de Yepes como conocedor de instrumentos antiguos de cuerda pulsada ni vamos a adentrarnos en toda su investigación acerca de la música antigua para con esos instrumentos ya que nuestra pretensión es acotar esta investigación a su trabajo con la guitarra.

Tampoco vamos a detenernos en la labor de Yepes como compositor porque nuestro deseo es centrarnos en conocer su visión y su misión como intérprete. Por lo tanto dejaremos de lado una dimensión sin duda atractiva pero que carece de un reflejo concreto y directo sobre el objeto de nuestra investigación y que merecería por sí misma un estudio profundo y detallado que no nos corresponde llevar a cabo en estas páginas.

También hemos descartado cualquier faceta de Narciso Yepes que no sea la estrictamente musical y profesional; creemos que de este modo se reviste esta investigación de mayor seriedad científica. Hay aspectos en la vida de Yepes que sin duda son merecedores de ser resaltados respecto a su manera de ser como persona, como padre de familia, como esposo, como amigo entre sus amigos, como apasionado de sus aficiones, como amante de tantas ramas del arte y de la cultura, como conversador, como creyente, como reconocedor de sus dones, como hombre comprometido con su coherencia de vida, o como víctima de una enfermedad mortal. Insistimos en que, siendo todos ellos campos no exentos de profundidad y provocadores de fascinación hacia su persona, entendemos que no pertenecen a esta investigación de

carácter únicamente analítico-musical y sólo podrían distraernos de los verdaderos objetivos.

Permítaseme en este punto abandonar por un instante el plural mayestático, para formular un sentimiento personal que únicamente cabe expresar en primera persona. Tampoco voy a realizar ninguna valoración especial como hijo de Narciso Yepes. Mantendré la distancia prudente que toda investigación objetiva exige aunque no evitaré poner al servicio de este trabajo todo mi conocimiento personal sobre mi padre, no sólo por su cercanía en casa durante mi infancia y juventud, sino por haber tenido el privilegio de compartir con él horas de aprendizaje, de estudio, de ensayo y de escenario, bien tocando juntos música de cámara en familia, en giras por Europa y Japón, bien acompañándole al frente de distintas orquestas en conciertos inolvidables. Como hijo suyo y como profesional de la música es para mí un orgullo y también una responsabilidad impulsar la proyección al mundo de este legado que constituye su Archivo Musical, a través de un trabajo meticuloso regido por mi deseo de honestidad e imparcialidad, al tiempo que no desprovisto de emoción y de admiración profunda al músico y al hombre. He tenido el gozo de ser testigo de excepción de su trabajo. He asistido a su modo de estudiar. Le he visto encerrarse a pensar. He presenciado sus tomas de decisiones delante de un pentagrama. Le he contemplado *re-creando* la música. Le he seguido día a día forjándose en su fértil vida como artesano de la música. He experimentado su rigor al aplicar sus criterios de interpretación y de creación. Y he vivido de cerca su honradez y su sentido de la responsabilidad frente a toda obra de arte.

Estas actitudes ante la música no han pasado desapercibidas para los que hemos tenido la oportunidad de estudiar a fondo su Archivo Musical. Ha sido fascinante ir viéndolas reflejadas en sus anotaciones manuscritas que enriquecen y reavivan cada una de sus partituras trabajadas y que constituyen el corpus de esta tesis. Deseamos compartir con el lector de estas páginas la experiencia de haber podido adentrarnos, discreta y respetuosamente, por entre estas sugerentes bambalinas que dan acceso al gigantesco escenario del maestro Narciso Yepes.

CAPÍTULO 2

OBJETIVOS

2.- OBJETIVOS

El Archivo Musical de Narciso Yepes tiene un indudable valor histórico y merece ser dado a conocer al mundo, en resonancia con su propia pedagogía: Yepes no guardaba ningún secreto de maestro sino que todo lo compartía con quien se acercaba a escucharlo y con quien deseaba entenderlo. Posar nuestra mirada sobre el contenido del Archivo a través del análisis y el estudio de sus anotaciones manuscritas, y dar una respuesta sonora a la información que desvelan, constituye el objetivo general de esta tesis doctoral.

Los objetivos específicos podemos sintetizarlos en la siguiente relación:

- 1.– Descubrir el tipo de anotaciones autógrafas de Yepes como un modo de aproximación a su trabajo sobre la partitura, y en consecuencia vislumbrar los **criterios musicales** que rigen su estudio en el atril.
- 2.– Conocer los **principios fundamentales** –musicales, técnicos y relacionales– sobre los que basa Yepes sus aportaciones a las partituras, a través de sus indicaciones manuscritas y de sus modificaciones musicales, observando especialmente cómo aborda el aspecto de la técnica en la interpretación en relación con el contexto musical.
- 3.– Aproximarse a su **método de trabajo** de la música y a las características que definen su investigación como intérprete en todo el proceso de evolución del estudio de una partitura, desde su primera lectura hasta la versión definitiva de la obra.
- 4.–Mostrar la **personalidad musical** de Yepes y sus cualidades como músico, a través de lo que nos brinda el acercamiento a su trabajo de la partitura y su correspondiente respuesta sonora en los distintos campos de la interpretación que cultivó y en los distintos estilos que trabajó.
- 5.–Descubrir su **actitud frente al público** como comunicador elocuente de la música y como transmisor de su mensaje.

6.– Mostrar los **aspectos educativos y didácticos** definidos por la exigencia y el rigor en la enseñanza del maestro Yepes, revelados a través de su método de preparación de la obra musical.

CAPÍTULO 3

MARCO TEÓRICO

3. MARCO TEÓRICO

A la hora de presentar la base teórica sobre la que se construye esta investigación, observamos que su propio título “El Archivo Musical de Narciso Yepes: estudio, análisis y respuesta sonora de sus anotaciones manuscritas” nos permite ir deshojando los conceptos en él contenidos para encabezar los distintos apartados de este capítulo. En primer lugar nos asomamos a lo que define un archivo musical en general. En segundo lugar nos adentramos en qué consiste estudiar una partitura desde las técnicas de observación y análisis. En tercer lugar asistimos al fenómeno de la respuesta sonora que de ella emana y que suscita la interpretación musical. Al tratarse de un trabajo en torno a la labor como músico de Narciso Yepes hemos creído conveniente ofrecer en cuarto lugar unas pinceladas sobre la historia de la guitarra hasta el momento en que él comienza a pertenecer a ella para añadir a continuación una breve reseña biográfica del protagonista de nuestro estudio. En último lugar especificamos lo que constituye el archivo musical privado de Narciso Yepes.

3.1. Un archivo musical

La descripción de fuentes musicales es una tarea compleja que involucra muy distintas áreas del conocimiento tales como la música, la musicología, la historia, la bibliotecología o las ciencias de la información. En la actualidad los profesionales dedicados a esta labor requieren además, por una parte, la utilización de tecnología aplicada a este fin y, por otra, el conocimiento de los lenguajes, las normativas generalizadas y los principios teóricos y técnicos que todavía no han alcanzado una unidad ni un criterio universales.

3.1.1. Conceptos generales

Podemos constatar cómo aún no está suficientemente definida a nivel internacional la distinción entre *archivos* y *bibliotecas* o, por ejemplo, en el caso de la música, entre *partituras* y *obras*, o incluso entre *fuentes musicales* y *documentos*. Estos problemas no son pequeños y causan, como cabe esperar, bastante confusión en las distintas aproximaciones al tema según la perspectiva de las diferentes áreas involucradas.

A mediados del siglo XX varios proyectos colectivos emprendieron la tarea de sistematizar unas reglas de catalogación de los archivos musicales junto con el desarrollo y la normalización de unos conceptos generales, no sólo en el campo de las bibliotecas científicas sino específicamente en el de la música. De entre ellos destacan principalmente las Reglas IAML (International Association of Music Libraries) y las Normas RISM (Répertoire International des Sources Musicales)¹, uno de los modelos más claros para describir fuentes musicales manuscritas. RISM es así mismo el primer conjunto de normas de esta clase estructurado para constituir una base de datos. El advenimiento de DBMS (Data Base Management Systems) representó un cambio revolucionario y dio paso a algunas iniciativas de intercambio de datos entre diferentes sistemas como UNISITS, un modelo para la comunicación científica propuesto por la UNESCO en 1971, o el sistema MARC, sin duda el formato más aceptado en las redes informáticas y en constante actualización.

Desde un punto de vista teórico, existen dos puntos importantes de discusión respecto a los archivos musicales: por una parte el principio de la *procedencia* de los documentos, y, por otra, la distinción entre *archivos*, concebidos como un cúmulo funcional y natural de elementos, y *colecciones*, que reúnen ítems bajo una cierta artificialidad o intencionalidad. Estos principios básicos están perfectamente descritos en ISAD(G) (General International Standard Archival Description)². Actualmente se está evaluando con notable eficacia su alcance y viabilidad de aplicación en el panorama internacional de bibliotecas musicales tanto de manuscritos como de música impresa.

La cuestión que se plantea es: ¿cómo debe proceder un catalogador ante un archivo musical cuando está rodeado de tan diferentes sistemas? ¿Debería comenzar su trabajo a partir de normas abstractas y modelos teóricos o más bien basarse en estructuras de ejemplos concretos? Muchos especialistas en Archivos y Bibliotecas actualmente fundamentan su trabajo en MARC y adaptan su material en función del Sistema de Clasificación Decimal (UDC). El inconveniente que surge particularmente en el caso de manuscritos musicales es que estos procedimientos pueden desprestigiar datos importantes tales como la procedencia de las fuentes o las condiciones de acceso a ellas, tal y como

¹ RISM (Repertorio Internacional de Fuentes Musicales) (1996). *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, Madrid: Arco Libros.

² ISAD(G) (1999). *General International Standard Archival Description: adopted by the Committee on Descriptive Standards*, Estocolmo: International Council on Archives.

propone ISAD(G). O también ciertos elementos descriptivos importantes para la investigación musicológica como la inclusión de un *incipit* musical, tal y como propone RISM.

Además, según nos fijemos en distintos sistemas como RISM o ISAD(G), descubrimos que pueden aparecer importantes diferencias en cómo debe ser descrito un documento. A lo que normalmente pensamos como autor, se le llama en ISAD(G) *creador* y en RISM *compositor*. Esto no sólo son dos palabras diferentes escogidas para decir lo mismo, sino que nos encontramos ante aproximaciones diferentes que tienen su origen en términos técnicos con un uso muy preciso y delimitado en cada campo. El término *creador* es utilizado en teoría de archivos para enfatizar la función esencial de la creación; la palabra *compositor*, sin embargo es obviamente un concepto musical originado en el campo del interés musicológico y es más próximo a la idea de *autor*. El concepto de copista musical, por ejemplo, o arreglista o transcriptor aparecen en el RISM o en las Reglas IAML y sin embargo están relegados al campo de observaciones en el MARC.

3.1.2. El Archivo como contenido documental

El material que configura un archivo musical es muy diverso: por una parte contiene partituras que son el soporte más antiguo, el cual está necesitado de condiciones de conservación parecidas a las de los libros aunque, como hemos visto, está dotado de un sistema de identificación y descripción más complejo; y por otra parte guarda los registros sonoros en todo tipo de formato, y que constituyen los documentos más modernos, a menudo acompañados de ciertas dificultades en el acceso a ellos. Además, un archivo musical suele completarse con libros y revistas, críticas o programas, que no son estrictamente *musicales* sino *literarios* pero que tienen una relación directa con el resto de documentos.

Una de las labores más arduas ante un archivo musical es hallar una metodología para establecer el tratamiento archivístico de los documentos en función de su morfología. Las partituras impresas, por ejemplo, podrían identificarse dentro de la categoría general de libro, en cuyo conjunto se encuentran no sólo obras literarias y científicas sino también gráficas, fotográficas, reproducciones de obras plásticas, mapas, diseños, etc.

En definitiva, en un archivo musical podemos encontrar:

1. Partituras

La práctica totalidad de los archivos musicales contienen sobre todo partituras, tanto manuscritas como impresas, del músico que generó esos fondos. La importancia de estos documentos radica en que contienen, en la mayoría de los casos, detalles y anotaciones que permiten estudiar el proceso del trabajo personal del músico en cuestión.

2. Grabaciones

Esta clase de documentación abunda en los archivos musicales, tanto de compositores como de intérpretes, y se recogen, como decíamos, en múltiples soportes, desde las cintas magnetofónicas, pasando por los discos de vinilo, hasta los modernos CD's y mp3.

3. Cartas

Se trata de la correspondencia que refleja las relaciones con otros músicos o profesionales afines con la música. Constituye un tipo de documentos que exigen una organización bastante compleja agravada, en muchos casos, por el vacío documental que supone el poseer sólo las cartas recibidas y no tener acceso a una información completa que incluyera las cartas enviadas.

4. Programas y carteles

Los programas de mano y carteles de las actuaciones en las que el personaje ha intervenido como compositor o intérprete constituyen una fuente de información muy valiosa para un estudio biográfico o para datar la ejecución del repertorio.

5. Recortes de prensa

Es frecuente cuando el archivo hace referencia a un personaje público que se nutra de cierta documentación de este tipo. Tratándose de un músico lo normal es que encontremos sobre todo entrevistas, críticas de conciertos o discos, y artículos.

6. Fotografías

La mayoría de los profesionales conservan documentos fotográficos significativos. Una eficaz valoración de estos documentos implica el conocimiento de las personas que aparecen retratadas en las fotografías y los lugares y fechas en que fueron tomadas.

7. Instrumentos musicales

En muchos casos los instrumentos que han pertenecido al músico para su actividad profesional siguen formando parte de los bienes asociados al archivo musical o han pasado a constituir un fondo independiente expuesto en una casa-museo dedicada al personaje que los poseía.

8. Libros y revistas

En ocasiones, además de las publicaciones sobre música, la biblioteca personal del personaje queda incluida entre los fondos del archivo musical y guardan un notable interés pues reflejan los gustos sobre otras materias artísticas, científicas, humanistas o literarias.

9. Objetos

El fondo reúne a veces los objetos que han pertenecido al personaje del archivo y que son significativos porque marcan episodios o momentos relevantes de su vida o porque constituyen sus utensilios del día a día.

3.1.3. El Archivo familiar o personal

El concepto de *archivo familiar* se refiere a un conjunto de fondos “generados y transmitidos dentro de una misma familia o linaje” (Montero, 2008)³ y que conserva la documentación generada por las actividades desarrolladas por la familia y, normalmente, pasan en herencia a los descendientes.

La denominación de *archivo personal* hace referencia a la documentación “generada por una persona en el ejercicio de su actividad, y comprende tanto documentos y objetos de carácter personal como profesional” (Montero, 2008). A la muerte de la persona generadora del archivo, éste suele pasar a los herederos que, en ocasiones lo amplían con documentos que lo van enriqueciendo, de alguna manera relacionados con esta persona y, a veces, con documentos desarrollados en sus propias actividades profesionales, lo cual irá convirtiendo el archivo personal en familiar capaz de abarcar distintas generaciones.

³ Montero, Josefa (2008). Los archivos musicales familiares y personales. En P. J. Gómez González (Coord.) *El archivo de los sonidos; la gestión de fondos musicales*, (pp. 389-411). Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León.

Pons (1996)⁴ llama *archivos semipúblicos* a aquellos que, “aún estando en manos privadas, tienen unas condiciones de accesibilidad similares a los públicos” pues están abiertos a la investigación.

Hay autores que creen oportuno distinguir también entre archivos o colecciones. Un *archivo* es “el conjunto de documentos producidos, en este caso, por personas o familias relacionadas con la música en el ejercicio de sus actividades públicas o privadas” (Montero, 2008)⁵ mientras que una *colección* es “un conjunto ordenado de objetos, por lo común de una misma clase y adquiridos por su especial interés o valor”, entre las que cabría incluir las bibliotecas privadas. En cualquier caso lo que subyace tras el nombre de *archivo musical* de ámbito *familiar o personal* –como es el caso que nos ocupa en esta investigación– es que atesoran documentación que permite, según esta autora “construir la biografía de personalidades relacionadas con el mundo de la música y proporcionan información significativa sobre la historia del arte.”

Dentro de los profesionales de la música que generan fondos interesantes para constituir un archivo musical sin duda encontramos a compositores, intérpretes, musicólogos y críticos musicales que han creado dos tipos de documentación: una de carácter estrictamente musical, como son las partituras, tablaturas, discos, etc; y otra literaria en torno a la música, que incluye escritos sobre música o sobre músicos, estudios de investigación musical, etc.

En cualquier caso los archivos personales de músicos contienen un tipo de documentación muy singular producida por la profesión de quienes se han dedicado exclusivamente a la música. La consulta de estos archivos se hace no sólo necesaria sino imprescindible para quienes estudian la figura o la obra del personaje público que los generó.

⁴ Pons Alós, Vicente (1996). Los archivos familiares: realidad y prospectiva desde la óptica del historiador de los archivos. En R. M. Blasco Martínez (Coord.) *Los archivos familiares en España: estado de la cuestión*, (pp.43-93). Santander: Asociación para la Defensa del Patrimonio Bibliográfico y Documental en Cantabria.

⁵ Montero, Josefa (2008). Los archivos musicales familiares y personales... *op. cit.*

3.2. Observación y análisis de la partitura.

Cabría precisar en primer lugar lo que se entiende por *partitura*. Las Reglas de Catalogación oficiales de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas⁶ definen una *partitura* como “Ejemplar musical en el que aparecen superpuestas en una misma página todas las partes vocales y/o instrumentales de una obra.”

La observación y el análisis de la partitura tienen como fin desvelar la estructura de la música tal y como aparece frente al intérprete, sus principios formales, su morfología, su gramática y su sintaxis.

3.2.1. La observación de la partitura

Observar la partitura significa examinarla con atención. En este examen atento se puede, por una parte, apreciar los cambios que ésta sufre como resultado de su estudio y de su trabajo en el atril y, por otra, obtener una información complementaria indirecta acerca de la obra, el compositor o el intérprete que la ha trabajado.

La observación es sin lugar a dudas un aprendizaje. “Es una forma de adquirir conocimientos sobre nuestro entorno mediante el uso de los sentidos” (Lago, 2012)⁷ pero no es únicamente una adquisición de información sino “un proceso en el que se ve influido por nuestras experiencias y conocimientos previos.” La idea de *observación* suele asociarse al sentido de la vista. En nuestro caso, al centrarnos en la observación de la partitura, podemos, sin lugar a dudas, extender la acepción de la palabra *observar* más allá para añadir el aspecto relativo al sentido del oído. De modo que ver una partitura, por supuesto con la suficiente experiencia profesional, es también oírla. Podemos decir que mirarla es escucharla.

La observación no sólo contempla la *fotografía* del objeto sino que incluye el deseo de la obtención de la información que ese objeto nos procura. Como afirma Pilar Lago

⁶ *Reglas de catalogación* (6ª revisión revisada, julio 2007). Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas. Editado por el Boletín Oficial del Estado y la Secretaría General Técnica de la Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación. Anexo: Glosario, p.590.

⁷ Lago, Pilar (2012). ¿A qué llamamos observar? Técnicas de observación. En Lago Castro, P.; Luis Ponce de León, L.; Sánchez Romero, C. *Manos a la obra y ¡a trabajar!* (Prácticas profesionales I, cap.6) Madrid: Editorial Club Universitario.

(2012), “la observación comprende la atención y la intención.” En este sentido se enfoca el pensamiento de Ketele (1984)⁸ quien asegura que “observar es un proceso que requiere atención voluntaria e inteligente, orientada por un objetivo terminal u organizador, y dirigido hacia un objeto con el fin de obtener información.” El proceso de observación se nutre de acciones claramente determinadas como son el propósito de una meta concreta, la selección de la información más relevante en función de esas metas, el registro de esas observaciones y la reflexión última sobre los planteamientos originales y las metas observacionales a la luz de las observaciones y sus correspondientes registros.

Evidentemente en el proceso de observación de la partitura se requiere una experiencia imprescindible y una formación adecuada por parte del observador para que su tarea pueda ser abordada con eficacia. Según el control de la observación, Lago (2012)⁹ ofrece una clara categorización para las distintas observaciones. Pueden resultar *poco estructuradas* “cuando existe un escaso conocimiento en torno al objeto de la investigación”; *estructuradas* si son “más precisas y rigurosas, partiendo de hipótesis previas”; o por último *muy estructuradas*, en el caso en que “se parte de unas hipótesis y variables concretas” para lo que se precisan “unas categorías de observación que organizan todas las observaciones.” Esta autora recoge las fases propuestas por Fraisse (1970)¹⁰ para una observación estructurada, esto es en primer lugar una “observación previa”, en segundo lugar “la formulación de hipótesis”, en tercer lugar “la verificación de estas hipótesis” y en cuarto lugar “la valoración e interpretación de los resultados”.

Las observaciones pueden poseer la identidad de *cualitativas* o *cuantitativas*. La observación de la partitura es claramente una observación *cualitativa* pues de ella nos van a interesar los detalles junto a las acciones y pensamientos musicales que describen y que de ella se derivan. Una observación *cuantitativa* tiene como finalidad averiguar proporciones o cantidades y por lo tanto establecer generalizaciones o comparaciones. En el caso de la partitura puede suceder esporádicamente que sí nos interesen las proporciones de aparición de determinados elementos en los documentos musicales que

⁸ Ketele, Jean-Marie (1984.) *Observar para educar: observación y evaluación en la práctica educativa*. Madrid: Visor

⁹ Lago, Pilar (2012). ¿A qué llamamos observar? Técnicas de observación...*op. cit.*

¹⁰ Fraisse, Paul (1970). La méthode expérimentale. En P. Fraisse et J. Piaget (Eds.) *Traité de Psychologie Expérimentale*. I. Histoire et Méthode (pp. 81-130). Paris: P.U.F.

estamos observando. La observación *cualitativa* busca una comprensión del detalle y una riqueza de aspectos atractivos para la investigación, lo cual permite una mirada muy libre en la oportunidad de registrar los distintos elementos.

Entre las cualidades imprescindibles del observador destacan el que debe de ser riguroso al diferenciar entre los elementos observados y su posible interpretación, es decir entre lo observable *objetivamente* y lo observable *subjetivamente* fruto de una traducción personal de los datos observados. También debe el observador ser capaz de separar lo relevante de lo irrelevante. Para ello es necesario que conozca con anterioridad cuál es exactamente el objetivo que busca en su tarea. Por último el observador debe contar con una alta dosis de curiosidad y flexibilidad (Lago, 2012)¹¹ para estar dispuesto a hacerse nuevas preguntas en relación con el material observado, y a registrar también lo inesperado.

3.2.2. El análisis de la partitura

Realmente ¿para qué sirve observar y analizar una partitura? Es una fuente de conocimiento imprescindible para la supervivencia del propio arte musical pues “a través de él se conoce mejor y más profundamente la tradición musical para mantenerla, fortalecerla y desarrollarla. O sea, el análisis tiene un fin musical endógeno: permite a la cultura musical existir y modificarse” (Padilla, 2010)¹². Según este autor, el análisis es un método descriptivo de la obra de arte de modo que “en un sentido muy restringido, el análisis está dirigido a revelar, poner a descubierto, la estructura interna de un corpus musical, sus normas y principios formales, y las técnicas de composición utilizadas.” Este análisis responde a las preguntas de cuál es el contenido musical de una obra, cuál es su estructura, cómo está concebida y realizada.

El análisis de la partitura parte de una descripción de los detalles musicales pero se completa con un análisis propiamente dicho que busca la globalidad junto al descubrimiento de las distintas funciones musicales. Es ahí donde el analista descubre las reglas de la *gramática* musical que corresponde a las normas de un estilo o de un por qué en la interpretación. Análisis es, fundamentalmente, interpretación de la estructura

¹¹ Lago, Pilar (2012). ¿A qué llamamos observar? Técnicas de observación... *op. cit.*

¹² Padilla, Alfonso (2010). El análisis musical dialéctico. *Revista de Musicología*, 6. Buenos Aires, Argentina.

de una obra y de los principios formales que la conforman, estableciendo de este modo una interdependencia entre los elementos que la componen.

El análisis de la partitura consta de cuatro elementos principales: comienza con un proceso de fragmentación, definiendo el vocabulario del estilo musical. Es un análisis eminentemente descriptivo, teniendo presente la relación existente entre el todo y las partes, y esto abarca desde una visión global hasta el análisis de los detalles, a nivel incluso de la microestructura. La segunda fase está destinada a buscar y encontrar líneas de coherencia, de lógica y también de unidad, categorías que la mayoría de los analistas reconocen propias de las obras musicales bien trabajadas y bien desarrolladas. Esta búsqueda se intenta llevar a cabo siguiendo un criterio que procure no estar definido a priori sino que emane de la realidad misma de la obra. En tercer lugar nos encontramos con la interpretación de la obra, tanto a nivel musical como musicológico. Por último: la fase de reflexión sobre el significado general de la obra. Ésta puede tener un enfoque: estético, filosófico, histórico, semiótico, comparativo o estrictamente musical.

Sin embargo no todo es analizable en la partitura, como por ejemplo algunas decisiones que toma el intérprete situadas en el campo de la intuición. En cualquier caso un buen método analítico es aquel que respeta la integridad de la partitura, se subordina a ella en el sentido de intentar establecer de la manera más fiel posible la estructura y los principios de funcionamiento del armazón de la obra ante el intérprete. El análisis debe estar al servicio de la música y no al revés. El empleo de uno u otro método viene dado por el carácter y el estilo general de la obra y, por supuesto, por la personalidad del intérprete.

Muchos pensadores han visto la necesidad de usar el análisis musical para acercarse a una interpretación de mayor calidad. Para Molina (2006)¹³ el análisis es “la herramienta principal de un músico ante la partitura.” Royo (2006)¹⁴ añade que el descifrado de los signos del pentagrama ha de completarse necesariamente con “la búsqueda del sistema de composición empleado por el autor, el análisis de la forma, las líneas melódicas y sus articulaciones, los entramados verticales y las texturas, las sintaxis de sus acordes, las tensiones y distensiones” además de con conocimientos históricos del estilo de la época,

¹³ Molina, Emilio (2006). Análisis, improvisación e interpretación, *Eufonia*, 36, pp.29-39.

¹⁴ Royo Abenia, Alberto (2006). El análisis como herramienta en la interpretación de la música atonal para guitarra. *Revista Electrónica de LEEME* (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación), 17.

del autor, de las características del instrumento para el que se escribió, del contexto de la obra, etc. Este autor asegura que “todos estos conceptos teóricos, historiográficos, musicológicos e incluso psicológicos son los que acercan al intérprete a la idónea comprensión de la obra” y concluye que “*escuchar* no es simplemente *oír*, escuchar es comprender lo que está sonando.”

No podemos dejar de mencionar un tema que reviste un especial interés y que es objeto de reflexión de numerosos estudiosos: se trata del *status ontológico* de la música y de la obra musical. La mayoría de los autores sostienen que la música es la ejecución y no la partitura, desarrollando la idea de que la obra no existe si no hay alguien para escucharla como recalca la pedagoga Nadia Boulanger (Monsaingeon, 1980)¹⁵. Otros, en cambio, (Dahlhaus, 1996)¹⁶ piensan en la partitura como la obra misma. Y, finalmente, unos terceros (Batstone, 1969)¹⁷ ponen el acento en la captación fenomenológica del que escucha la música. Otros pensamientos sostienen que la obra de arte musical no es ni la partitura, “incapaz de sostener todo lo que se escucha”, ni las diversas ejecuciones, “todas imperfectas” (Ingarden, 1989)¹⁸; la obra musical no es entonces una entidad ontológica real sino sólo intencional. La partitura no es más que la forma material en la que se manifiesta la intención del creador.

3.3. La respuesta sonora: aproximación a la interpretación musical

A diferencia de la arquitectura, la escultura o la pintura, el arte de la música posee dos elementos que la caracterizan: en primer lugar pertenece a las artes auditivas es decir que se revela a través del sonido, y en segundo lugar se produce en el tiempo, esto es, no permite una observación estática sino que se da a conocer de un modo cronológico o sucesivo. De esta forma la música necesita ser *re-creada* en el momento de manifestarse. Para ello cuenta con unos signos (expresados en partituras, tablaturas u otros textos musicales) que ofrecen información sobre la intencionalidad del

¹⁵ Monsaingeon, Bruno (1980). *Mademoiselle. Entretiens avec Nadia Boulanger*. París: Editions Van de Velde

¹⁶ Dahlhaus, Carl (1996). *Estética de la música*. Reichenberger, Edition. Colección: De Música, nº 1.

¹⁷ Batstone, Philip (1969). *Musical Analysis as Phenomenology, Perspective of New Music*, II, pp. 94-110.

¹⁸ Ingarden, Roman (1989). *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* París: Bourgeois.

compositor. Como hemos visto anteriormente, estos signos, en sí mismos, no son *la música* sino que conforman tan sólo una representación de lo que está aún por sonar.

Es necesario por tanto dar una respuesta sonora a esos signos: esto es lo que conocemos como interpretación musical. A través de ella un músico *interpreta*, es decir *traduce* esos signos visuales que no son más que registros estáticos en una expresión sonora móvil y cambiante, que es la música. Es fácil concluir que cada interpretación de una misma pieza será distinta, será siempre nueva, puesto que se convierte en un acontecimiento único en el tiempo. Podemos constatar que también la literatura se sirve de signos, y ciertamente el alfabeto también es una representación de sonidos, pero no es necesario oír cómo suena un texto para comprenderlo. Sin embargo, la música sólo tiene sentido si es escuchada. Su verdadero y su único receptor es el oído.

La notación musical que se emplea en nuestros días no es más que la evolución natural de la que se ha ido utilizando a lo largo de la historia de la música. Pero no siempre su significado es objetivo e incontestable: por una parte en diferentes épocas o estilos, unos mismos signos pueden tener distintas interpretaciones y, por otra parte, en ocasiones la notación musical no aporta toda la información para su correcta interpretación ya que requiere por parte del intérprete, que es el traductor de esos signos, su capacidad de matización, de ornamentación, de variación o de improvisación. Cuanto más retrocedemos en la historia de la música encontramos menos precisión en las indicaciones que destilan las partituras y más necesidad de que esa información sea suplida por el conocimiento, la intuición, la tradición o el buen gusto del intérprete.

La interpretación es en definitiva la respuesta sonora de la partitura. Es la mediación “entre el plano sin construir que es la partitura y el oyente” (Carmona, 2006)¹⁹. Sin ella las obras musicales no existirían. Serían únicamente documentos caligráficos con un indudable interés paleográfico. El intérprete es un re-constructor del arte que está escondido en la partitura; y esa re-construcción se produce en base a unos criterios que exponemos a continuación.

¹⁹ Carmona, José Carlos, (2006). *Criterios de interpretación musical*. Málaga: Ediciones Maestro.

3.3.1. Criterios de interpretación

La interpretación se fundamenta en una continua toma de decisiones. Son tantos los elementos que el intérprete tiene que valorar, equilibrar, acoger, descartar, medir o matizar, que su papel se torna absolutamente personal respecto al resultado último de lo que es ofrecido al público. En general, se tiende a resumir de una manera un tanto simplista que la misión del intérprete consiste en ser fiel a la partitura considerando que ésta representa lo más cercano a la presunta idea del compositor, pero el pensamiento del compositor no queda plasmado al cien por cien en el papel, existen algunos elementos que emanan de la costumbre de la época en que la obra fue escrita, otros que pertenecen al carácter de la obra misma, otros que necesitan de la inteligencia musical del intérprete. Además, el mensaje que el compositor desea transmitir puede ser enriquecido con el que el intérprete quiere a su vez comunicar. En definitiva, la interpretación será siempre fruto del bagaje personal con que el intérprete se acerque a la partitura y de los criterios musicales que desee jerarquizar a la hora de afrontar la ejecución de la obra.

Los criterios con los que se toman las decisiones en la interpretación obedecen a múltiples causas o contextos, y podrían resumirse, según el objetivo a priorizar, en estas seis dimensiones:

1. Búsqueda de la máxima literalidad en la interpretación.

Tanto desde la interpretación puntual de los propios signos de la partitura como desde la interpretación formal de la obra entera en su contexto gramatical.

2. Búsqueda de la máxima proximidad a la interpretación histórica.

En este caso se procura reconstruir la interpretación de acuerdo a cómo se debió de tocar y escuchar en la época, evocando los elementos físicos, técnicos o de estilo correspondientes con el tiempo del nacimiento de la obra.

3. Búsqueda de la máxima cercanía con la voluntad del compositor.

Implica colocarse en el punto de vista del compositor tratando de penetrar en su pensamiento repitiendo supuestamente lo que le llevó a plasmar la obra en el papel.

4. Búsqueda del máximo acercamiento al sentido de la obra misma.

Es decir encontrando una voluntad que no es ya la del compositor sino una inherente a la propia obra, en función de su expresión, de su forma, de su estética, de su significado, de su finalidad, de lo que podríamos llamar el *espíritu* de la obra.

5. Búsqueda de la máxima adaptación al gusto del público.

No cabe duda que la interpretación también puede adecuarse a lo que el público desea escuchar, por tradición, por costumbre, por satisfacción ante elementos más populares, por agrado social o porque responde a un acervo cultural con el que se identifica la mayoría de los que están presentes en la sala.

6. Búsqueda de la máxima libertad.

El intérprete antepone a los demás criterios el de su propia voluntad según su emoción, su conocimiento, su capricho, su intuición o su sentimiento.

Evidentemente estos criterios de interpretación no son excluyentes entre sí sino que se complementan y se suman en unas proporciones que definen la especificidad de cada interpretación. Veamos un poco más detalladamente cada uno de ellos atendiendo a las distintas opiniones de sus defensores o detractores.

3.3.2. El respeto a la partitura

Sin lugar a dudas, cualquier respuesta sonora de la partitura emana de la decodificación del texto musical que el compositor ha dejado. Pero saber leer la música no implica únicamente dotar de sonido a unos signos. La mayoría de los intérpretes se permiten una penetración que va mucho más allá, de modo que la partitura se convierte en una referencia.

Ni siquiera los partidarios de la *literalidad* en la interpretación están libres de la influencia que las modificaciones del proceso de cifrado codificado y decodificación llevan a cabo sobre la música misma. El compositor y director de orquesta Pierre Boulez (1981)²⁰, describe esta transformación “entre la notación y la realización” en varias fases: primero el compositor genera una estructura y la cifra en una clave

²⁰ Boulez, Pierre (1981). *Points de repère*. París: Christian Bourgeois éditeur.

codificada, después el intérprete descifra esta clave codificada y restituye la estructura que le ha sido transmitida.

Para algunos músicos partidarios de la literalidad, la frontera de la interpretación queda delimitada por el significado de los signos, es decir por el lenguaje vinculado a la notación musical, y cualquier añadidura vulnera la voluntad del compositor. En sus conversaciones con Aaron Copland (1939)²¹, Stravinsky suplica al intérprete: “No hagan más que tocar las notas, no añadan ni supriman nada.” Pero esto evidentemente no puede ser llevado a la práctica en música perteneciente a épocas en las que la pureza de lo escrito distaba de la totalidad de los elementos en juego en la interpretación, como es la falta de indicación del tempo correcto, de los matices, de la articulación, o de la necesidad de improvisar glosas u ornamentaciones.

Son muchos los intérpretes que piensan que la partitura en sí misma no es suficiente como criterio interpretativo para ofrecer la respuesta sonora de una obra. Explicaba Copland (1939) cómo “el primer problema interpretativo real lo plantean las notas mismas. La notación musical, en el estado en que se halla hoy, no es una transcripción exacta del pensamiento del compositor.” Lo justifica porque “permite desviaciones demasiado amplias en cuestiones de gusto y preferencia.” Después de reconocer que los compositores “son humanos” e incurren en “inexactitudes de notación u omisiones importantes” concluye que “los intérpretes tienen que hacer uso de su *inteligencia musical* ante la música escrita” y aporta una visión muy esclarecedora de lo que supone la interpretación: “No es posible que un intérprete toque una pieza, ni tan siquiera una frase, sin añadirle algo de su propia personalidad.”

Esta línea de pensamiento nos lleva a la conclusión de que el intérprete en su búsqueda de dar una respuesta sonora a la partitura no tiene por qué desnaturalizar las intenciones del compositor, sino que, como ilustra Copland, “no hace más que *leer* la música con las inflexiones de su voz”.

Pablo Casals confirma (Blum, 1980)²² que “la nota impresa supone una camisa de fuerza mientras que la música, como la vida misma, es [...] espontaneidad continua, libre de toda restricción.” Como vemos, el respeto a la partitura, para muchos músicos,

²¹ Copland, Aaron (1939). *What to listen for in music*. New York: McGraw-Hill Book Company.

²² Blum, David (1980). *Casals and the Art of Interpretation*. California: Paperback edition; ed en esp.: Trad. T. Paul Silles. Barcelona: Idea Books, S.A., 2000.

no se limita a la lectura literal de la partitura, como única y suficiente referencia para la interpretación. A lo largo de la historia se puede observar hasta qué grado “la notación se había apartado muchísimo de su antigua claridad” (Harnoncourt, 2001)²³. Hay intérpretes que, movidos por su fidelidad al texto, son capaces de ofrecer por ejemplo una interpretación *plana* de una partitura carente de ciertas indicaciones, y con toda su buena intención, ignoran que ser fieles al deseo del compositor no es interpretar la obra tal como él la escribió gráficamente pues hay épocas en las que no se escribían matices ni otras anotaciones agógicas y dinámicas que, sin embargo, no convierten en inexpressiva la música que refleja la partitura.

Pero incluso en el caso de que la partitura contenga innumerables y precisas anotaciones referente al ritmo, al tempo, a los matices, a la forma, a la expresión, a la articulación, a la ornamentación, al timbre, etc., la mayor parte de los músicos sienten que la música va más allá de esa claridad. Así lo afirma Paul Valéry: “Una obra musical es un cheque extendido a cuenta del talento de cada ejecutante eventual” (cit. en Crofton y Fraser, 2001)²⁴, metáfora que retoma Narciso Yepes en TVE²⁵ respondiendo a una pregunta del presentador sobre la relación compositor-intérprete: “Yo diría que la música es un cheque que el compositor extiende contando con las provisiones de talento de un intérprete artista y creador.”

3.3.3. El respeto al estilo de la época

Hasta este momento hemos atendido a un criterio de interpretación que, de uno u otro modo, siempre ha ido de la mano del intérprete en casi todas las épocas: tocar la música priorizando el respeto a lo que nos ha llegado a través de la partitura. Pero asistimos en torno a los años 60 al inicio de un nuevo concepto de interpretación musical: la búsqueda del sonido *original*, la interpretación con instrumentos de la época.

En definitiva se trataba de añadir al bagaje que una obra llevaba en sí misma en su propia construcción, es decir desde el punto de vista melódico, armónico, rítmico, dinámico y formal, el cuidado de un elemento fundamental: el *timbre*, con la intención de aproximarse lo más posible al que, suponemos, poseía cada instrumento de la época.

²³ Harnoncourt, Nikolaus (2001). *Der musikalische Dialog*. Kassel (Alemania): Bärenreiter Verlag Vöetterle GmbH & KG ; Ed. en esp. : *El diálogo musical*. Trad. Laura Manero. Barcelona: Paidós, 2003.

²⁴ Crofton, Ian y Fraser, Donald (2001). *A capella*. Barcelona: Ed. Robinbook, S.L.

²⁵ TVE, *Grandes intérpretes: Narciso Yepes*, 23 enero 1971.

La búsqueda de esos *coloridos* históricos de los instrumentos llevó inmediatamente a un replanteamiento de la interpretación de la música pues había sido muchas veces favorecida no sólo con los recursos técnicos de los instrumentos actuales sino además con una emisión de sonido que distaba mucho de parecerse al de su época. Se produjo un importante debate en la segunda mitad del siglo XX entre la interpretación que dio en llamarse *histórica* frente a la interpretación más tradicional, y que versaba sobre si debe de reconstruirse una obra tal y como se tocó en su época.

No cabe duda de que un parámetro difícil de transmitir a lo largo de los siglos, hasta que aparecieron las primeras grabaciones sonoras, es el timbre. Sobre una partitura se podían escribir notas, figuras, matices, articulaciones, indicaciones de estilo u ornamentaciones, pero respecto al timbre sólo se podía escribir el *nombre* del instrumento. Y esto es realmente una herencia muy pobre pues ni siquiera determina verdaderamente el timbre ya que todos los instrumentos han evolucionado en gran medida y han sido construidos con materiales diferentes. El avance técnico que sufren la mayoría de los instrumentos en el siglo XIX junto al crecimiento de la orquesta no sólo ha permitido que cambiara su resultado tímbrico sino también otros detalles de la interpretación como son el tempo de las piezas, su fraseo, la ubicación de la tesitura y su balance sonoro.

Los partidarios de volver a interpretar la música escuchándola como sonaba en su tiempo defienden, como Harnoncourt (2001)²⁶, que “debemos de hacer todo lo posible para interpretar de nuevo esta música de una forma que se acerque al máximo a la original.” Según esta corriente hay que ir “a la búsqueda del sonido perdido” (Beaussant, 1988)²⁷ para comunicar con la música de una época no sólo por las formas que nos ha transmitido, sino “a través del sonido que esa música producía” (Hennion, 1993)²⁸. Es lo que denomina Rinaldo Alessandri (*Goldberg*, 2001)²⁹ “la verdad histórica”. Pero Carmona (2006)³⁰ se pregunta si “vistiendo a un hombre actual con ropajes del pasado hemos encontrado la verdad histórica del hombre del pasado o hemos encontrado a un hombre disfrazado” y se cuestiona más adelante en un sugestivo dilema “si la misión recreadora del intérprete debe ser la de reconstruir la forma en la

²⁶ Harnoncourt, Nikolaus (2001). *Der musikalische Dialog... op. cit.*

²⁷ Beaussant, Philippe (1988). *Vous avez dit Baroque?* Arles: Actes Sud.

²⁸ Hennion, Antoine (1993). *La Passion musicale*. Paris: Editions Métailié.

²⁹ Entrevista en *Goldberg*, 2001, nº 17.

³⁰ Carmona, José Carlos, (2006). *Criterios de interpretación musical...op. cit.*

que se escuchó en el pasado o la forma en la que soñó el compositor que se escuchara en el pasado.”

Algunos intérpretes de música antigua, deseosos de restaurar a su tiempo la fidelidad de la interpretación, no sólo muestran su inquietud por los instrumentos empleados sino también por los lugares en que esa música va a ofrecerse. Se trata de añadir al cuidado del elemento tímbrico el de los valores acústicos y estéticos, directamente implicados en la interpretación histórica. Koopman (*Goldberg*, 2004)³¹ propone que “como intérprete, debes tratar de comprender la música de la época lo mejor que puedas, y comprenderla como parte de una cultura más extensa.” Está claro que tocar hoy día en una sala de conciertos de mil espectadores una música que no había sido concebida para ser ofrecida en esos espacios ni para esa cantidad de público tiene un componente que afecta a la percepción de la música con criterios historicistas.

En la interpretación surgen múltiples elementos musicales que se ponen en entredicho también según los contextos sociales del momento. Como apunta Frans Brüggen (Schmiedl, 2000)³² “la falta de expectación de un público que ya ha oído la obra mil veces, por lo que no tiene un sentimiento de estreno” hace, por ejemplo, innecesarias ciertas repeticiones de secciones completas de la partitura pues ha cambiado el objetivo inmediato de ese recurso concreto. Lo que el día del estreno puede tener la función de guardarse en la memoria, siglos después, en una obra sobradamente conocida, no necesita cumplir esa función y acaba cansando al espectador.

En cuanto a la interpretación del estilo de la época Lang (1997)³³ critica “la estereotipada y rígida imagen de un estilo” en un intento de encontrar principios generales interpretativos del estilo de una época y afirma que “no hay valores absolutos o constantes” en la interpretación de la música antigua. Así mismo asegura que no podemos pretender escuchar a compositores de música antigua como los escucharon sus contemporáneos porque “en los años que han transcurrido han cambiado nuestras técnicas musicales, nuestras costumbres de audición, los conceptos de sonido y de afinación.”

³¹ Entrevista en *Goldberg*, 2004, nº 28.

³² Schmiedl, Ernesto (2000). Frans Brüggen. *Goldberg*, nº11, pp. 40-51.

³³ Lang, Paul Henry (1997) *Musicology and performance*. Universidad de Yale; ed. esp. *Reflexiones sobre la música*, trad. Francisco Páez. Madrid: Debate, 1998.

Durante décadas se han ido extendiendo polémicas en torno al estilo de interpretación de la música antigua, y no sólo por la utilización de unos u otros instrumentos y el modo en que hay que tomarlo en la mano y tocarlo físicamente sino por el diferente tratamiento dado a elementos diversos como la manera de ornamentar, la ejecución de los trinos, el uso del vibrato, la utilización del rubato, las modificaciones rítmicas y la aplicación de los distintos criterios de articulación, expresión y dinámica. Esta fuente de discusiones no hace sino enriquecer el acervo que la interpretación posee en su búsqueda por lograr una aproximación a la música de la época.

3.3.4. El respeto al compositor

Otra opción que puede ser buscada por el intérprete como criterio de interpretación, si no ha puesto en primer plano el de la literalidad de la partitura o de la interpretación historicista, es la inquietud por acercarse a la voluntad del compositor, a sus ideas generales y particulares que afloran en su obra. Desde este punto de vista, interpretar es colocarse en la piel del compositor intentando penetrar en su impulso, en su intuición en su inspiración compositiva. La mayoría de los compositores, aun asumiendo que el intérprete es re-creador de la obra, entienden que éste debe de estar a su servicio. “El intérprete existe para servir al compositor, para asimilar y volver a crear el mensaje del compositor” (Copland, 1939)³⁴, idea que recalca Jordi Savall (Sutton, 1999)³⁵ respondiendo a la pregunta que él mismo se formula: “¿Cuál es nuestra responsabilidad? Asumir con un máximo de fidelidad la voluntad del compositor.”

La cuestión que se plantea, según este criterio de interpretación es: ¿podemos alcanzar a saber lo que el compositor deseaba verdaderamente al escribir su obra? Y, por otra parte, ¿tenía siempre una idea clara y precisa de lo que quería? Es posible incluso que el intérprete caiga en la tentación de hacer un mito de ese supuesto deseo del compositor. Brahms, por ejemplo, responde en una ocasión a quien le pregunta por la indicación del metrónomo de una de sus obras: “¿Acaso cree que siempre quiero escuchar mi música a la misma velocidad?” (cit. en Crofton y Fraser, 2001)³⁶.

Otra dificultad que encontramos en el análisis de este criterio interpretativo es el de la propia evolución de los instrumentos respecto a los que conoció el autor y para los que

³⁴ Copland, Aaron (1939). *What to listen for in music... op. cit.*

³⁵ Sutton, Philippe (1999). Jordi Savall. *Goldberg*, nº7, pp. 43-49.

³⁶ Crofton, Ian y Fraser, Donald (2001). *A capella... op. cit.*

escribió realmente. Por un lado, al interpretar con instrumentos modernos, ¿cómo podemos trasladar la auténtica intención sonora y técnica del autor a una interpretación de nuestros días en instrumentos tan distintos? Y, por otro lado, el compositor frecuentemente estaba insatisfecho con las limitaciones sonoras que le proporcionaba el instrumento de su época de modo que al componer “oía en su imaginación un instrumento perfecto, ideal” (Lang, 1997)³⁷. De hecho, la mayoría de las veces, las modificaciones y mejoras en la construcción de instrumentos son fruto de la necesidad de los compositores de dar rienda suelta a su proceso creativo. En este sentido concluimos que con instrumentos antiguos más *imperfectos* no siempre la interpretación se acerca con mayor fidelidad a la idea del compositor.

En cualquier caso, el deseo de un intérprete de penetrar en las auténticas intenciones de un autor en todos aquellos detalles de los que no ha dejado huella es posiblemente la tarea más ardua y misteriosa de todo el que se enfrenta a tocar su música. El pensador alemán Schleiermacher (cit. en Ferraris, 1988)³⁸ lleva aún más lejos esta reflexión: “La meta de la interpretación es comprender el discurso primero igual de bien y después mejor de lo que lo comprende el propio autor.”

3.3.5. El respeto a la obra

Este criterio de interpretación busca adentrarse en un terreno posiblemente más indefinible que es intrínseco a la propia obra de arte y que, sin embargo, está en el pensamiento y el sentimiento de la mayoría de los intérpretes. Se trata de reconocer una *intención* perteneciente a la propia música que está más allá de la partitura, más allá de la interpretación según los cánones de la época en la que fue compuesta e incluso más allá del deseo creador del compositor.

Según esta visión, nuestro afán por reconstruir una obra al interpretarla no se basa en procesos de razonamiento o de lógica sino que se vincula a una fuerza que mana del seno mismo de la pieza musical y que nos exige estar atentos a lo que podríamos llamar el *espíritu* de la obra. Cuando Pablo Casals exclama en un ensayo: “No den notas, den el significado de las notas” (cit. en Blum, 1980)³⁹, buscaba, según este autor, “el

³⁷ Lang, Paul Henry (1997) *Musicology and performance... op. cit.*

³⁸ Ferraris, Maurizio (1988). *Historia de la hermenéutica*. México: Siglo XXI.

³⁹ Blum, David (1980). *Casals and the Art of Interpretation... op. cit.*

significado esencial de la obra. No se contentaba con menos que la revelación completa del alma de la música.”

Pero Aaron Copland (1939)⁴⁰, para quien “una composición es un organismo vivo” da un paso más cuando defiende que “cada pieza musical tiene una cualidad esencial que no debe ser traicionada por la interpretación.” Asegura que “toma esa cualidad de la naturaleza misma de la música” y deduce que “cada composición tiene su propio estilo, al cual debe ser fiel el intérprete.”

Sin embargo para Deschaussées (1988)⁴¹ la interpretación, según este criterio, es un proceso de transformación. Un instrumentista trabaja todas las técnicas posibles, “yendo de la armonía al análisis y a la expresión de una obra por medio físicos, sin dejar nada oculto, para pasar luego a la fase superior de la re-creación, de tratar de expresar lo inefable.” En ese momento, según esta autora, tiene lugar “una transformación de la naturaleza psíquica o espiritual y se produce el *salto*.” A fuerza de voluntad “el artista logra llegar a un punto sin retorno.” Si permanece ahí “hará una correcta ejecución del texto, sin otra característica que la de haber conseguido una realización material desprovista de interés.” Pero si no le satisface detenerse en ese punto, “se opera entonces el milagro, esa suerte de vendaval interior que empuja hacia una dimensión superior y convierte la interpretación en una verdadera recreación viva y hasta fascinante.”

En este mismo sentido sentencia magistralmente Nadia Boulanger (cit. en Kendhall, 1976)⁴²: “Para mí, el más grande objetivo consiste en que el compositor desaparezca, que el ejecutante desaparezca y que sólo permanezca la música.” Y Alfred Brendel (Ruiz Mantilla, 2002)⁴³ corrobora: “Yo soy fiel a la obra, no a quien la crea. [...] Ella es prioritaria porque el autor, cuando acaba su trabajo, la abandona y vive por sí misma.”

Estas reflexiones nos llevan a considerar la noción de *significado* de la música. Herreweghe (Robins, 2001)⁴⁴ se adentra de este modo en ese concepto cuando recuerda

⁴⁰ Copland, Aaron (1939). *What to listen for in music... op. cit.*

⁴¹ Deschaussées, Monique (1988). *La musique et la vie*. Paris: Editions Buchet/Chastel ; ed. esp. *El intérprete y la música*, trad. Rita Torrás. Madrid: Rialp, 2002.

⁴² Kendall, Allan (1976). *The tender tyrant, Nadia Boulanger: a life devoted to music: a biography*. Londres: Macdonald and Jane's.

⁴³ Ruiz Mantilla, Jesús (2002, 6 de noviembre). ‘Soy fiel a las obras, no a quien las crea, porque no trabajo a las órdenes de nadie’: Entrevista: Alfred Brendel. *El País*.

⁴⁴ Robins, Brian (2001). Philippe Herreweghe. *Goldberg*, nº1, pp. 40-51.

sus primeras grabaciones de Bach: “Entonces me concentraba mucho en el estilo, [...] ahora, cuando dirijo a Bach, me intereso más por el significado de su música.” Es decir que ha pasado de preocuparse por “el discurso y la pronunciación” a intentar concentrarse en “lo que decimos”. De un modo semejante se expresa Alessandro Baricco (1992)⁴⁵: “El movimiento que aleja de la pura y simple reproducción de un texto musical no viene del exterior, de la subjetividad: es un movimiento que existe en potencia en el interior de cualquier texto musical y que corresponde al ejecutante, simplemente, liberar” y puntualiza: “La libertad de la interpretación está en tener que inventar algo que no hay: *ese* texto en *ese* tiempo. En definitiva no es el intérprete el que es libre, es la obra la que, a través del acto de la interpretación, se hace libre.” Por lo que concluye que “el intérprete es el instrumento, no el sujeto, de esa libertad.”

Al hilo de este pensamiento Gadamer (1960)⁴⁶ plantea que “la interpretación es en cierto sentido una recreación, pero ésta no se guía por un acto creador precedente sino por la figura de la obra ya creada, que cada cual debe representar del modo con que encuentra en ella algún sentido.” También Adorno (1970)⁴⁷ apuesta por descubrir la autenticidad de las obras de arte en su interior: “El espíritu de las obras de arte no es ningún añadido, sino algo nacido de su estructura.”

Finalmente, no se debe descartar el buscar el *sentido* de las obras por su funcionalidad. Para analizar el *interior* de una obra necesitamos que aflore ante nosotros el fin para el que esa obra fue escrita: si es una danza, si es música sacra, si tenía un uso ceremonial, si es una marcha, si es una nana, etc. Esto nutre sin duda el propio espíritu de la obra y le otorga un significado determinante en la interpretación.

3.3.6. El respeto al gusto del público

Este criterio interpretativo consistente en llevar a cabo una adaptación al gusto del público no debe pasar desapercibido pese a que un gran número de intérpretes lo niegan como un criterio real en su interpretación. Por esta misma razón no es fácil encontrar

⁴⁵ Baricco, Alessandro (1992). *L' anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*. Garzanti Editore, ed. esp. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, trad. Romana Baena Bradaschia. Madrid: Ed. Siruela.

⁴⁶ Gadamer, Hans Georg (1960). *Wahrheit und Methode*. Tubinga: Mohr; ed. esp. *Verdad y método*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael Aparicio. Salamanca: Sígueme, 1975.

⁴⁷ Adorno, Theodor W. (1970) *Asthetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp verlag; ed. esp. *Teoría estética*, trad. Fernando Riaza. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983.

testimonios que documenten esta decisión y la aceptación por parte de los músicos de esta influencia. No cabe duda de que no sólo el público sino la crítica especializada y otros sectores del horizonte profesional de la música imponen muchas veces su *gusto* al intérprete.

Un sentimiento comúnmente manifestado por los profesionales del escenario es que *el intérprete se debe a su público*. Son numerosos y variados los elementos que entran en la órbita de esta entrega: desde la elección del repertorio ofrecido, pasando por la elección del los tempi, la contundencia de algunas cadencias finales, la necesidad de acortar fragmentos o descartar ciertas repeticiones, la exhibición de las partes cadenciales de los solistas, la gestualización exagerada, la propuesta de accellerandos que arrastran al auditorio, hasta el propio concepto del fraseo musical de obras conocidas. Gadamer (1960)⁴⁸ describe el triángulo obra-intérprete-oyente como un juego y propone el símil con el teatro: “El drama [...] está como abierto hacia el lado del espectador. Sólo en él alcanza su pleno significado” y añade que “aquél para quien el juego se representa verdaderamente conforme a su intención no es el actor sino el espectador. Él es donde el juego se eleva al mismo tiempo hasta su propia idealidad.”

3.3.7. La libertad de interpretación

En este apartado nos hacemos eco de uno de los criterios más importantes a la hora de jerarquizar los elementos inherentes a la interpretación: el de la propia libertad del intérprete, de modo que la obra de arte se convierte en una herramienta personal para la manifestación artística del músico. En este punto es donde el pensador Carmona (2006)⁴⁹ se cuestiona: “¿Está el intérprete al servicio de la obra o la obra al servicio del intérprete?”

Numerosas opiniones se han multiplicado sobre esta pregunta, tanto a favor como en contra. Leonard Meyer (1956)⁵⁰ nos desvela que el papel del intérprete es “el de un creador activo que da forma y moldea el esquema abstracto suministrado por el autor o por la tradición.” De esta idea Carmona (2006)⁵¹ deduce que “no deben de ser, por tanto, los intérpretes musicales reconstructores de ejemplos de la obra que un día se

⁴⁸ Gadamer, Hans Georg (1960). *Wahrheit und Methode... op. cit.*

⁴⁹ Carmona, José Carlos, (2006). *Criterios de interpretación musical...op. cit.*

⁵⁰ Meyer, Leonard B. (1956) *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago; ed. esp. *Emoción y significado en la música*, trad. José Luis Turina. Madrid: Alianza.

⁵¹ Carmona, José Carlos, (2006). *Criterios de interpretación musical...op. cit.*

hizo, sino insufladores de expresión para la obra callada.” Lawson y Stowell (1999)⁵² reivindican “el gusto y la inteligencia musical a la hora de dar vida a una interpretación” porque “tanto entonces como ahora los intérpretes han sido admirados por lo que ellos como individuos aportaron a la música.” Lógicamente este criterio de libertad en la interpretación no da carta blanca a la personalidad del intérprete para destacar por encima de todos los elementos que componen el desarrollo expresivo de una ejecución, pero numerosos músicos sí reconocen una *intuición* que les acerca a la comprensión de la obra más allá de las propias intenciones del compositor, el cual escribió la pieza para dejarla claramente en otras manos. Escribe Carmona (2006)⁵³ después de analizar las respuestas que sobre este punto le ofrecen varios directores de orquesta que “la obra se dirá a sí misma [...] al pasar por el matiz de la individualidad del director.” En concreto, el maestro Carlo Maria Gulini (cit. en Jacobson, 1979)⁵⁴ sentenciaba: “Durante el concierto debes *ser* el compositor.”

La otra cara de la moneda reúne lógicamente opiniones opuestas como por ejemplo la de Jordi Savall (Morgades, 2002)⁵⁵ que discrepa: “Para un intérprete la música no debe ser un medio para expresarse uno mismo, sino el camino para que, a través de todas las cualidades que implican el trabajo y la disciplina, la interpretación más inspirada y elocuente surja libremente.” Schönberg (cit. en Carmona, 2006)⁵⁶, junto a muchos otros, pone el acento en que “la propiedad y, por tanto, el destino de la obra está sólo y exclusivamente bajo el mando del autor, los demás deben estar a su servicio.” Carmona propone entender este criterio interpretativo como semejante al de un actor de teatro porque entiende que “el proceso de re-creación de una partitura contiene las mismas claves profundas que las de la re-creación de un libreto teatral” y concluye con una aseveración que ilumina con su comparación este debate: “La mayor parte de los directores escénicos no se plantean en absoluto el respeto al libreto original, ni a la que fuera la primera representación, ni al deseo del escritor, ni al gusto del público; sí quizás algo más al que consideran el sentido de la obra pero que es, casi siempre, una apuesta de libertad interpretativa del propio director.” A este autor le sorprende que, a diferencia del mundo musical, todos los críticos y el público en general aceptan esta situación sin

⁵² Lawson, Colin & Stowell, Robin (1999) *The Historical Performance of Music*. Cambridge University Press.

⁵³ Carmona, José Carlos, (2006). *Criterios de interpretación musical...op. cit.*

⁵⁴ Jacobson, Bernard (1979) *Conductors on conducting*. Columbia Publishing.

⁵⁵ Morgades, Lourdes (2002, 26 de agosto). La magia de la música a través de Savall. *El País*.

⁵⁶ Carmona, José Carlos, (2006). *Criterios de interpretación musical...op. cit.*

protestar, “asumen que no son conservadores de la tradición sino individuos creativos que utilizan la obra de un escritor anterior para expresarse ellos mismos.”

3.4. Evolución de la guitarra

Algunos estudiosos de la guitarra hacen remontar sus orígenes a tiempos antiquísimos. Ciertamente, hay testimonios iconográficos de instrumentos de cuerda pulsada y mástil desde tiempos muy remotos. Tenemos ejemplos de ellos en la iconografía egipcia y también en la de los hititas. Pero no debe uno prestarse a confusión: desconocemos absolutamente lo que se tocaba en estos instrumentos, por lo que su estudio pertenece exclusivamente al campo de la “arqueología organológica” (Bellow, 1970)⁵⁷. En realidad no podemos establecer ninguna continuidad entre estos instrumentos y la guitarra actual.

Así pues, el estudio serio y riguroso de los instrumentos de cuerda pulsada y mástil comienza en la Edad Media, entre los siglos XIII y XV. A partir del siglo XV ya podemos hablar de instrumentos poseedores de literatura propia. Ésta comienza tímidamente con algunos manuscritos de la segunda mitad del siglo XV, y a partir del XVI, coincidiendo con la invención de la imprenta, estas fuentes documentales comienzan a ser verdaderamente abundantes.

Aún así, hay que deshacer algunas fantasías históricas. Por ejemplo, hay autores que sostienen, basándose en unos versos de Guillaume de Machaut y del *Libro de buen amor*, que hubo dos guitarras, la “latina” y la “morisca”. Por supuesto, atribuyen a la latina la forma de ocho y el fondo plano, característicos de la guitarra actual, y a la morisca, el fondo abombado y el cuerpo de media pera. En realidad no sabemos exactamente a qué se refieren Machaut y el Arcipreste de Hita en sus versos, incluso hay quien piensa que la diferencia entre latina y morisca podría referirse a la manera de tañer un instrumento llamado *guitarra* (Bellow, 1970)⁵⁸.

Por otra parte, existió un instrumento medieval, la cítola, que algunos lo denominan erróneamente “guitarra latina”, que ha sido confundido frecuentemente con la guitarra

⁵⁷ Bellow, Alexander (1970). *The Illustrated History of the Guitar*. Rockville Centre, L.I., Nueva York: Franco Colombo Publications.

⁵⁸ *Ibid.*

y, además. Por los años setenta, Rey Marcos (1975)⁵⁹ y Wright (1977)⁶⁰, de manera independiente, consiguieron diferenciar este instrumento de la guitarra y darle su verdadero nombre, basándose en documentos iconográficos relacionados con documentos literarios.

En el siglo XV lo que se llama *guitarra* es un instrumento pequeño de la familia de los laúdes, es decir, con forma de media pera. Rey (1991)⁶¹ nos aclara que se trata del soprano de la familia. En el mismo siglo está documentado un instrumento llamado *vihuela*, con forma de ocho y fondo plano, originario del reino de Valencia, de donde se extendió por todos los dominios de la Corona de Aragón, incluida Italia, y por los otros reinos de la Península Ibérica según nos refiere Woodfield (1988)⁶² quien ha investigado exhaustivamente sobre los orígenes de la vihuela.

La familia de laúdes medievales constaba de instrumentos de diferente tamaño: el *laúd*, tal vez el más grave de la familia; la *guitarra*, el más agudo, y en algunas fuentes de la Corona de Aragón hay testimonios iconográficos y literarios de un “llaut guitarrench”, de tamaño intermedio entre el laúd y la guitarra (Rey, 1991)⁶³. Hasta aproximadamente 1480 todos se tocaban con plectro, y casi no hay testimonios de ejecución a solo. Por el contrario, abundan los datos conocidos sobre el dúo de laúdes, una formación que abundó en el siglo XV en Alemania, país que conoce un extraordinario florecimiento de la música instrumental en ese siglo (Polk, 1992)⁶⁴. Es posible reconstruir algunas piezas del repertorio de este dúo, escritas en dos partes en notación mensural blanca; por el hecho de que están sin texto, y por la tesitura que claramente no es vocal, esas piezas podrían estar escritas para dúo de laúdes. Uno de ellos toca el tenor de una pieza vocal; el otro, el “superius” de esa pieza, muy ornamentado. Esta técnica está presente incluso

⁵⁹ Rey Marcos, Juan José (1975). Un instrumento punteado del siglo XIII en España, I, II, III, *Música y Arte*, 2, pp. 35-40; 3, pp. 46-52; 4, pp. 34-37.

On line en: http://veterodoxia.es/wp-content/uploads/2010/07/Rey_1975_Un-instrumento-sXIII.pdf.

⁶⁰ Wright, Lawrence (1977). The Medieval Gittern and Cítrole: A case of mistaken identity, *The Galpin Society Journal*, 30, pp. 8-42.

⁶¹ Rey, Pepe (1991). La Guitarra en la Baja Edad Media / The Guitar in the Late Middle Ages”, *La Guitarra Española / The Spanish Guitar*. Catálogo de la Exposición realizada en The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (1 octubre 1991 - 5 enero 1992) y el Museo Municipal de Madrid (20 de febrero - 12 de abril 1992). Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario (pp. 49-60).

⁶² Woodfield, Ian (1988). *The Early History of the Viol*. Cambridge: Cambridge University Press.

⁶³ Rey, Pepe (1991). La Guitarra en la Baja Edad Media... *op. cit.*

⁶⁴ Polk, Keith (1992). *German instrumental music of the late middle ages. Players, patrons and performance practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

en unos dúos de comienzos del siglo XVI, impresos por Petrucci y escritos ya en tablatura italiana de laúd. (Spinacino, 1507)⁶⁵

A partir de aproximadamente 1480 el laúd abandonó el plectro y pasó a tocarse con los dedos; así nace la gran literatura a solo de este instrumento. En cuanto a la vihuela, hay testimonios literarios e iconográficos de que en el mismo siglo se podía tocar de tres maneras: con arco (vihuela de arco), con púa (vihuela de péñola o péndola) y con los dedos (vihuela de mano). Probablemente esta última manera data también del último tercio del siglo XV, cuando el laúd cambió su técnica del plectro a los dedos. Hay testimonios iconográficos del uso del arco sobre una vihuela de puente plano, es decir, que el arco tocaría todas las cuerdas simultáneamente, lo cual implica el uso de acordes, quizá para cantar o para recitar. Woodfield (1988)⁶⁶ nos muestra ejemplos de imágenes de arcos sobre puentes planos. Cuando la vihuela pasa a Italia a través de los dominios de la Corona de Aragón, se desarrolla en una doble vertiente: la *viola da mano* y la *viola da gamba*, que es un instrumento que proviene de la vihuela, pero ha modificado su forma general y la forma del puente, que es curvo para permitir que el arco toque una sola cuerda.

Por los mismos años en que el laúd y quizá también la vihuela abandonan la púa para tocarse con los dedos (ca. 1480) tiene lugar otro importante cambio organológico: se añade una cuerda a ambos instrumentos, con lo que se fija su forma “clásica” renacentista: seis órdenes de cuerdas, sencilla la prima y dobles de la 2ª a la 6ª; hay testimonios de que el laúd podía tener dos cuerdas afinadas a la octava en el 6º orden, y a veces también en el 5º; en general, se considera que en la vihuela esa octavación no se produjo. Así, la afinación del laúd sería la siguiente:



En cuanto a la vihuela, la afinación puede ser la misma (vihuela en Sol), pero algunos vihuelistas indican afinaciones teóricas en sus obras con el fin de que la escala de la

⁶⁵ Spinacino, Francesco (1992). *Intabulatura de lauto, libro primo* (— *libro secondo*). Ed. facsímil. Réimpression de l'édition de Venise, Petrucci (1507). Ginebra - París: Minkoff.

⁶⁶ Woodfield, Ian (1988). *The Early History of the Viol... op. cit.*

obra coincida con la escala teórica del modo. Las afinaciones teóricas de la vihuela a veces han sido mal entendidas. Este aspecto queda explicado en detalle en *Los libros de vihuela* (Arriaga – González – Somoza, 2003)⁶⁷.

Independientemente de la altura real o teórica, la afinación de la vihuela es la misma que la del laúd y se corresponde, a una distancia de tercera menor, con la afinación de la guitarra clásica si bajamos medio tono la tercera cuerda:



A pesar de las diferencias en la forma de los instrumentos, bajo el punto de vista exclusivamente musical, la vihuela y el laúd renacentista son idénticos: la misma pieza, con igual digitación, se puede tocar en un instrumento u otro.

Una de las dificultades que tuvieron que vencer en el siglo XV los intérpretes de instrumentos de cuerda pulsada y mástil fue la de la notación. El sistema entonces en uso para la música vocal, la llamada “notación mensural blanca”, era inviable para el uso instrumental, porque cada voz está escrita separadamente. Así surgen las *tablaturas*, un sistema de notación que en lugar de pentagramas y notas representa las cuerdas del instrumento y, mediante cifras o letras, los trastes que hay que pisar con los dedos de la mano izquierda.

Las tablaturas conocidas son cuatro: la napolitana, la italiana, la francesa y la alemana. La napolitana tiene sólo un puñado de fuentes de los siglos XV y XVI; la alemana cayó en desuso a finales del siglo XVI y quizá sea la más antigua; mientras que la francesa y la italiana fueron las más usadas y siguieron utilizándose hasta mediados del siglo XVIII. La alemana consta de una combinación de letras y números, sin pauta. Las otras tres utilizan una pauta que representa las cuerdas del instrumento.

La italiana y la napolitana usan números para representar los trastes, la francesa, letras. En la italiana el cero es la cuerda al aire, el 1, el primer traste, etc.

⁶⁷ Arriaga, Gerardo; González, Carlos & Somoza, Javier (Eds.) (2003). *Libros de música para vihuela, 1536-1576. Primera edición facsímil en formato digital*. CD-ROM, Madrid: Música Prima, Ópera Tres.

En la francesa, la A es la cuerda al aire, la B el primer traste, etc.

En la napolitana no se utiliza el cero; el 1 es la cuerda al aire, el 2, el primer traste, etc.

Los investigadores Apel (1953)⁶⁸, sobre los sistemas de notación musical en general, y Radole (1979)⁶⁹, sobre la notación en los instrumentos de cuerda pulsada y mástil, son las referencias imprescindibles para la comprensión de estos sistemas de tablaturas.

La tablatura empleada en las fuentes españolas de vihuela es la italiana, aunque en el libro *El maestro* de Luis Milán (1536)⁷⁰ esta tablatura presenta una diferencia sustancial: la cuerda prima se encuentra en la parte superior de la pauta, es decir que transcribe la mirada sobre las cuerdas del músico que está tañendo el instrumento, a diferencia de la tablatura italiana, que la indica en la parte inferior, es decir mostrando la vista que tiene el que mira el instrumento de frente. En el resto de libros de vihuela (es decir los de Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador, Fuenllana y Daza) se usa sin embargo la tablatura italiana sin más modificaciones.

En el siglo XVI surge en España un nuevo instrumento llamado *guitarra*. Tiene cuatro órdenes, su forma es idéntica a la de la vihuela, es decir que presenta la forma de ocho y posee el fondo plano, y es un instrumento pequeño, agudo, el soprano de la familia de las vihuelas; sin duda, su nombre se deriva del hecho de que en la Edad Media la guitarra era el soprano de la familia de los laúdes. Las primeras obras impresas para este instrumento figuran en el libro de Alonso Mudarra *Tres libros de música en cifras para vihuela* (1546)⁷¹. En España hay obras para él, además, en el libro de Miguel de Fuenllana *Orphenica Lyra* (1554)⁷². Se encuentran varios libros en Francia y uno en Italia con música para este instrumento, según nos refieren las investigaciones sobre la guitarra renacentista, de cuatro órdenes, del guitarrista y estudioso de la música antigua Gerardo Arriaga (1988 y 1991)⁷³.

⁶⁸ Apel, Willi (1953). *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*. (5ª edición). Massachusetts: The Mediaeval Academy of America.

⁶⁹ Radole, Giuseppe (1979). *Liuto, chitarra e vihuela. Storia e letteratura*. Milán: Edizioni Suvini Zerboni, 1979. (Ed. española traducción de B. Echamendi: *Laúd, Guitarra y Vihuela*. Barcelona: EDB, Ediciones Don Bosco, 1982).

⁷⁰ Milán, Luis (1536). *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, Valencia.

⁷¹ Mudarra, Alonso (1546). *Tres libros de música en cifras para vihuela*, Sevilla.

⁷² Fuenllana, Miguel de (1554) *Orphenica Lyra*, Sevilla.

⁷³ Arriaga, Gerardo (1988). La guitarra de cuatro órdenes en el siglo XVI, *Música y Educación*, 1(2), 369-406. Arriaga, Gerardo (1991). La Guitarra Renacentista / The Renaissance Guitar, *La Guitarra Española / The Spanish Guitar*. Catálogo de la Exposición realizada en The Metropolitan Museum of Art, Nueva

En el siglo XVI el laúd fue el más importante de los instrumentos musicales; le siguen en importancia la vihuela y la guitarra renacentista, de cuatro órdenes. Las fuentes musicales de estos tres instrumentos constan de varios centenares, más de 500 fuentes entre impresos y manuscritos. Según Boye (1995)⁷⁴, que elabora una lista minuciosa de las fuentes de laúd, guitarra renacentista y vihuela, sólo ellas son más, numéricamente hablando, que las dedicadas a *todos* los otros instrumentos renacentistas, es decir instrumentos de tecla, instrumentos de viento y de cuerda frotada.

El repertorio de estos tres instrumentos en el siglo XVI consta de las siguientes formas (Arriaga, 2003)⁷⁵:

1. Fantasías (o tientos, ricercari, etc.)

Obras de nueva factura, sin material preexistente. Pueden ser de carácter contrapuntístico, de escritura homofónica, o de tipo improvisatorio.

2. Danzas

Sobresalen las pavanas y las gallardas, pero a medida que avanza el siglo van surgiendo nuevas danzas.

3. Variaciones (llamadas en España *Diferencias*).

Generalmente sobre tenores armónicos, pero a veces sobre un canto llano. Los primeros ejemplos figuran en *Los seis libros del delfín*, de Luis de Narváez (1538)⁷⁶.

4. Transcripciones de originales vocales.

Bien para vihuela o laúd solos, bien para una voz (generalmente la voz superior) acompañada por vihuela o laúd; en este caso, en el instrumento se reducen las otras voces.

5. Obras originalmente escritas para una voz

York (1 octubre 1991 - 5 enero 1992) y el Museo Municipal de Madrid (20 de febrero - 12 de abril 1992) (pp. 63-67), Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.

⁷⁴ Boye, Gary R. (1995) *Music for the Lute, Guitar, and Vihuela (1470-1799)*.

On line en <http://applications.library.appstate.edu/music/lute/home.html>

⁷⁵ Arriaga, Gerardo (2003). La música de vihuela. En G. Arriaga, C. González & J. Somoza (Eds.), *Libros de música para vihuela, 1536-1576. Primera edición facsímil en formato digital*. CD-ROM, Madrid: Música Prima, Ópera Tres.

⁷⁶ Narváez, Luis de (1538). *Los seis libros del delfín*, Valladolid.

Con acompañamiento de laúd o vihuela. Los primeros ejemplos aparecen en el libro *El maestro* de Luis Milán (1536)⁷⁷.

6. Obras para dos instrumentos.

Los primeros ejemplos en el libro de Enríquez de Valderrábano *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (1547)⁷⁸.

7. Obras de carácter religioso

Salmos para voz y vihuela, transcripciones de Magnificats, etc.

A pesar de la enorme desventaja numérica (sólo siete libros de vihuela frente a más de cinco centenares de fuentes de laúd), la vihuela tiene un corpus musical muy interesante, y representa una parte muy importante dentro de los instrumentos de cuerda pulsada y mástil del Renacimiento.

En la década de 1580 surge, nuevamente en España, un instrumento nuevo: la guitarra de cinco órdenes, en su día conocida en Europa como “guitarra española” y hoy día llamada “guitarra barroca”. Esta guitarra se diferencia de la guitarra anterior, la renacentista, de cuatro órdenes, por su mayor tamaño y sobre todo por su forma de tañerla: surge, con ella, el estilo rasgueado. Las primeras fuentes de guitarra están exclusivamente dedicadas a este estilo rasgueado. Aparecen, con esta guitarra, nuevos sistemas de cifra, que indican los acordes. Hay tres sistemas: el alfabeto castellano, probablemente el más antiguo; el catalán y el italiano. Hacia 1630 empiezan a mezclarse el rasgueado y el punteado, dando origen a un nuevo estilo musical, denominado *mixto*. Según Arriaga (1992)⁷⁹, a partir de entonces conviven dos tipos de tablatura: la italiana, que mezcla signos del alfabeto italiano de acordes con la tablatura italiana de laúd, y la francesa, que no indica los acordes de manera especial. Sin embargo, en la música escrita en ambas tablaturas hay una mezcla de *rasgueado* y *punteado*.

La guitarra barroca tiene una larga historia, desde finales del siglo XVI hasta mediados del XVIII. Junto a ella surgen, en el siglo XVII, otros instrumentos de cuerda pulsada y mástil: el laúd barroco, el archilaúd o la teorba. La guitarra barroca conoce un

⁷⁷ Milán, Luis (1536). *El Maestro...* op. cit.

⁷⁸ Valderrábano, Enríquez de (1547). *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid.

⁷⁹ Arriaga, Gerardo (1992). Técnica de la guitarra barroca, *La Guitarra en la Historia*, 3, 57-122.

extraordinario desarrollo en Italia, España y Francia. En los siglos XVII y XVIII destacan, entre otros muchos autores: en España, Gaspar Sanz, Francisco Guerau, Antonio de Santa Cruz y Santiago de Murcia; en Italia, Girolamo Montesardo, Giovanni Paolo Foscarini, Giovanni Battista Granata y Ludovico Roncalli; en Francia Henri Grénerin y sobre todo Robert de Visée.

En la segunda mitad del siglo XVIII se añade, también en España, un sexto orden a la guitarra barroca. Este es el primer paso para la guitarra moderna; con el tiempo, esos seis órdenes dobles se convertirían en cuerdas simples. La primera fuente musical para esta guitarra de seis órdenes es un manuscrito fechado en 1773, obra del gaditano Juan Antonio de Vargas y Guzmán; ese mismo manuscrito se encuentra copiado en otras dos fuentes con fecha de 1776; una de esas fuentes se conserva en México; la otra, en Chicago. La literatura sobre Vargas y Guzmán es muy abundante; sobre su figura y su obra destacan las investigaciones de Stevenson (1979)⁸⁰, Escorza-Robles Cahero (1984)⁸¹, Arriaga (1985)⁸² y Medina (1989)⁸³.

En algún momento de finales del siglo XVIII la guitarra de seis órdenes pasó a tener seis cuerdas simples. Sobre este punto versan dos teorías: según la primera, en primer lugar hubo una guitarra de cinco cuerdas simples a la que se le añadió una cuerda en el grave; según la segunda, a la guitarra de cinco órdenes dobles se le añadió un orden grave, y después, esta guitarra de seis órdenes se transformó en un instrumento de seis cuerdas simples. A pesar de que hay algunos testimonios iconográficos de instrumentos de cinco cuerdas sencillas, la segunda teoría, de los seis órdenes dobles que se transforman en seis cuerdas sencillas parece tener más aceptación entre los estudiosos (Evans, 1977)⁸⁴.

⁸⁰ Stevenson, Robert (1979). A Neglected Mexican Guitar Manual of 1776, *Inter-American Music Review*, 1(2), 205-210.

⁸¹ Escorza, Juan José & Robles-Cahero, José Antonio (1984). La explicación para tocar la guitarra de Vargas y Guzmán. Un tratado novohispano del siglo XVIII, *Heterofonía*, 87, 5-42.

⁸² Arriaga, Gerardo (1985). El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán, En *Actas del II Congreso Nacional de Musicología (Madrid - El Escorial, 1983. Bicentenario de la muerte del P. Antonio Soler)*. *Revista de Musicología*, nº 8(1), (pp. 97-102).

⁸³ Medina, Ángel (1989). Un nuevo manuscrito del Tratado de Guitarra de Vargas y Guzmán (Cádiz, 1773), *Inter-American Music Review*, 10(2), 61-66.

⁸⁴ Evans, Tom & Evans, Mary Anne (1977). *Guitars: Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*. Londres, Nueva York, Melbourne: Oxford University Press.

Lo cierto es que ya a comienzos del siglo XIX hay una guitarra de seis cuerdas simples; esta guitarra, llamada hoy en día *clásico-romántica*, es ya una guitarra moderna, aunque se diferencia de ella en algunos detalles organológicos: sigue teniendo clavijas de madera; las cuerdas se sujetan al puente con un sistema distinto al de la guitarra moderna; es más pequeña y más estrecha de aros que la guitarra actual y, sobre todo, el varetaje —las barras internas— es muy diferente. Aún no lleva el varetaje en abanico que es típico de la guitarra moderna.

Entre los compositores que se vuelcan en esta guitarra clásico-romántica sobresalen los españoles Fernando Sor (Jeffery, 1992)⁸⁵ y Dionisio Aguado (Pérez Díaz, 2003)⁸⁶, y el italiano Mauro Giuliani (Heck, 2013)⁸⁷. En la segunda mitad del siglo XIX Antonio de Torres, luthier almeriense, realiza algunos cambios sustanciales en el varetaje y la forma de la guitarra. Se considera a Torres como el “creador de la guitarra moderna” (Romanillos, 1987)⁸⁸.

En todo el siglo XIX la guitarra tiene cultivadores muy interesantes, que son todavía intérpretes a la vez que compositores: Johann Kaspar Mertz, Giulio Regondi, y más tarde, los españoles Julián Arcas y Francisco Tárrega.

Y en el siglo XX ocurre una especie de renacimiento de la guitarra. Por primera vez en su historia, un instrumento de cuerda pulsada y mástil es objeto de interés entre compositores que no son intérpretes de ese instrumento. Una serie de intérpretes se dirigen a los compositores no intérpretes para solicitarles obras. Entre ellos sobresalen Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza y, sobre todo, Narciso Yepes quien escribe un nuevo capítulo organológico creando la guitarra de diez cuerdas y da un nuevo paso adelante en el concepto de una técnica renovada.

⁸⁵ Jeffery, Brian (1992). *Fernando Sor: Composer and Guitarist*. Londres: Tecla Editions.

⁸⁶ Pérez Díaz, Pompeyo (2003). *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Madrid: SEdeM, Sociedad Española de Musicología; Editorial Alpuerto.

⁸⁷ Heck, Thomas F. (2013). *Mauro Giuliani: A Life For the Guitar*. Austin, Texas: Guitar Foundation of America.

⁸⁸ Romanillos, José Luis (1987). *Antonio de Torres, Guitar Maker. His Life & Work*. Longmead, Shaftesbury: Dorset: Element Books.

3.5. Semblanza de Narciso Yepes

Narciso Yepes (Lorca 1927 - Murcia 1997).

“A finales de la década de 1940 surgió en el mundo de la guitarra una voz nueva, llena de fuerza y personalidad: la de Narciso Yepes. A partir de entonces, y durante media centuria, esa voz resonó en los escenarios musicales de todo el mundo, sin perder en ningún momento esa fuerza y personalidad que la convierten en una de las protagonistas del panorama de la interpretación musical de la segunda mitad del siglo XX.” (Arriaga, 2009)⁸⁹

Según este autor, que publica una de las aproximaciones más recientes a la figura de Yepes, una palabra sintetiza sus virtudes musicales: la originalidad. Esta característica, entendida no como rareza sino como novedad, curiosidad y valentía, definió su vida profesional. Arriaga resume la originalidad de Yepes en su enfoque de la técnica guitarrística, “gracias a la cual, desde los inicios de su carrera, puede enfrentarse a obras de una gran complejidad mecánica y resolverlas con limpieza y brillantez extremas”; en su investigación en el repertorio para guitarra enriqueciéndolo con “obras poco conocidas o incluso del todo desconocidas” e incluyendo en sus programas a “autores antiguos y contemporáneos junto a los grandes clásicos”; en el compromiso con la música de su tiempo mediante “la búsqueda en lenguajes más actuales que han sido poco frecuentados por los guitarristas” y consiguiendo que “algunos compositores que se movían dentro de esos lenguajes escribieran obras nuevas para guitarra.”; y finalmente en la creación de la guitarra de diez cuerdas “con la cual busca la ampliación de los recursos sonoros del instrumento.”

Narciso Yepes nace el 14 de noviembre de 1927 en el campo de Lorca (Murcia) bajo el nombre de Narciso García Yepes. En 1960 se permutará los apellidos adoptando como primer apellido el de su madre, dado que su nombre artístico –Narciso Yepes– había cuajado ya definitivamente en el panorama musical internacional.

Su infancia transcurre en una casa de campo, en el seno de una familia de labradores. En 1931 su padre le compra una pequeña guitarra de juguete en una feria del pueblo. Dos

⁸⁹ Arriaga, Gerardo (2009, mayo). Entrevista con Marysia Szumlakowska, Ana Yepes e Ignacio Yepes. *Roseta*, (Revista de la Sociedad Española de la Guitarra), 2, p.138.

semanas más tarde ya es capaz de tocar todo tipo de melodías. Narciso aprende a leer música antes que a leer las palabras y con seis años comienza a recibir clases de solfeo y guitarra. Sus primeros pasos en un escenario los da en el Teatro Guerra de Lorca y en la radio local.

Con trece años Narciso comienza sus estudios en el Instituto de Enseñanzas Medias y en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, adonde se traslada su familia al comenzar la guerra civil. Ahí conoce a Juan Lamote de Grignón, creador de la Orquesta Sinfónica y de la Banda Municipal de Barcelona, y en sus últimos años director de la Sinfónica de Valencia. Gracias a él, encuentra su primer trabajo dando clases particulares de bandurria y guitarra, y participa en las tertulias que se organizan en su casa, junto al catedrático Rafael Balaguer, el violinista Juan Alós o el astrónomo José Pigmalión. También entra en contacto por esta época con el compositor Miguel Palau y los guitarristas Estanislao Marco y Joaquín García de la Rosa, antiguos alumnos de Francisco Tárrega.

Pero su verdadero maestro fue, desde 1943, el compositor Vicente Asencio, quien le hizo cuestionarse las limitaciones de las técnicas de interpretación para tocar la guitarra y le hace descubrir nuevos horizontes para el desarrollo de una innovadora técnica guitarrística. Con diecisiete años da su primer concierto en el Teatro Serrano de Valencia. Ese mismo año (1944) termina en Valencia el bachiller y la carrera de música, en la que obtuvo premio extraordinario en todas las asignaturas, y regresa junto a su familia a Lorca.

Poco más de un año después, el director de orquesta Ataúlfo Argenta accede a la petición del joven Narciso y le escucha tocar la guitarra. Inmediatamente después se lo lleva a Madrid, consciente de su talento. El momento más importante en el comienzo de su carrera profesional se lo proporciona Argenta, cuando le presenta al maestro Joaquín Rodrigo. Después de tocar para él, y por expreso deseo de Rodrigo, accede a interpretar su *Concierto de Aranjuez* el 17 de diciembre de 1947 en el Teatro Español de Madrid, junto a la Orquesta de Cámara de la capital, dirigida por Argenta. Su primera salida al extranjero también es bajo la tutela y la batuta de Ataúlfo Argenta, en Ginebra con la Orquesta de la Suisse Romande, y más tarde en Roma con la Orquesta de la RAI en un concierto transmitido en directo a través de todas las emisoras de Europa Occidental. A

partir de ese momento se suceden las actuaciones de Yepes en Europa y después por multitud de capitales y ciudades importantes de todo el mundo.

Yepes se traslada entonces a París, el centro de la cultura europea, durante tres años. Allí recibe clases del maestro rumano George Enescu (profesor también del violinista Yehudi Menuhin) y de la pedagoga Nadia Boulanger. En 1952 ofrece un recital en la Salle Gaveau y obtiene un éxito que define el inicio de sus giras de conciertos por los cinco continentes de manera ininterrumpida. Es justamente en París en 1952 cuando el director de cine René Clément le encarga la música para su película *Juegos prohibidos* que obtiene todos los premios internacionales de cine de la época incluido el de Hoolywood, con la mención especial a la música y el Óscar a la mejor película.

En 1956 realiza su primera gira en Estados Unidos. Su versión del *Concierto de Aranjuez* es un éxito allá donde lo interpreta, y lo graba por primera vez en 1956, dirigido por Argenta. En 1960 viaja por primera vez a Japón, país al que volverá en dieciocho ocasiones.

En 1958 se casa con Marysia Szumlakowska, hija de Marian Szumlakowski, embajador de Polonia en España antes de la Guerra Mundial. De su matrimonio con Marysia nacerán Ana, en 1959, bailarina y coreógrafa, Ignacio, en 1961, flautista, director de orquesta y compositor, y Juan de Cruz, en 1967, fallecido prematuramente a la edad de 18 años.

Con su técnica nueva comienza a interesar a compositores que escriben para él y amplían así el horizonte de la literatura para guitarra. Prosigue sus giras de conciertos siempre concentrado en renovar la técnica de la guitarra y en agrandar su repertorio. Desarrolla una faceta de investigador de música antigua que le lleva a la búsqueda de manuscritos y tablaturas vinculados con la guitarra y especialmente con la música española.

En 1964 crea la moderna guitarra de diez cuerdas para corregir un desequilibrio sonoro de la guitarra tradicional que le abre enormes posibilidades para interpretar la música antigua sin necesidad de transcribirla. Esta investigación conduce a Yepes al conocimiento del laúd del Renacimiento, de la vihuela, de la teorba y del laúd barroco. Justamente para este instrumento el sello discográfico Archiv-Produktion le encarga la

primera grabación mundial de las obras completas de Bach para laúd; con este motivo el luthier holandés Van der Waals le construye un instrumento idéntico al que tenía Johann Sebastian Bach.

La guitarra de diez cuerdas interesa a numerosos compositores de su tiempo que componen para él y de los que estrena sus obras, entre ellos Federico Mompou, Salvador Bacarisse, Ernesto Halffter, Joaquín Rodrigo, Federico Moreno-Torroba, Manuel Palau, Bruno Maderna, Mauricio Ohana, Antonio Ruiz-Pipó, Xavier Montsalvatge, Cristóbal Halffter, Tomás Marco, Leonardo Balada, José Peris, Vicente Asencio, Leo Brouwer, Jean Françaix, Manuel Moreno-Buendía, Concepción Lebrero, Miguel Ángel Cherubito, Leon Schidlowsky, Alberto Ginastera, Emile Naoumoff e Ignacio Yepes.

Ha grabado para diversas casas discográficas pero sobre todo ha sido artista exclusivo de la Deutsche Grammophon, con la que tiene la más extensa discoteca grabada hasta el momento por un guitarrista: más de cincuenta discos. Ha tocado junto a las mejores orquestas del mundo y con los más prestigiosos directores.

Una labor tal vez menos conocida pero no menos significativa de su dedicación profesional es su importante aportación en el mundo de la música de cámara. De entre sus proyectos más emblemáticos cabe destacar los siguientes:

Con Teresa Berganza formó un dúo del cual son fruto dos grabaciones discográficas para la Deutsche Grammophon de las que Yepes realizó las transcripciones para voz y guitarra: La primera (Madrid, 1974) contiene canciones antiguas españolas con obras de Alfonso X, el Sabio, Miguel de Fuenllana, Alonso Mudarra, Francisco de la Torre, Enríquez de Valderrábano, Luis de Milán, Juan de Triana, Juan del Encina, Juan Vázquez y Luis de Narváez. La segunda (Munich, 1976) reúne las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla y las *Trece canciones antiguas españolas* de Federico García Lorca.

Nicanor Zabaleta y Narciso Yepes formaron así mismo un dúo en el que se abrazaban el arpa y la guitarra. Compositores como Xavier Montsalvatge, Alan Hovahness o Joaquín Rodrigo le dedicaron obras. La última vez que tocaron juntos fue en un concierto en el Carnegie Hall de Nueva York (1992).

Los *Quintetos* de Boccherini para guitarra y cuarteto de cuerda también pasaron por los dedos de Narciso Yepes. Realizó para la Deutsche Grammophon la grabación discográfica de estos *Quintetos* junto al Cuarteto Melos y con Lucero Tena interpretando la parte de castañuelas (1971).

El Trío Yepes fue otro conjunto de cámara al que Narciso Yepes dedicó su atención. Era un trío de danza, flauta y guitarra constituido por Ana, Ignacio y Narciso Yepes, y ofrecía un divertimento sobre la música y la danza antigua españolas. Las transcripciones musicales eran obra de Gerardo Arriaga, Ignacio Yepes y Narciso Yepes, y las reconstituciones coreográficas de Ana Yepes. El Trío Yepes realizó giras de conciertos por España, Italia, Francia y Japón. (1989-1993)

Por último, formó un dúo de guitarras de diez cuerdas con su discípula Godelieve Monden, concertista y catedrática de guitarra en el Conservatorio de Lovaina. Godelieve Monden, que recibió sus primeras clases de Yepes a los trece años, se perfeccionó con él no sólo en la búsqueda de los recursos técnicos del instrumento sino también en la investigación de antiguos manuscritos ampliando el repertorio de la guitarra. Fue asistente suya en labores de transcripción de tablaturas y de edición, en concreto para la colección “Narciso Yepes” de la editorial Schott.

Su vocación pedagógica le ha llevado a impartir cursos de guitarra en numerosos países y se ha preocupado de compartir todo su saber con sus discípulos. Así mismo ha grabado para TVE y otras televisiones internacionales, emisiones pedagógicas sobre la guitarra.

Narciso Yepes ha recibido, entre otras distinciones, las de la Cruz de la Orden de Isabel la Católica en 1961, Doctor Honoris Causa por la Universidad de Murcia en 1977, Miembro de la Academia de Alfonso X el Sabio en 1978, Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, otorgada por su Majestad el Rey D. Juan Carlos I en 1980, Premio de la Sociedad General de Autores en 1984, Premio de Televisión Española en 1985, Premio nacional de Música en 1986, Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1989 a la que ingresó leyendo su discurso *Ser instrumento*.

Falleció en Murcia el 3 de mayo de 1997, como consecuencia de un cáncer.

El guitarrista Jorge Fresno (1975)⁹⁰ realiza este resumen enciclopédico de la figura de Yepes: “Su jerarquía como músico lo sitúa entre los más destacados solistas instrumentales de nuestro siglo. [...] Con Yepes nace un nuevo concepto de la guitarra al servicio de la música. Renueva la técnica del instrumento. Ejemplo de sus logros son, entre otros, la sabia digitación, de ambas manos, que permite una mayor fluidez en el fraseo musical, eliminando a la vez los “ruidos” parásitos que se producen debido al contacto de los dedos de la mano izquierda con las cuerdas y que tantas veces empañan el discurso musical. [...] Crea y adopta la guitarra de diez cuerdas, primer paso hacia la evolución del instrumento. Además de proveerle de una prodigiosa nueva técnica, proporciona a la obra musical un instrumento capaz y de primer orden para el concierto. El mundo entero conoce y acepta el arte de este indiscutible maestro.”

3.6. El Archivo Musical de Narciso Yepes

Al entrar en el estudio privado de Narciso Yepes, donde pasaba sus horas más ricas de creación y también sus horas más duras de trabajo, lo primero que uno se pregunta al contemplar el volumen de archivos, carpetas y partituras es ¿cómo tuvo tiempo de trabajar tanta música?, ¿de culminar tantos proyectos?, ¿de asomarse diligentemente a tantas facetas de la investigación musical? y ¿de hacer suyas tantas obras que estudió, tocó y memorizó para siempre?

El material que se encuentra en la biblioteca del estudio en el que trabajaba Narciso Yepes es muy amplio en contenido y muy numeroso en documentos. Es un material que nos introduce en el conocimiento de tres aspectos inherentes al trabajo del maestro: en primer lugar “nos acerca al corazón mismo de la genialidad de su interpretación y de su enseñanza que adquieren de pronto un relieve creador ante los que nos asomamos a él.” (Yepes, 2009)⁹¹ En segundo lugar “es objeto directo de estudio y de reflexión acerca de los procedimientos técnicos, de los recursos musicales y de los procesos creativos que Yepes llevó a cabo con la guitarra.” Y en tercer lugar “nos muestra la labor de Narciso Yepes como transcriptor de música antigua, como investigador de música española y como innovador de música contemporánea ya que la riqueza de estilos, corrientes y

⁹⁰ Fresno, Jorge (1975). Yepes, Narciso. En *Gran Enciclopedia Rialp*, Tomo XXIII, Madrid: Ediciones Rialp, S.A., p.796.

⁹¹ Yepes, Ignacio (2009, mayo). El Archivo Musical de Narciso Yepes. *Roseta*, (Revista de la Sociedad Española de la Guitarra), 2, p.102.

épocas de la historia de la música ha sido la constante que ha configurado su repertorio.”

Tras el fallecimiento de Yepes hemos colaborado en llevar a cabo un primer inventario de los bienes conservados en su archivo musical con el objeto de ofrecer a los investigadores de la música en general y a los estudiosos de su obra en particular un catálogo documental que pueda ser puesto a su disposición para el desarrollo de sus trabajos profesionales.

3.6.1. Su legado musical

En el despacho privado de Narciso Yepes, lugar en el que desarrolló toda su labor profesional de investigación y estudio durante sus últimos dieciocho años, se conservan los principales bienes que le sirvieron de base y evolución para su trabajo a lo largo de su vida al servicio de la música.

Por una parte podemos contemplar su colección de instrumentos que incluye, además de la mayoría de las guitarras tocadas por él en el transcurso de los años, las réplicas de instrumentos antiguos contruidos por encargo suyo, (con algunos de los cuales realizó grabaciones históricas como la primera integral de obras para laúd de Johann Sebastian Bach), su colección de instrumentos antiguos y las distintas guitarras experimentales hechas especialmente para él por luthieres de diferentes rincones del mundo guiados por la imaginación artesanal, la inquietud musicológica o la búsqueda de nuevos retos sonoros.

Por otra parte se encuentra el material propio del Archivo Musical de Narciso Yepes, objeto de estudio en la presente tesis doctoral.

3.6.2. El material propio del archivo

Entre el material propio del Archivo Musical de Narciso Yepes, objeto de la presente tesis doctoral, podemos encontrar la siguiente documentación (Yepes, 2009)⁹²:

1. Partituras autógrafas de Narciso Yepes

⁹² *Ibid.* p. 104.

Incluyen sus transcripciones para guitarra, tanto de tablaturas de música antigua como de otros instrumentos, así como sus revisiones y versiones personales escritas de su puño y letra de las obras trabajadas.

2. Partituras editadas sobre las que él estudió

Conservan su huella a través de sus comentarios, correcciones, anotaciones o digitaciones.

3. Partituras manuscritas de otros autores

Incluidos los originales de las obras dedicadas a él por autores contemporáneos que, en la mayoría de los casos, fueron estrenadas por él.

4. Partituras editadas

Del repertorio guitarrístico universal y de otros instrumentos de cuerda pulsada.

5. Facsímiles y microfilmes de tablaturas de música antigua

Reunidos en una colección que recopila la mayoría de las tablaturas de música antigua para guitarra, laúd o vihuela que se hallan en las bibliotecas más importantes del mundo.

6. Partituras publicadas por Narciso Yepes

Las que bajo su dirección se publicaron en distintas editoriales nacionales e internacionales, muchas de las cuales se encuentran ya agotadas o descatalogadas.

7. Partituras con presencia de la guitarra

Para guitarra sola, para dos guitarras, para guitarra y voz, para guitarra y otro instrumento, para guitarra y grupo de cámara, y para guitarra y orquesta.

8. Partituras de otros instrumentos distintos de la guitarra

De polifonía, repertorio de cámara, repertorio sinfónico o música religiosa, que le han servido de inspiración o apoyo para su trabajo.

9. Partituras de música contemporánea

Trabajadas y revisadas por él.

10. Tratados de música antigua

Y recopilaciones de obras de distintas épocas de la historia de la música.

11. Documentación de tipo musical

Sobre la guitarra en general, la guitarra de diez cuerdas en particular, la enseñanza de la música, otros instrumentos, distintas ciencias de la música, distintas ramas de la musicología, distintas facetas de la creación musical y distintos recursos de la interpretación musical.

12. Correspondencia significativa

Que mantuvo con músicos de su tiempo, personalidades relevantes del mundo de la cultura y amigos de su vida, entre la que destacan las cartas que dan a conocer datos sobre la evolución de una obra y la riqueza del intercambio de ideas entre compositor e intérprete.

13. Libros de música

Que abordan temas como estética, acústica, organología, historia de la música, instrumentación, interpretación, composición o biografías de músicos.

14. Catálogos musicales y revistas especializadas de actualidad

Sobre la guitarra, su literatura y su interpretación.

15. Documentación sobre su vida profesional

Programas de conciertos, críticas, entrevistas, artículos, fotos, carteles, etc.

16. Discos grabados por Narciso Yepes

En sus distintos formatos (cintas magnéticas, LP's, cintas digitales, CD's, etc.)

Toda esta amplia documentación nos muestra un autorretrato de su vida profesional verdaderamente único. Sólo a través de ella se nos abre la puerta a contemplar al artesano músico en su taller, en su espacio más personal, “donde se fabrican con rigor y precisión los objetos sonoros que más tarde iluminan los escenarios y los estudios de grabación.”⁹³

⁹³ *Ibid.* p. 104.

3.6.3. Sus partituras

Centrándonos en la parte del Archivo Musical que reúne como fuentes documentales únicamente las partituras que engalanan las estanterías de su biblioteca, encontramos sucesiones de archivadores agrupados en secciones independientes organizadas así por el propio Narciso Yepes. Entre estas secciones destacan las siguientes (Yepes, 2009)⁹⁴:

1. Guitarra sola

Incluye la mayor parte de la música destinada a ser interpretada en sus recitales.

2. Dúos de guitarra

Incluye los proyectos realizados junto a su discípula Godelieve Monden.

3. Tríos, cuartetos y quintetos con guitarra

Incluye las producciones llevadas a cabo con el Cuarteto Melos.

4. Música de cámara

Incluye sus trabajos con diferentes formaciones

5. Guitarra y arpa

Incluye el trabajo realizado junto a Nicanor Zabaleta.

6. Voz y guitarra

Incluye los proyectos culminados con Teresa Berganza.

7. Guitarra y orquesta

Incluye las partituras del director, las partes de guitarra y las particellas de las obras.

8. Música en estudio

Incluye el material que, en un momento dado, está siendo trabajado para un proyecto inmediato.

9. Música en proyecto

Incluye la música en fase de ser revisada o estudiada para futuras producciones.

10. Métodos de guitarra

⁹⁴ *Ibid.* p.105.

Incluye propuestas de muy diferentes fuentes y escuelas.

11. Danza

Incluye el trabajo emprendido en el Trío Yepes junto a Ana Yepes e Ignacio Yepes.

12. Otras secciones

Que definen proyectos editoriales, proyectos discográficos o proyectos artísticos concretos.

En cada una de estas secciones encontramos decenas de archivadores que contienen cada uno carpetas con aproximadamente medio centenar de partituras de música de distintas épocas, estilos y procedencias, ordenadas por autores. La sección más extensa que se extiende ante nuestros ojos es la que recoge música para guitarra sola, en su mayoría trabajada por el maestro, y que constituye la mayor fuente documental del Archivo sobre la música que él grabó o tocó en sus recitales. La segunda sección más numerosa es la que reúne toda la música de guitarra y orquesta entre las que se atesoran las partituras originales de los conciertos que él estrenó o estudió, y dio a conocer con las diferentes orquestas del mundo junto a los directores de orquesta más prestigiosos de su tiempo.

Este Archivo Musical que no está a día de hoy abierto al público ni aún disponible su digitalización en red, ha estado sin embargo a nuestra disposición para realizar este trabajo pues de él proceden todas las fuentes primarias documentales para la presente investigación.

CAPÍTULO 4

ESTADO DE LA CUESTIÓN

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Generalmente este capítulo suele centrarse en corrientes, escuelas y pensamientos que defienden o no los postulados de una investigación, pero en nuestro caso esto no podría ser así por encontrarnos ante un tema –el del estudio y análisis, y su consecuente respuesta sonora, de las anotaciones autógrafas de Yepes descubiertas en las partituras de su Archivo musical– demasiado novedoso como para haber nutrido corrientes de opinión. Por esta razón nuestro Estado de la Cuestión reúne por una parte las voces de aquellos que han opinado sobre la figura y obra de Narciso Yepes, primero en general y después por contenidos temáticos; y por otra parte muestra el pensamiento de Yepes en las distintas facetas de su trabajo que nos conciernen en esta investigación.

Se ha dicho y se ha escrito tanto acerca de Narciso Yepes que ha resultado verdaderamente difícil escoger las citas que iluminen este capítulo. En esta selección, siempre discutible, hemos tomado la decisión de no incluir referencias a los panegíricos aparecidos después de su muerte, para poder así posar sobre Yepes una mirada más coetánea con su tiempo y por lo tanto más exigente. Siempre parece más fácil halagar y encontrar cualidades a la persona que nos ha dejado pero, siendo todas ellas ciertas, nos pareció adecuado, dada la obligatoriedad de un descarte, el presentar sólo los comentarios que le rodearon en su vida y que él mismo pudo leer y ante los que pudo reaccionar, cuando lo deseaba, con su trabajo y con su palabra.

4.1. Valoración general de la figura y obra de Narciso Yepes

Sobre el trabajo de Narciso Yepes como intérprete se han pronunciado ampliamente numerosos autores y críticos especializados tanto de España como de distintas partes del mundo. Trataremos de sintetizar a continuación sus comentarios sobre Yepes, presentando en este epígrafe sólo aquellos que se acercan a su figura de músico desde un punto de vista global, pues más adelante tendremos ocasión de profundizar en cada uno de los temas particulares que merecen ser subrayados del trabajo de este gran artista. Esta recopilación lógicamente no puede ser exhaustiva, como hemos dicho anteriormente, dado el volumen de escritos sobre la figura y la obra del maestro, y necesita lógicamente de una selección que busque, cuando menos, los aspectos que hemos juzgado más representativos.

4.1.1. Crítica positiva

Aunque no deseamos realizar un compendio de críticas musicales relacionadas directamente con conciertos específicos sino con la figura general de Yepes como músico y su evolución como guitarrista, no podemos dejar de hacer referencia, por su carácter histórico, a las opiniones públicas vertidas sobre un acontecimiento decisivo en su naciente vida profesional: su interpretación del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo en Madrid en 1947. El musicólogo y guitarrista Leopoldo Neri en su reciente tesis doctoral (2014)⁹⁵ sobre el maestro Regino Sainz de la Maza, describe los hechos que sucedieron en torno al acontecimiento del reestreno por Yepes y Argenta de este *Concierto de Aranjuez* que había sido ya estrenado por Regino Sainz de la Maza el 9 de noviembre de 1940 con la Orquesta Filarmónica bajo la dirección del maestro Mendoza Lasalle. Siete años más tarde, Rodrigo pensó “que era el momento de que la obra fuera incluida en el repertorio de la nueva generación de guitarristas” y documenta cómo Sainz de la Maza “mostró reticencias a dejar la partitura.” Como es sabido, el concierto finalmente tuvo lugar con la Orquesta Clásica en el Teatro Español bajo la batuta de Ataúlfo Argenta, el 16 de diciembre de 1947. Aportamos como documentos más reveladores las dos críticas musicales más significativas realizadas de un acontecimiento que marcaría un antes y un después, no sólo del *Concierto de Aranjuez*, sino de la relación futura entre la orquesta y la guitarra. Nos referimos a las crónicas que se conservan de Regino Sainz de la Maza y del propio Joaquín Rodrigo, respectivamente que, con estas citas acerca de las capacidades de un joven Yepes de veinte años, introducen de un modo contundente este apartado dedicado a revisar la opinión sobre Yepes que se ha ido generando durante los siguientes cincuenta años de su vida. En primer lugar reproducimos la del guitarrista burgalés: “El último concierto de la Orquesta de Cámara sirvió para revelar al público [a] un artista notable: Narciso García Yepes. Su actuación en el *Concierto de Aranjuez*, [...] constituyó un rotundo triunfo para el novel guitarrista que, dueño de una técnica segura y desenvuelta, ejecutó con decisión y bravura admirables la parte solista de la deliciosa obra de Joaquín Rodrigo” (Sainz de la Maza, 1947)⁹⁶; y en segundo lugar la del compositor valenciano: “Un joven guitarrista, García Yepes, se presentó en el concierto de la Orquesta de Cámara,

⁹⁵ Neri de Caso, Leopoldo (2014). *Regino Sainz de la Maza y el renacimiento español de la guitarra en el siglo XX*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia y Ciencias de la Música.

⁹⁶ Sainz de la Maza, Regino. (1947, 18 de diciembre) Narciso García Yepes, *Abc*, p.15.

interpretando de muy feliz manera mi *Concierto de Aranjuez*. Sonido de muy bella calidad, buena técnica y excelente y justo sentido del ritmo son, por el momento, las características de este guitarrista al que le están reservados grandes triunfos” (Rodrigo, 1947)⁹⁷.

Es conocida la gran dualidad que aflora permanentemente al comentar el quehacer de cualquier instrumentista, algunas veces presentada como dos temas contrapuestos, otras como complementarios: a saber la técnica y la musicalidad. Desde el inicio de las referencias de prensa que han ido acompañado a Yepes a lo largo de su carrera estos dos aspectos han sido la constante de la admiración que ha despertado en todos los que le escuchaban. Como botón de muestra, leemos en el *New York Times* que son característicos de Yepes su “control técnico” y su “inteligencia interpretativa” (Rockwell, 1984)⁹⁸. En este intérprete siempre se reconocerá, y será glosado por muy distintos autores, como comentaremos más adelante, su absoluto convencimiento de poner la técnica al servicio de la música, no sólo porque la primera sea un medio y la segunda un fin sino también porque las necesidades de expresión musical que plantee cualquier partitura obligarán en Yepes a la búsqueda de nuevos recursos técnicos.

La falta de engaño en su interpretación, el alejamiento de un espectáculo gratuito es una virtud coincidente también entre los autores así como su capacidad para optimizar los recursos de la guitarra, tal y como afirma el crítico del *Tempo di Roma* (1984, 4 de enero)⁹⁹: “El famoso guitarrista español es un intérprete verdadero, que a su instrumento antiquísimo sabe sacarle el máximo provecho.”

Dos características descritas en múltiples ocasiones que se desvelarán como unas de las mayores y más profundas cualidades del maestro Yepes serán por una parte el rigor, tanto en el trabajo personal de perfeccionamiento como en la búsqueda de soluciones a los problemas y, por otra parte, como decíamos anteriormente, la disposición inviolable para Yepes de la técnica siempre a beneficio de la música y nunca al revés. Yepes llega a esta meta “gracias a años de estudio y de experiencia capaces de transformar el don y

⁹⁷ Rodrigo, Joaquín, (1947, 22 de diciembre). La semana musical, *Marca*.

⁹⁸ Rockwell, John (1984, 12 de abril). Recital: Harp and Guitar Program. *The New York Times*.

⁹⁹ “Quando la chitarra è come l’orchestra” (1984, 4 de enero). [Autor: R.B.]. *Tempo*, Roma.

el temperamento innato en poderes de técnica excepcional al servicio de la expresión” (*Tempo*, 1984, 4 de enero)¹⁰⁰.

Es común entre los articulistas que comentan la manera de tocar de Yepes el no poder desligar los distintos elementos que la integran. Esto es lógico teniendo en cuenta que para Yepes la interpretación de una obra constituye una unidad y no debe causar en el oyente sensaciones paralelas y mucho menos contradictorias respecto al virtuosismo, la estética o la hondura de la expresión. Todo necesita ser cuidado en la misma dirección para lograr una emoción coherente en cada instante. Así por ejemplo Echanove (1959)¹⁰¹, crítico musical de *El Correo Español*, enumera e integra aspectos relativos a la técnica, la sonoridad, la interpretación y la recepción del público: “Yepes agotó los recursos sonoros del instrumento, empleó los formidables recursos de su técnica impecable, puso alma y pasión en sus interpretaciones y creó en el ambiente el hechizo sutil, lánguido y evocador que emana siempre de una guitarra bien tañida.”

En este mismo sentido se expresa Dumesnil (1961)¹⁰², en el periódico *Le Monde* cuando asegura que Yepes es “un poeta vuelto hacia el interior” y considera que “su maravilloso virtuosismo, la gama extraordinaria de *toques* y sonoridades no conceden nada al efectismo” sino que “todo enriquece el matiz y se adentra en la expresión.” El *New York Times* (Ericson, 1972)¹⁰³ también subraya esta interpretación integral de Yepes publicando que “tocó con un gusto y una técnica impecables”, confesando su crítico a continuación que nunca había oído tocar “con tal intensidad, variedad de color y energía sostenida.”

Las cualidades de la interpretación que los diversos autores han dedicado a Yepes completarían un listado enorme. En él siempre descubrimos nuevos elementos añadidos, descritos con tal convicción que bien podría considerarse cada uno de ellos como el más importante. Como ejemplo valga citar la síntesis que realiza Becriaux (1985)¹⁰⁴ al enumerar los elementos destacables de Yepes por la textura conseguida: “la vivacidad, la volubilidad, lo aterciopelado, y el sentido de los matices.” En uno de los primeros

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Echanove, Francisco (1959, 29 de diciembre) Narciso Yepes en Conciertos Arriaga. *El Correo Español*, p.2, Bilbao.

¹⁰² Dumesnil, René (1961, 10 de noviembre) Le guitariste Narciso Yepes. *Le Monde*.

¹⁰³ Ericson, Raymond (1972, 2 de diciembre). Yepes, Classical Guitarist, Plays at Metropolitan. *The New York Times*, p. 42.

¹⁰⁴ Becriaux, Roger (1985, 20 de junio) Maguelone a ouvert les festivals d’été. *Midi Libre Région*.

artículos de los muchos que sobre Yepes escribiera el prestigioso crítico español Enrique Franco (1962)¹⁰⁵ podemos reconocer de nuevo ese ramillete inseparable que reúne la calidad de la técnica, el timbre y la musicalidad: “perfección técnica absoluta, hermosura de sonido, línea flexible y riquísima de acentos expresivos.” Se trata de una crónica de un concierto bajo la batuta del maestro Odón Alonso junto a la orquesta Filarmónica, del cual podemos apreciar, en otro periódico de ese mismo día, cómo ha causado Yepes idéntica sensación y admiración cuando resalta de él “la calidad del sonido, la claridad técnica y el sentido musical” (Franco, J. M., 1962)¹⁰⁶. Resulta enormemente interesante, en ocasiones, cotejar las críticas de un mismo concierto publicadas en diferentes medios y comprobar cómo la subjetividad del análisis de los distintos expertos acaba configurando cierta objetividad al coincidir en subrayar aspectos semejantes. Así, encontramos en el artículo de un tercer diario sobre esta misma actuación la descripción del trabajo de Yepes como “perfecto: equilibrado, hondo y fluido en el mecanismo” (Fernández-Cid, 1962)¹⁰⁷.

Bonner (1964)¹⁰⁸ añade a la alabanza de la “absoluta seguridad de pulsación, al acabado arte de matización y la capacidad expresiva de la sonoridad” la de la “plenitud estilística de su interpretación” lo cual nos lleva a sumar a los aspectos sobresalientes ya mencionados relativos al matiz, el sonido, la técnica y la expresividad, también el del estilo.

La acertada elección del tempo junto a la adecuada jerarquización de la presencia de cada elemento musical forman parte para Fuentes Labrador (1975)¹⁰⁹ de las facetas dignas de señalar respecto a la interpretación de Yepes quien “demostró una vez más su técnica completa, poderosa, limpia, un *touché* justo, un pulso firme, una visión de los tempos correcta y un dominio francamente admirable de los planos sonoros.”

¹⁰⁵ Franco, Enrique (1962, 29 de marzo). Alonso, Yepes y la Filarmónica. *Arriba*.

¹⁰⁶ Franco, José María (1962, 29 de marzo). Yepes estrena un concierto con la Filarmónica. *Ya*.

¹⁰⁷ Fernández-Cid, Antonio (1962, 29 de marzo). Dos grandes éxitos de Rodrigo y Yepes. *Informaciones*.

¹⁰⁸ Bonner Runschau (1964, 7 de mayo). Brava interpretación a la guitarra. *Bonner Runschau*, año 19, nº106, Bonn.

¹⁰⁹ Fuentes Labrador, Juan Luis (1975, 13 de diciembre). Musicalidad y mecánica. *El Adelantado*, Salamanca.

La limpieza y claridad de la línea expresiva son igualmente los pinceles con los que el poeta Dionisio Ridruejo (1973)¹¹⁰ retrata a Yepes: “Gran artista. Límpido, cuidado, sabedor. Su dibujo musical emociona como si desleyese materia preciosa.”

Pero no sólo caben en la definición interpretativa de Yepes estas cualidades concretas estrictamente musicales, sino que también se señala la unicidad y personalidad de su ejecución en un sentido global, pues al fin y al cabo eso es lo que confiere a Yepes una estética singular. Vidal (1968)¹¹¹ considera que “la nobleza de la guitarra clásica ya no tiene que ser dicha sino mantenida.” Asegura que “Yepes se entrega a ello con su cultura general y su modo de tocar tan personal.”

Yepes se ha comprometido con su instrumento en un esfuerzo sin precedentes a la hora de “dedicar su vida a la investigación y renovación de la música en torno a la guitarra” (Salas y Guirior, 1973)¹¹², logrando de este modo “trechos densos en cuanto a la armónica y secreta poesía de la guitarra universal.”

Una excelente aproximación a la figura del maestro Yepes podemos vislumbrarla a través de la lectura de algunos de los titulares que encabezan los artículos de prensa desgranados a lo largo de la carrera de Yepes. Unos se centran en calificar la figura del maestro: “Narciso Yepes, el gigante de la guitarra” (Hambleton, 1974)¹¹³, “Un reputado servidor” (Vidal, 1968)¹¹⁴, “Un honrado artesano de la música” (Quintana, 1983)¹¹⁵, “Un gran sabio de la guitarra” (Fumet, 1984)¹¹⁶, “Solista de multitudes” (Alonso, G., 1986)¹¹⁷, “Narciso Yepes, más que un artista” (Alonso, C., 1986)¹¹⁸, “Un Maestro de la guitarra” (Müller, M., 1986)¹¹⁹, “Narciso Yepes, mago de la guitarra” (Esnaola, 1992)¹²⁰. Otros describen su guitarra: “La guitarra virtuosa del maestro Narciso Yepes” (*Tiempo*

¹¹⁰ Ridruejo, Dionisio (1973, 7 de julio). Retrato de hombre con guitarra grande. *Destino*, n°186, p.27: Barcelona.

¹¹¹ Vidal, Robert (1968, junio). Narciso Yepes, un réputé serviteur. *Diapason* p.38-39, París.

¹¹² Salas y Guirior, José (1973, 7 de julio). Semana de música española en Lisboa. *ABC*.

¹¹³ Hambleton, Ronald (1974, 22 de noviembre). Narciso Yepes the guitar giant. *Star*.

¹¹⁴ Vidal, Robert (1968, junio). Narciso Yepes, un réputé serviteur... *op. cit.*

¹¹⁵ Quintana, Sonia (1983, 17 de julio). Narciso Yepes: un honrado artesano de la música. *El Mercurio. Artes y Letras*, p.4-5, Santiago de Chile.

¹¹⁶ Fumet, Joseph (1984, 8 de febrero). Narciso Yepes: un grand savant de la guitare. *Le Courier de l'Ouest*, p5, Angers.

¹¹⁷ Alonso, Gonzalo (1986, 7 de marzo). Narciso Yepes, solista de multitudes. *El País*, p.4.

¹¹⁸ Alonso, César (1986, 30 de junio). Narciso Yepes, más que un artista. *Ideal*, p.20, Granada.

¹¹⁹ Müller, Martin (1986). Narciso Yepes y las cálidas exploraciones de su guitarra. *La Nación*, Buenos Aires.

¹²⁰ Esnaola, Francisco (1992, 12 de enero). Narciso Yepes, mago de la guitarra. *El Diario Vasco*, p.100.

de Córdoba, 1983, 26 de julio)¹²¹, “La magia de una guitarra” (Brazzale, 1983)¹²², “Cuando la guitarra es como la orquesta.” (*Tempo*, 1984, 4 de enero)¹²³, “La guitarra y su misterio” (Franco, 1976)¹²⁴, “Yepes y sus diez cuerdas” (Verti, 1984)¹²⁵, “Sobre las cuerdas como un Goya” (Bellingardi, 1987)¹²⁶, “Los prodigios de la superguitarra” (Celli, 1987)¹²⁷, “El coloreado sonido de una guitarra” (Ruiz-Coca, 1986)¹²⁸. Otros resaltan escuetamente los logros de Yepes con su instrumento: “Yepes en la cima de la guitarra clásica” (Pineda, 1987)¹²⁹, “La guitarra en triunfo con el magisterio de Narciso Yepes” (Cavalotti, 1987)¹³⁰, “Narciso Yepes y las cálidas exploraciones de su guitarra” (Müller, H., 1986)¹³¹, “Yepes encuentra caminos para extender los límites de una guitarra” (Eckert, 1981)¹³², “Yepes, el simple arte de la guitarra” (Valente, 1987)¹³³. Y no podía faltar en la prensa extranjera la referencia a nuestro país: “Narciso Yepes y su guitarra, embajadores de la música española” (Izarabena, 1969)¹³⁴, “Sonidos y colores de España con la guitarra de Yepes.” (*Giornale di Sicilia*, 1986, 17 de enero)¹³⁵.

En resumen, la guitarra de Yepes es en sus manos “símbolo de perfección” (Izarabena, 1969)¹³⁶, es comunicación de máxima elocuencia: “cuando Yepes toca la música se explica en sí misma” (Vara, 1986)¹³⁷, es creadora de belleza, y es nexo maduro entre el hombre y el músico, alcanzando ese “punto finísimo en que la sensibilidad se convierte en arte” (Salas y Guirior, 1973)¹³⁸.

¹²¹“La guitarra virtuosa del maestro Narciso Yepes” (1983, 26 de julio). *Tiempo de Córdoba*, p.16, Argentina.

¹²² Brazzale, Riccardo (1983, 19 de mayo). Narciso Yepes, magia di una chitarra. *Il Giornale di Vicenza*.

¹²³ “Quando la chitarra è come l’orchestra” (1984, 4 de enero). [Autor: R.B.]. *Tempo*, Roma.

¹²⁴ Franco, Enrique (1976, 23 de enero). La guitarra y su misterio. *Arriba*.

¹²⁵ Verti, Roberto (1984, 7 de febrero). Yepes e le sue dieci corde. *Carlino Spettacoli*.

¹²⁶ Bellingardi, Luigi (1987, 17 de marzo). Sulle corde come un Goya. *Corriere della Sera*, p.34.

¹²⁷ Celli, Teodoro (1987, 17 de marzo). I prodigi della superchitarra. *Il Messaggero*.

¹²⁸ Ruiz-Coca, Fernando (1986, 16 de mayo). El sabio arte de Victoria de los Ángeles y la técnica de Yepes. *Ya*.

¹²⁹ Pineda, Miguel Ángel (1987, 5 de noviembre) NY en la cima de la guitarra clásica. *El Día*, Guanajuato.

¹³⁰ Cavalotti, Enrico (1987, 16 de marzo). Chitarra in trionfo con il magisterio de Narciso Yepes. *Il Tempo*, Roma.

¹³¹ Müller, von Herbert (1986, 6 de diciembre). Ein Master der Gitarre. *Wiener Zeitung Oberver*.

¹³² Eckert, Thor Jr. (1981, 24 de noviembre). Yepes finds ways to extend the limits of a guitar. *Rocky Mountain News*, Denver, Colorado.

¹³³ Valente, Erasmo (1987, 17 de marzo). Yepes, la semplice arte dellla chitarra. *L’Unità*, Roma.

¹³⁴ Izarabena, R. C. (1969, 9 de febrero). Narciso Yepes y su guitarra, embajadores de la música española. *España-París*, año 10, n°479, p. 2.

¹³⁵ “Suoni e colori di Spagna con la chitarra di Yepes” (1986, 17 de enero). *Giornale di Sicilia*.

¹³⁶ Izarabena, R. C. (1969, 9 de febrero). Narciso Yepes y su guitarra... *op. cit.*

¹³⁷ Vara, J. A. (1986, agosto). Éxito de Narciso Yepes en Buenos Aires. *ABC*.

¹³⁸ Salas y Guirior, José (1973, 7 de julio). Semana de música española en Lisboa. *ABC*.

4.1.2. Crítica negativa

Aunque Yepes ha ido afrontando cada una de las etapas que han configurado su trabajo, su vida y su obra con su popularidad en lo más alto, no ha recibido elogios en todas las ocasiones. A veces, tras algunos de sus conciertos ha sido blanco de críticas negativas. Llama no obstante la atención el contraste que se produce cuando la emisión de estos comentarios negativos coinciden con opiniones favorables del mismo concierto. Esto sucede por ejemplo después de un concierto en el Teatro Real de Madrid del que recibe estas dos escuchas: “Es imposible tocar mejor esta obra. La versión de Yepes es sobria, serena, llena de elegancia dieciochesca, profundamente española sin acercarse jamás al menor pintoresquismo, su técnica impecable” (Marías, 1977)¹³⁹. Y del mismo concierto: “Yepes no alcanzó su habitual perfección. (subtítulo). [...] La ejecución distó mucho de la infalibilidad y perfección a él exigible en el mecanismo varias veces impreciso” (Fernández-Cid, 1977)¹⁴⁰.

Algo muy parecido sucede con estas dos visiones en sendos periódicos norteamericanos de un mismo programa, el dúo de arpa y guitarra formado por Nicanor Zabaleta y Narciso Yepes: “Honraron el escenario del Concert Hall. [...] La gracia del sonido, el estilo y la elegancia. [...] Un sonido que resplandecía en un mundo especial y delicado construido por los dos extraordinarios artistas” (Mattos, 1984)¹⁴¹, y simultáneamente: “Desajustes y desequilibrio sonoro” (Rockwell, 1984)¹⁴².

También en un concierto de música de cámara, e igualmente en compañía de un gran artista, en esta ocasión de Victoria de los Ángeles, Yepes recibe una dura crítica tras el concierto en Ginebra: “Posee una atención polifónica y trabaja siempre para buscar planos sonoros contrastados. Pero eso no basta. [...] Las dificultades técnicas no superadas por Yepes aparecen ahora más numerosas, su discurso musical parece en todo punto sometido a problemas instrumentales que le imponen sus márgenes demasiado estrechos” (Rigoli, 1983)¹⁴³. A su favor tiene el hecho de que unas líneas más allá, la parte dedicada a Victoria de los Ángeles también era demoledora.

¹³⁹ Marías, Álvaro. (1977, 2 de marzo). Los conciertos del Real. *El País*.

¹⁴⁰ Fernández-Cid, Antonio (1977, 1 de marzo). Páginas de Rodrigo. *ABC*.

¹⁴¹ Mattos, Ed. (1984, 10 de abril). Zabaleta & Yepes. *The Washington Post*, año 107, p.C4.

¹⁴² Rockwell, John (1984, 12 de abril). Recital: Harp and Guitar Program. *The New York Times*.

¹⁴³ Rigoli, Juan (1983, 2 de noviembre). Victoria de los Ángeles et Narciso Yepes. *Journal de Genève*.

Otro concierto de cámara. Esta vez con la Orquesta de cámara Española y Víctor Martín, acompañando el Concierto de Gulliani: “La verdad, no todo fue pulcro, ni fino, ni claro en los dos movimientos extremos. Ni en la orquesta, ni en Yepes. Se echó de menos un trabajo depurador [de] de conjunto más intenso que hubiera permitido exponer con claridad una escritura algo confusa en sí misma” (Hontañón, 1985)¹⁴⁴. Como curiosidad se aprecia que el título de esta crónica sin embargo rotula: “Gran éxito de Narciso Yepes y la Orquesta de Cámara Española.”

Por último cabe mencionar la crítica en el periódico vasco *Deia* tras un recital: “Se detectaron imprecisiones del tempo [...], algún traspies, puntos oscuros, indecisiones con consecuencia [...], pero queda a salvo el arte puro, el concepto alto y en un punto adusto de la guitarra de Narciso Yepes” (*Deia*, 1988, 2 de febrero)¹⁴⁵.

4.2. Aportaciones temáticas de diferentes autores acerca de Narciso Yepes

Hasta aquí hemos ofrecido comentarios críticos de carácter general sobre el trabajo de Yepes. Recopilamos a continuación las opiniones vertidas de un modo más concreto sobre las diferentes facetas de Yepes como artista.

4.2.1. El desarrollo de la técnica

Es difícil encontrar autores, entre los que se asoman al desarrollo técnico de Yepes, capaces de desligar su técnica asombrosa de su musicalidad y su hondura. Ésta será una persistente observación y constatación del arte de Yepes que se traduce en múltiples comentarios más o menos detallados que iremos desgranando por orden cronológico con el fin de asistir al desarrollo mismo de la técnica y su percepción por los expertos observadores de las distintas etapas de su vida.

Ya por los años cincuenta sorprendía ese nexo inseparable de música y técnica como podemos leer en un diario africano que descubre cómo Yepes extrae de la guitarra “acordes inverosímiles, en virtud de una digitación que rebasa el puro y simple mecanismo físico” para convertirse “en movimiento sutil a veces enérgico y expresivo

¹⁴⁴ Hontañón, Leopoldo (1985, 16 de marzo). Gran éxito de Narciso Yepes y la Orquesta de Cámara Española. *ABC*, p.72.

¹⁴⁵ “El arte severo de Yepes” (1988, 2 de febrero). [Autor: J.A.Z.] *Deia*, p.43.

sin rebasar los límites impuestos por esa singular forma suya de recitar el contenido musical de la obra” (*Diario de África*, 1959, 25 de noviembre)¹⁴⁶; y en ese mismo año la prensa bilbaína valora que “siendo la guitarra un instrumento con limitación de posibilidades es formidable apreciar que los buenos guitarristas como Yepes saben suscitar grandes emociones musicales que son producidas directamente por la peculiaridad del sonido, la precisión rítmica, el mecanismo limpio y el fraseo inspirado” (Echanove, 1959)¹⁴⁷ y precisa que de Yepes ya no hay que hablar como “virtuoso, sino del arte que desliza a través de las seis cuerdas de la guitarra” (Ruiz Jalón, 1959)¹⁴⁸. Obsérvese que aún no existía la de diez cuerdas presentada por Yepes en 1964.

Enrique Franco (1960)¹⁴⁹ considera que el dominio técnico al que ha llegado Yepes “se apoya en un rigor musical que hace de sus versiones algo modélico de estilo e intención” y repara en que “la guitarra de Yepes no cede a las posibilidades de sensualismo tímbrico” que el crítico define como una “eterna tentación ante el mágico instrumento”, sino que “sirve la idea musical desde unos conceptos de primera jerarquía artística.” Este mismo contraste analizado por Franco entre la firmeza de la técnica de Yepes y la habitual laxitud, consciente o inconsciente, de la mayoría de los demás guitarristas, es recogido asimismo por el Padre Sopeña (1961a)¹⁵⁰ cuando desvela que “lo que más nos impresiona en este espléndido artista es la musicalidad, lo que yo llamaría *moderna musicalidad* de la guitarra”, que formula como una “musicalidad que también ha necesitado vencer una cierta rebeldía de la guitarra, pícara simuladora con portamentos y rubatos de posibles vacíos”; lo que conduce a este autor a colocar la guitarra de Yepes en el más alto status, “amiga del arpa de Zabaleta y del piano de los mejores”, a mostrar su admiración ante “la madurez de la técnica, prodigiosamente cristalina”; y a subrayar, en un artículo posterior, la conexión antes mencionada, característica de Yepes, capaz de mostrar “esa técnica que es extraordinaria por ser inseparable de la más refinada musicalidad” (Sopeña, 1961b)¹⁵¹. Ambos autores, Franco y Sopeña, se hacen testigos repetidamente de ese vínculo técnico-expresivo en las

¹⁴⁶ “Una vez más Narciso Yepes [...]” (1959, 25 de noviembre). *Diario de África*, p.3.

¹⁴⁷ Echanove, Francisco (1959, 29 de diciembre). Narciso Yepes en Conciertos Arriaga. *El Correo Español*, p.2, Bilbao.

¹⁴⁸ Ruiz Jalón, Sabino (1959, 29 de diciembre). Narciso Yepes en Conciertos Arriaga. *La Gaceta del Norte*, año 59, nº19, p.2, Bilbao.

¹⁴⁹ Franco, Enrique (1960, 11 de febrero). Un gran concierto de Narciso Yepes en el Círculo Medina. *Arriba*, p.21.

¹⁵⁰ Sopeña, Federico (1961a, 25 de enero). Narciso Yepes. *ABC*.

¹⁵¹ Sopeña, Federico (1961b, 12 de abril). Monumental: Alonso, Yepes. *ABC*, p.62.

manos y en el planteamiento musical de Yepes: “Ha llegado el concertista a un grado máximo de madurez en el que se conjuntan una perfección técnica asombrosa y un pensamiento musical de gran pureza, riguroso y exigente” (Franco, 1961)¹⁵²; “la guitarra perfecta, asombrosamente flexible, rigurosa hasta el máximo en la musicalidad [...] dio una versión inolvidable” (Sopeña, 1962a)¹⁵³; “la técnica rigurosa, infalible, de Yepes, va como flechada al encuentro de la música” (Sopeña, 1962b)¹⁵⁴.

También la prensa internacional, de la que tomamos como suficientemente representativa la alemana, la francesa y la norteamericana, se hace eco de esa dualidad inseparable cuando afirma que “con Yepes la técnica nunca se vuelve un fin en sí misma” porque “uno siempre puede sentir detrás de ella la personalidad de un músico, capaz y suficientemente inteligente para dotar de gloria y transparencia incluso a las obras menos brillantes” (Porzel, 1977)¹⁵⁵; y contempla cómo “el artista ha llegado a tal maestría de su arte que la técnica se diluye ante lo natural, lo evidente, y el músico, él mismo, ante la música” (Poirier, 1986)¹⁵⁶. Asimismo leemos que Yepes “posee esa sencilla grandeza en la cual la técnica queda olvidada dentro de la música” (Jones, 1973)¹⁵⁷.

Ruiz-Coca estima que no es necesario insistir en “la técnica perfecta de Yepes y en su adecuación a cada uno de los estilos” (Ruiz-Coca, 1986)¹⁵⁸, mientras que Castañeda aprecia “la lucha renovadora” de Yepes al tiempo que “sus aportaciones en pos de una técnica que coloque a la guitarra en condiciones de enfrentarse con las dificultades que exige la música de nuestro tiempo” (Castañeda, 1973).¹⁵⁹ Ante la técnica general de los guitarristas contemporáneos de Yepes, este autor denuncia la “actitud de jueces ‘bonachones’ de los amantes de la guitarra que [...] tratan de pasar por alto las infracciones cometidas.” y critica la fórmula que “podríamos llamar de *tanteos*” en la

¹⁵² Franco, Enrique (1961, 12 de abril). Un gran triunfo de Narciso Yepes, Odón Alonso y la Orquesta Filarmónica. *Arriba*, p.17.

¹⁵³ Sopeña, Federico (1962a, 20 de enero). Palacio de la Música: Concierto de Aranjuez. *ABC*, p.61.

¹⁵⁴ Sopeña, Federico (1962b, 29 de marzo). Español: Alonso, Yepes, Filarmónica. *ABC*, p.82.

¹⁵⁵ Porzel, Karola (1977, 26 de abril). Zweimal Gitarre, Narciso Yepes in der Philharmonie. *Der Tagesspiegel*.

¹⁵⁶ Poirier, Jean-Michel (1986, 27 de abril). Narciso Yepes et l’Orchestre de Chambre de Toulouse. La Croix du Midi, Toulouse.

¹⁵⁷ Jones, Bruce (1973, 17 de noviembre). Symphony Entertains with Contrast of Guitar Dance. *The Tampa Tribune*, p.2D, Florida.

¹⁵⁸ Ruiz-Coca, Fernando (1986, 16 de mayo). El sabio arte de Victoria de los Ángeles y la técnica de Yepes. *Ya*.

¹⁵⁹ Castañeda, Juan Antonio (1973, 18 de agosto). Vigencia y perfil de Narciso Yepes. *Diario de Cádiz*, año 17, portada.

que “el artista va mostrando sus perfeccionamientos a medida que se hace con ellos: tantea estilos, épocas, técnicas, para así tomar posiciones según los resultados obtenidos”; contrasta este sistema con el de Yepes que “no siguió este camino” entendiéndolo que “la gran escala la subió de un salto”. Por eso “tras de él, el proceso evolutivo quedaba abierto con una gran incógnita” pues “tenía la cualidad indispensable necesaria para el logro de su empeño: la certera conciencia de todo el camino que precisaba recorrer.” Añade que Yepes lo sabía y que anduvo solo ese camino. Argumenta que adquirió su técnica “porque en él se daban al mismo tiempo maestro y discípulo, poniendo al servicio de la guitarra su cualidad de innovador.” Concreta cómo “supo que la lucha más importante que al instrumento había que ganarle era la del sonido en sus dos aspectos: fuerza y calidad.” Alaba la determinación de Yepes, de una vez para siempre, de que “las cuerdas debían ser heridas con un cuerpo duro: la uña” y haciendo referencia a diversos elementos que influyen en ese desarrollo técnico del sonido recalca que Yepes “demostró a lo largo de sus recitales que para arrancar todos los matices que esconde ese aljibe sonoro, podía alejarse, hasta parecer ignorarlos, de los cánones, estéticos más que prácticos, que determinan la rigidez fría de postura, colocación de manos, etc.” Una comparación de gran interés que realiza este autor respecto a las aportaciones de Yepes a la técnica de la guitarra es el hecho de que fue capaz de adaptar “técnicas ya empleadas en otros instrumentos” como por ejemplo el arpa, o el violín en el uso de su mano izquierda; y sugiere que “en busca de mayor agilidad, renovó una serie de procedimientos que no alcanzaban ya el desarrollo que la composición requería.” Lamarque (1973)¹⁶⁰ también sostiene que Yepes “al desarrollar una técnica revolucionaria, se ha convertido en el primer virtuoso del mundo de la guitarra” y razona cómo “ha desvelado nuevos recursos y posibilidades insospechables.” La Accademia Chigiana de Siena (1988)¹⁶¹ también deja escrito que “su búsqueda constante del conocimiento musical y su convicción de que la técnica debe de estar al servicio de la música para ayudarla a rendir una obra más real y más viva”, le ha hecho aportar innovaciones técnicas “que han sido adoptadas por numeroso artistas de nuestros días.”

¹⁶⁰ Lamarque, Claude (1973, octubre). Narciso Yepes. *Guitare, Musique et Chansons Poésie n°5*, nouvelle série 73, p.3.

¹⁶¹ Accademia Chigiana (1988, 19 de febrero). Programa de mano del concierto de Narciso Yepes en el Pazzo Chigi Saracini, Siena.

Una particularidad de Yepes es que “no le gusta malgastar inútilmente sus energías en alardes técnicos innecesarios” (Ruiz, 1989)¹⁶². Después de años recorriendo los escenarios del mundo, sigue siendo sorprendente para el crítico especializado el binomio que permanentemente ha marcado la carta de intenciones del maestro, quien “conserva entre sus dedos una prodigiosa musicalidad que aflora a partir de una prodigiosa técnica” (Amón, 1991)¹⁶³.

En resumen, a la hora de definir la técnica de Yepes se han utilizado en las publicaciones que han hecho a ella, términos como: expresión, musicalidad, inverosimilitud, más allá del mecanismo, energía, sonido, precisión, limpieza, fraseo, virtuosismo, arte, rigor musical, madurez, flexibilidad, infalibilidad, transparencia, perfección, serenidad, destreza en sus manos, ligereza, agilidad, ahorro de energía. Todo un catálogo que demuestra “una técnica de todos los géneros” (Innocenti, 1989)¹⁶⁴ en la que “la guitarra tiene que estar al servicio de la música y no la música al servicio de la guitarra” (Alonso, 1986)¹⁶⁵.

4.2.2. Interpretación y musicalidad

Al describir la calidad de la interpretación de Narciso Yepes los autores han repetido conceptos que definen, por sí mismos y en su conjunto, la grandeza de su tarea frente a la música y la admiración ante tal particular manera de tocar. Leemos términos como: rigor, delicadeza, virtuosismo, sonoridad, conocimiento de los estilos, musicalidad, emoción, flexibilidad, frescura, calidez, elegancia, finura, gusto, dulzura, fuerza, sencillez, profundidad, artesanía, honradez, calma, sinceridad, personalidad, dominio sin fallos, atención polifónica, y control del ritmo, los timbres, el volumen, la expresión y el colorido. Vamos a presentar una muestra de algunos de estos comentarios.

En su interpretación, el hermanamiento del músico con su guitarra llama a menudo la atención: “Narciso Yepes se identifica plenamente con el instrumento y plasma en todo momento su fuerte personalidad” al tiempo que mantiene una singularidad marcada por un hecho diferencial respecto a lo que se había hecho hasta entonces, “soslayando el rigor canónico para expresar con delicadeza aquello que él siente como habilísimo

¹⁶² Ruiz, Ricardo (1989, 13 de agosto). Narciso Yepes, el equilibrio vital de una guitarra legendaria. *Diario de Burgos*, p.34.

¹⁶³ Amón, Rubén (1991, 4 de julio). Yepes recreó al maestro Rodrigo. *El Mundo*.

¹⁶⁴ Innocenti, Daniela (1989, 21 de marzo). La virtuosa chitarra di Yepes. *Cronaca di Pistoia*.

¹⁶⁵ Alonso, César (1986, 30 de junio). Narciso Yepes, más que un artista. *Ideal*, p.20, Granada.

lector del tema en el que pone pasión personal y un matiz virtuoso son excesivas figuras de innecesarios complementos” (*Diario de África*, 1959, 25 de noviembre)¹⁶⁶. La clave que conduce a esa distinción no reside en buscar la originalidad sino en darle un significado a la música: “Su sentido musical, su rica sonoridad y los variados estilos que domina dentro del más depurado sentido musical” (Alabareda, 1959)¹⁶⁷. Por su riqueza de expresión adquiere la guitarra las dimensiones simultáneas de voz y de instrumento: “La guitarra de Yepes cantó, rasgueó, susurró” (Echanove, 1959)¹⁶⁸. Esta idea de una guitarra que canta será retomada en la prensa argentina cuando habla de su interpretación “como si se le escuchara por primera vez, gracias a la delicadeza y frescura, al flexible y viviente canto que desprende” (Müller, 1986)¹⁶⁹. Al público le llega principalmente la emoción: “La máxima capacidad de conmover que la guitarra encierra la agota nuestro gran artista” (Franco, 1966)¹⁷⁰. El crítico de un periódico norteamericano tras escuchar a Yepes no puede “imaginarse mayor elegancia, calidez y elocuencia” (Nelson, 1977)¹⁷¹. En estos mismos términos explica una crítica suiza que el instrumento de Yepes encantó al auditorio “por la elegancia de su toque y la delicadeza de su sonoridad” (Strubin, 1983)¹⁷². La *Nación* de Buenos Aires (1983, 3 de agosto)¹⁷³ resume en tres elementos la altura de la interpretación “inconfundible” de Yepes: “El talento de Narciso Yepes, su actitud ante la música y el rango que confiere a cada una de sus versiones.” Es decir, no sólo se hace visible el don recibido, no sólo el saber estar y actuar frente a la música, sino también el tocar cada pasaje de cada obra como si fuera el más importante, y con el cuidado necesario para no cometer errores buscando la perfección y el trabajo bien hecho: “Se movió en el ámbito de lo irreprochable” (*El progreso*, 1986, 21 de febrero)¹⁷⁴. La prensa suiza también hace hincapié en la ejecución infalible de Yepes en todas sus facetas: “Dominio instrumental

¹⁶⁶ “Una vez más Narciso Yepes [...]” (1959, 25 de noviembre). *Diario de África*, p.3.

¹⁶⁷ Alabareda Hermanos (1959, 12 de diciembre). Éxito resonante del excepcional guitarrista Narciso Yepes. [...]. *El Noticiero*, p.12, Madrid.

¹⁶⁸ Echanove, Francisco (1959, 29 de diciembre). Narciso Yepes en Conciertos Arriaga. *El Correo Español*, p.2, Bilbao.

¹⁶⁹ Müller, Martin (1986). Narciso Yepes y las cálidas exploraciones de su guitarra. *La Nación*, Buenos Aires.

¹⁷⁰ Franco, Enrique (1966, 25 de marzo). Yepes, Alonso y la Orquesta de la RTVE. *Arriba*, p.30.

¹⁷¹ Nelson, Boris (1977, 13 de marzo). All-Spanish Concert. *The Balade*, Ohio.

¹⁷² Strubin, Blanche (1983, 2 de noviembre). Victoria de los Ángeles-Narciso Yepes. *Courier*. Ginebra.

¹⁷³ “Presencia de un gran artista de la guitarra” (1983, 3 de agosto). *La Nación*, Buenos Aires.

¹⁷⁴ “Recital de Narciso Yepes en San Pedro” (1986, 21 de febrero). *El Progreso*, p.5, Lugo.

sin fallos, sentido rítmico, de los timbres y de la dosificación del volumen, juiciosa alternancia de la expresión y del colorido” (*Tribune*, 1983, 2 de noviembre)¹⁷⁵.

La simultaneidad de elementos aparentemente contradictorios llama la atención: “Ninguna dureza, ni afectación, ni tibieza, sino esa dulzura que no es negación de la fuerza sino, al contrario, su más alta forma” (Poirier, 1986)¹⁷⁶. Otro binomio de palabras contrastadas que definen su interpretación es “sencilla y profunda al mismo tiempo” lo cual logra “atraer con inmediatez” (Teresi, 1987)¹⁷⁷. La riqueza y la sencillez son también dos manifestaciones que se conjugan en el arte de Yepes: “Cautiva a su auditorio por medio de sus sonidos como un mago y le hace interesarse como a un artesano.” El autor reconoce que “nunca la guitarra se habrá mostrado tan rica en colorido, en posibilidades expresivas, y todo con una sencillez, una honradez y una calma que convierten sus apariciones en momentos privilegiados porque son sinceros” (*Tribune*, 1987, 11 de noviembre)¹⁷⁸.

Un último elemento que también aflora en la interpretación de Yepes y que es recogido por la crítica es la mirada que hace Yepes de la armonía y la claridad expresiva de los movimientos de las voces. Rigoli (1983)¹⁷⁹ atestigua que “posee una atención polifónica y trabaja siempre para buscar planos sonoros contrastados.”

Algunos autores han destacado en la interpretación de Yepes una faceta educativa que no pasa desapercibida para quien desea aprender de su arte. El poeta Dionisio Ridruejo en su *Retrato de hombre con guitarra grande* defiende que “su capacidad expositiva, didáctica, es de una rara claridad” (Ridruejo, 1973)¹⁸⁰. Así mismo el crítico Enrique Franco (1986)¹⁸¹ asegura que “la guitarra de Narciso Yepes renueva, cada vez que suena, un magisterio por todos reconocido” y refiriéndose al mismo concierto Leopoldo Hontañón (1986)¹⁸² asiente: “Su recital se convirtió en una sucesión de lecciones.” No cabe duda de que Yepes da pie a la apreciación de que en su manera de tocar se percibe

¹⁷⁵ “Victoria de los Ángeles et Narciso Yepes” (1983, 2 de noviembre). [Autor: P.D.] *Tribune*, Ginebra.

¹⁷⁶ Poirier, Jean-Michel (1986, 27 de abril). Narciso Yepes et l’Orchestre de Chambre de Toulouse. *La Croix du Midi*, Toulouse.

¹⁷⁷ Teresi, Alfredo (1987, 7 de febrero). Parliamo di Narciso Yepes. *Musicarte Calabria*. Anno II, nº 3, p.1.

¹⁷⁸ “Narciso Yepes ou M. Guitare” (1987, 11 de noviembre). [Autor: M.P.] *Tribune*, Ginebra.

¹⁷⁹ Rigoli, Juan (1983, 2 de noviembre). Victoria de los Ángeles et Narciso Yepes. *Journal de Genève*.

¹⁸⁰ Ridruejo, Dionisio (1973, 7 de julio). Retrato de hombre con guitarra grande. *Destino*, nº186, p.27: Barcelona.

¹⁸¹ Franco, Enrique (1986, 17 de mayo). Nobleza del arpa y la guitarra en Yepes y Zabaleta. *El País*, p.29.

¹⁸² Hontañón, Leopoldo (1986, 16 de mayo). Yepes, largamente aclamado en el Real. *ABC*, p.80.

una labor pedagógica y una capacidad de enseñanza: “El recital de Narciso Yepes fue una gran lección de música, más que interpretada, vivida íntimamente por el gran guitarrista” (Aranda, 1987)¹⁸³.

Finalmente, podemos resumir que “Yepes pertenece a la mitología de la interpretación musical” (*El Progreso*, 1986, 21 de febrero)¹⁸⁴.

4.2.3. La calidad del sonido

La calidad del sonido de Yepes ha sido otro de los temas más unánimemente tratados por los críticos musicales del que destacan su novedad, su riqueza y su belleza. Sorprende asimismo la limpieza de su sonido: “El resultado de su interpretación es único por la pureza y brillantez del sonido” (Innocenti, 1989)¹⁸⁵. Uno de los aciertos que los comentaristas reflejan es el hecho de que por cuidar el sonido, Yepes no pierde energía en el resto de los recursos técnicos de la ejecución. Podemos leer en *La libre Belgique*: “Lo que seduce inmediatamente en la manera de tocar de Yepes es su dicción vigorosa y elegante, y su sonoridad dulcemente coloreada que no le impide sin embargo llegar lejos cuando hace falta” (Tran, 1983)¹⁸⁶; o también en *Musicarte Calabria*: “Narciso Yepes es un extraordinario maestro de la sonoridad y del color, un virtuoso capaz de dar a las obras interpretadas, ya sean clásicas o populares, auténtica vitalidad” (Teresi, 1987)¹⁸⁷. Es un sonido que denota por una parte libertad al servicio de la musicalidad: “Encontró un sonido de exquisita calidad, sin que fuera nunca oprimido, sino suelto, cantante, que es lo difícil” (Fuentes Labrador, 1975)¹⁸⁸; y por otra desenvoltura, como subraya el comentarista del *Washington Post*: “El sonido de Yepes con su instrumento de diez cuerdas fue en todo momento brillante y su facilidad supera todo lo habitual” (Tuck, 1982)¹⁸⁹.

Pero sin lugar a dudas la mayor admiración se despliega elogiando la riqueza de su paleta sonora y, sobre todo, el hecho de que los diferentes tipos de sonido buscados y

¹⁸³ Aranda, Joaquín (1987, 6 de octubre). A tal Señor, tal honor. *Heraldo de Aragón*.

¹⁸⁴ “Recital de Narciso Yepes [...]” (1986, 21 de febrero). *El Progreso*, p.5, Lugo.

¹⁸⁵ Innocenti, Daniela (1989, 21 de marzo). La virtuosa chitarra di Yepes. *Cronaca di Pistoia*.

¹⁸⁶ Tran, Paule (1983 25 de febrero). Jean Fournet Narciso Yepes et l’ONB. *La libre Belgique*.

¹⁸⁷ Teresi, Alfredo (1987, 7 de febrero). Parliamo di Narciso Yepes. *Musicarte Calabria*. Anno II, nº 3, p.1.

¹⁸⁸ Fuentes Labrador, Juan Luis (1975, 13 de diciembre). Musicalidad y mecánica. *El Adelantado*, Salamanca.

¹⁸⁹ Tuck, Lon (1982, 28 de abril). National Symphony Orchestra. *Washington Post*.

hallados resultan ser los apropiados para cada pasaje o cada obra: “La variedad de su sonido es asombrosa, como los diferentes ataques que emplea, desde el cristalino punteado hasta las atmósferas cambiantes, todo regido por una madura y personal musicalidad” (Ruiz-Coca, 1986)¹⁹⁰; o como publica el periódico alemán *Der Tagesspiegel*: “Con increíble virtuosismo y sutil encanto rige su instrumento de un modo tan ingenioso que consigue de él numerosos y fascinantes timbres. Por eso cada pieza ofrece su propio y exclusivo carácter” (Porzel, 1977)¹⁹¹. El crítico italiano Daniela Innocenti (1989)¹⁹² pone nombre a la capacidad para llevar a cabo estos cambios de timbre en las manos de Yepes y lo denomina “extraordinario *virtuosismo sonoro*”. También la prensa francesa atestigua: “Bajo sus dedos salen sonidos encantadores, de una variedad infinita, en una paleta sonora teñida de mil colores” (Meunier-Sicard, 1992)¹⁹³; y la crítica especializada norteamericana, en las páginas del *Chicago Tribune*: “Yepes ha creado una gama de sonoridades, colores e inflexiones que sólo muy pocos guitarristas de hoy pueden igualar. Pero hay algo más importante: El sonido de Yepes permanece con distinción como un sonido propio” (Reich, 1987)¹⁹⁴. Esta visión de un sonido personal es recalcada en varias ocasiones por Álvaro Marías (1977)¹⁹⁵, una de ellas en *El País*: “Es Yepes sin duda uno de esos pocos intérpretes que crean sonido propio, y el suyo es muy español, como lo era el de Casals, o lo es el de Zabaleta o Teresa Berganza.”

Otro aspecto novedoso en el panorama guitarrístico de la segunda mitad del siglo XX es la potencia natural del sonido de Yepes. Muchos guitarristas toman la opción de tocar sistemáticamente con amplificación, cosa que jamás hizo Yepes (excepto en obras contemporáneas que lo exigían por haber sido así concebidas). Así lo atestigua el cronista del *Manifesto* de Roma: “Excepcional sonoridad de su guitarra que se puede escuchar sin amplificación alguna antes miles de personas en el Teatro Argentina de Roma” (Disegni, 1984)¹⁹⁶, o la columnista del *Heraldo de México*: “La guitarra de

¹⁹⁰ Ruiz-Coca, Fernando (1986, 16 de mayo). El sabio arte de Victoria de los Ángeles y la técnica de Yepes. *Ya*.

¹⁹¹ Porzel, Karola (1977, 26 de abril). Zweimal Gitarre. Narciso Yepes in der Philharmonie. *Der Tagesspiegel*.

¹⁹² Innocenti, Daniela (1989, 21 de marzo). La virtuosa chitarra di Yepes. *Cronaca di Pistoia*.

¹⁹³ Meunier-Sicard, Colette (1992, 3 de abril). Quand fleurissent les narcisses. *Printemps musical de Poitiers*.

¹⁹⁴ Reich, Howard (1987, 2 de noviembre). Yepes's subtlety and poetry make his guitar a marvel. *Chicago Tribune*, p.8.

¹⁹⁵ Marías, Álvaro. (1977, 2 de marzo). Los conciertos del Real. *El País*.

¹⁹⁶ Disegni, Valeria (1984, 7 de febrero). I giochi proibiti di Narciso Yepes. *Manifesto*, Roma.

Yepes y su bello sonido llegaban hasta arriba y uno casi contenía la respiración para captar todos sus matices y sus finezas” (Castrillón, 1988)¹⁹⁷.

De lo que también queda constancia es del hecho de que los recursos expresivos y la pureza del sonido de Yepes no se desvelan solos en el instrumento sino que también son fruto de un ingente trabajo técnico: “Pocos son los guitarristas que han alcanzando la categoría de Yepes, muy pocos. Por el sonido, por la presión de los dedos sobre las cuerdas, por la localidad del diapason y de la caja sonora, por la vibración expresiva y la pulsación. Esto no es solamente lo que hay que elogiar de Yepes sino su manera de tocar la guitarra a la que arranca sonoridades de finura exquisita [...], el impulso que da al sonido cuando lo exige la música [...], entonces la guitarra se escapa de esa intimidad tan suya para cantar con una voz más robusta” (Ruiz Jalón, 1959)¹⁹⁸.

Efectivamente, este comentario lleva a análisis de varios elementos constitutivos del cambio que Yepes confiere al sonido de la guitarra: el hecho de quitar y poner esa presión en los dedos es una de las herramientas de Yepes para conseguir que no se oiga el tradicional sonido de arrastre de las dedos por las cuerdas en los cambios de posición de la mano izquierda; también la cantidad de sonido se relaciona con la posición de coger el instrumento, esto es de un modo más horizontal que la escuela tradicional de la guitarra, logrando que la caja de resonancia produzca el máximo de sonido por conseguir minimizar los puntos de contacto de las piernas con la caja de la guitarra en lugar de abrazarla con la piernas que no hace sino amortiguar el sonido; por otra parte el desarrollo de los distintos tipos de vibrato que Yepes concibe y de los originales y variados ataques de las notas que inventa también son aquí intuados por el cronista de *La Gaceta del Norte*.

La calidad y la calidez del sonido de Yepes y las distintas texturas utilizadas han sido unas de sus características más notables en esa búsqueda sonora del “colorido, la armonía, la dulzura y el terciopelo de esas [diez]¹⁹⁹ cuerdas que definen su instrumento” (Nin de Cardona, 1993)²⁰⁰.

¹⁹⁷ Castrillón, María Teresa (1988, 31 de octubre). Narciso Yepes. *Heraldo de México*, sección C, p.5.

¹⁹⁸ Ruiz Jalón, Sabino (1959, 29 de diciembre.) Narciso Yepes en Conciertos Arriaga. *La Gaceta del Norte*, año 59, nº19,p.2, Bilbao.

¹⁹⁹ El original del académico de la Real Academia de Jurisprudencia Nin de Cardona dice “doce” cuerdas.

²⁰⁰ Nin de Cardona, José María (1993, 15 de octubre). Narciso Yepes y las tierras de la Alcarria. *Nueva Alcarria*, p.25.

4.2.4. La guitarra de diez cuerdas

Desde sus comienzos con el instrumento en sus manos Yepes, como investigador que es, necesita descubrir sus posibilidades, necesita saber cuáles son sus fronteras, cuáles sus limitaciones más expuestas y menos tolerables musicalmente. Se propone vencer los obstáculos que se encuentra en el camino de ese conocimiento personal de la guitarra, obstáculos aparentemente irresolubles a cuya posibilidad de superación observa cómo muchos guitarristas aprenden a resignarse según la enseñanza tradicional de la guitarra.

Es tan personal ese acercamiento al instrumento y ese deseo de fusión con él en la búsqueda de nuevos recursos que algunos autores así lo han reflejado en algunos de los titulares de sus artículos: “La guitarra de Yepes es una guitarra personalísima, adherida a su propio ser” (Barberá, 1965)²⁰¹ o “Narciso Yepes se hace una sola cosa con su guitarra” (González-Conejero, 1988)²⁰². El hecho histórico es que Yepes, en su afán de buscar soluciones a los problemas que le plantea el instrumento que él ha heredado a través de los siglos, se encuentra con que uno de ellos pone al descubierto una carencia absolutamente lógica, y trivial una vez que se conoce pero, como en tantos hallazgos, no tan evidente a primera vista. Es una carencia relativa a la homogeneidad de la resonancia de las distintas notas de la escala. Unas vibran por simpatía en una guitarra tradicional y otras no. Para ser exactos, sólo cuatro notas (MI, LA, SI, RE) al ser tocadas en una cuerda aguda ponen automáticamente en vibración las cuerdas graves por un fenómeno acústico de resonancia, con lo que obtienen una cobertura armónica más rica, más llena, más sonora, que incluso permite que esa nota se siga oyendo aunque la cuerda que la ha producido ya se haya apagado o esté ocupada tocando otra nota. Sin embargo las demás notas sólo vibran en su propia cuerda, no cuentan con ese plus de resonancia, con el agravante de que en cuanto se apaga la propia cuerda, se produce lógicamente una sensación de sequedad. Para Yepes ese efecto se convierte en un defecto.

En un momento dado de su vida profesional siente llegado el momento de que la meta a alcanzar no sea mantener una proporción sonora basada en la aleatoriedad de las notas

²⁰¹ Barberá, Carmen (1965, 24 de junio). Narciso Yepes: la guitarra de Narciso es una guitarra personalísima adherida a su propio ser. Entrevista. *La prensa*, p.5.

²⁰² González-Conejero, Antonio (1988, 8 de mayo). Fiesta murciana en el Teatro Real de Madrid. *La verdad*, Murcia.

que hay que tocar, por mucho que eso haya configurado un tipo de textura tímbrica irregular que a veces ha identificado a la guitarra y que permanece en el oído colectivo popular, sino la expresión musical profunda y consciente, consecuente con una voluntad clara de cómo se desea que suene la música en cada momento.

Es aclaratorio el resumen que de este proceso hace la prensa mejicana: “A través de los siglos ha habido guitarras de pocas y muchas cuerdas pero sólo Yepes se planteó seriamente las siguientes interrogantes: ¿por qué en la guitarra hay tonalidades que se oyen muy bien (tonos *guitarrísticos*, como decía Segovia) y otras tonalidades donde su sonido es pobre (tonos *antiguitarrísticos*) y carece de brillantez? ¿Por qué su sonido no es homogéneo como el del piano o el del arpa? La respuesta debería estar en alguna parte, y Yepes la encontró después de años de pruebas y trabajo” (Flórez, 1992)²⁰³.

Está documentado el hecho del pensamiento de Yepes encontrando esa carencia sonora, y por tanto musical, cuando respondiendo al periodista afirma: “Interpretando hace un año un preludio de Bach me di cuenta claramente de un fenómeno que ya había comprobado varias veces: ciertas notas permanecían apagadas, sin resonancia” (Otero Seco, 1964)²⁰⁴.

En su línea de pensamiento, Yepes sospecha que si en el piano alguien descubriera de pronto que unas notas suenan más apagadas que otras, es evidente que surgiría la necesidad de reformar el instrumento para evitarlo. Incluso visualmente resultaría ridículo observar teclas iguales en el teclado y, a la hora de pulsarlas, además del lógico cambio de altura de la nota, oír efectos distintos en cada una de ellas, emulando al *piano preparado* de John Cage. Del mismo modo, Yepes necesita dar homogeneidad a todas las notas de la escala y añade a la guitarra cuatro cuerdas graves, afinadas de tal manera que se pueda completar la resonancia por simpatía en las ocho notas que faltaban (DO, SOL, Sib, FA, SOL#, RE#, FA# y DO#). Cada una de las cuatro cuerdas añadidas puede hacerse cargo de la resonancia de su propia nota fundamental y también de su armónico de quinta. Así nace la idea de la guitarra de diez cuerdas de Narciso Yepes.

²⁰³ Flórez, Enrique (1992, 29 de septiembre). Narciso Yepes, artista y hombre de su tiempo. *El Occidental*, sección *En la Cultura*, p.1,6-7, Guadalajara, México.

²⁰⁴ Otero Seco, Antonio (1964, 5 de mayo). Sorprendente: añaden cuatro cuerdas más a la guitarra. *France Presse*, p.7.

La afinación estándar de Narciso Yepes para las diez cuerdas de su guitarra es la siguiente:



Es decir, de la primera cuerda a la décima: MI, SI, SOL, RE, LA, MI, DO, SI bemol (o LA sostenido), LA bemol (o SOL sostenido) y SOL bemol (o FA sostenido). En un momento dado se puede reajustar la afinación de las cuerdas en función de la tonalidad de la obra y de las necesidades de simplificación técnica que surjan.

No deja de ser premonitorio el comentario del crítico de un periódico aragonés cinco años antes de ser creada la guitarra de diez cuerdas: “Yepes brindó lo más asombroso de su arte de gran músico y de gran guitarrista. A él y a su mágica guitarra *de no sé cuántas cuerdas*, de no sé qué misterios sonoros que él toca con el corazón y con prodigiosas manos” (*Heraldo de Aragón*, 1959, 12 de diciembre)²⁰⁵. Este comentario también deja entrever que la búsqueda sonora es constante en la interpretación de Yepes. Da verdaderas pistas de algo que muchos críticos ya notaban en sus conciertos bastantes años antes del diseño de la guitarra diez cuerdas, y es que con una guitarra de seis su sonido ya era prodigioso. En este sentido llama así mismo la atención la pregunta de Fernández-Cid todavía cuatro años antes de la nueva guitarra de Yepes: “¿Ha cambiado de instrumento Yepes? A la técnica de seguridad y pulcritud extraordinarias que hace tiempo luce, se le añade ahora un sonido más lleno, pastoso, noble” (Fernández-Cid, 1961)²⁰⁶

Cuando Yepes encarga a José Ramírez, prestigioso luthier español con una de cuyas guitarras ya tocaba desde hacía años, construir una guitarra de diez cuerdas, él le contesta que eso es imposible, pero ante la insistencia de Yepes se pone manos a la obra. Su primera intención fue colocar las cuatro cuerdas bajo la roseta, por dentro de la caja,

²⁰⁵ “El guitarrista Narciso Yepes y la Agrupación de Cámara de Barcelona”. (1959, 12 de diciembre). [Autor: G.] *Heraldo de Aragón*, p.5.

²⁰⁶ Fernández-Cid, Antonio (1961, 23 de enero). Recita de Narciso Yepes. *Informaciones*, p.6.

debajo de las seis cuerdas tradicionales (Estrada, 1974)²⁰⁷ consiguiendo un efecto semejante al de la viola de amor pues podían vibrar sin ser estorbadas y sus armónicos al brillo de todas las notas sin cambiar el tamaño del instrumento ni tener siquiera que adecuar la técnica de ejecución. Pero esto no gustó a Yepes porque él no sólo quería que las cuerdas pudieran ofrecer su resonancia sino que también estuvieran en condiciones de dejar de ofrecerla si así lo consideraba. Es decir Yepes necesitaba poder silenciar las cuerdas que vibraban por simpatía cuando le pareciera oportuno para una mayor claridad de un pasaje, del mismo modo que el pedal del piano se puede poner y también quitar para no emborronar un acorde con otro si no se desea o, de una manera aún más semejante, como el octavo pedal del arpa, inventado por Nicanor Zabaleta, con la función de apagar la resonancia por simpatía en las cuerdas de la octava más grave del arpa y de este modo conseguir mayor limpieza en la ejecución.

Así pues Yepes se hace construir una guitarra cuyas diez cuerdas tengan trastes y puedan todas ser tocadas y apagadas exactamente igual. “La primera guitarra de diez cuerdas diseñada por Yepes fue construida por José Ramírez, en Madrid, y el instrumento se presentó por primera vez en la Hochschule für Musik de Berlín, en marzo de 1964²⁰⁸. El diario *Die Welt* comentó: ‘Yepes ha logrado una aportación revolucionaria para el mejor futuro de la guitarra’ ” (Flórez, 1992)²⁰⁹.

El segundo luthier que le construyó una guitarra de diez cuerdas fue Ignacio Fleta, en Barcelona. Más adelante el constructor de guitarras Paulino Bernabé, que había trabajado con Ramírez, se independizó y se convirtió posiblemente en el luthier más cotizado por los guitarristas profesionales de diez cuerdas. Yepes tocó con una guitarra Bernabé hasta el final de sus días. Varios otros luthieres del mundo entero le han fabricado instrumentos de diez cuerdas con el deseo de que los tocara en concierto, incluida la casa Yamaha de Japón, pero Yepes mantuvo su elección de calidad en la artesanía del español Bernabé.

²⁰⁷ Estrada, Julián (1974, noviembre). Dinastía de la guitarra española. *Selecciones del Readers's Digest*, pp. 62-66.

²⁰⁸ El recital mencionado tuvo lugar el 20 de marzo de 1964, según narra el propio Yepes en la entrevista *A fondo* con Soler Serrano de TVE, recogida en: Yepes, Ignacio (2007). “Narciso Yepes, el músico y el hombre”. En Más Legaz, Ángel (coord.) *Tres músicos inolvidables* (pp.53-81) Murcia: Editorial Regional.

²⁰⁹ Flórez, Enrique (1992, 29 de septiembre). Narciso Yepes, artista y hombre de su tiempo. *El Occidental*, sección *En la Cultura*, p.1,6-7, Guadalajara, México

Otra razón largamente glosada para la utilidad de la guitarra de diez cuerdas es el poder tocar música antigua escrita para laúd o teorba sin necesidad de cambiarlas de tonalidad o de suprimir algunos bajos imposibles de alcanzar con la guitarra de seis cuerdas. Con la diez se tienen esos bajos disponibles que se pueden afinar en función de las necesidades de las tablaturas correspondientes.

Una tercera razón que dota de posibilidades a la guitarra de diez cuerdas y que ha sido también largamente comentada por Yepes y por otros autores es el uso que con ella puede hacerse en la música contemporánea. Numerosísimas piezas han sido escritas para este instrumento, la mayoría dedicadas al maestro, con una amplitud de recursos técnicos, sonoros y expresivos que han sido un auténtico estímulo para los compositores que escuchaban a Yepes y veían en sus manos y en su guitarra un camino de creación rico y seguro.

Narciso Yepes siempre ha insistido en que, en realidad, él no ha inventado nada pues ya existían guitarras de diez cuerdas y hasta de 7, 8, 11 y 12 cuerdas. Lo que sí aporta él sin lugar a dudas es el concepto de la afinación de esas cuatro cuerdas en los graves para resolver el problemas de la igualdad sonora de las doce notas de la escala temperada. Pero efectivamente en los siglos XVIII y XIX la usaron Johann Kaspar Mertz (1806-1856) que, sin duda, por estar casado con una pianista, tuvo cerca el piano del que nació la inquietud de igualar la sonoridad de la guitarra, y Ferdinando Carulli (1770-1841), quien escribió un método para tocar dicha guitarra. (*Méthode complète pour le décacorde nouvelle guitare*, París 1826). Yepes publica en la edición de su discurso la portada del método de Carulli. Y lo acompaña de fotografías de guitarras de diez cuerdas de finales del siglo XVIII y principios del XIX y otras guitarras de más de seis cuerdas que se encuentran en el Musikinstrumentenmuseum del Stadtmuseum de Munich.

Andrés Segovia protagonizó una corriente de pensamiento de enfrentamiento a la guitarra de diez cuerdas manifestando abiertamente su rechazo a este instrumento. Como bien da fe el crítico Enrique Franco (1987)²¹⁰, “la guitarra de diez cuerdas no interesaba ni placía para nada a Segovia.” Efectivamente Segovia (1974)²¹¹ escribió un artículo publicado en Nueva York en el que se mostraba claramente en contra de la

²¹⁰ Franco, Enrique (1987, 8 de octubre). Una lección de guitarra. *El País*, p.40.

²¹¹ Segovia, Andrés (1974, 29 de enero). More strings? *Guitar Review*, Nueva York.

evolución de la guitarra: “Creo firmemente que la guitarra no requiere de cuerdas adicionales, las tradicionales seis que posee son más que suficientes.”, y lo ilustra poniendo el ejemplo del violín: “El volín de hoy es en su estructura y apariencia el violín de Stadivarius, Guarnerius y Amati y los más famosos violinistas a través de la historia no han alterado su número de cuerdas ni para satisfacer sus limitaciones polifónicas ni para dar gusto a las peticiones de los compositores.” Sin embargo el violín, como tantos instrumentos, sí ha sufrido variaciones con el tiempo pues con un violín barroco no se pueden tocar conciertos los conciertos románticos. Segovia también afirma que con las cuerdas añadidas “se destruye el equilibrio actual entre los bajos y los agudos.” Por último hace alusión al hecho de que los compositores del siglo XX ya sienten suficiente atractivo hacia la guitarra de seis cuerdas y efectivamente para él han escrito Castelnuovo-Tedesco, Tansman, Ponce, Villa-Lobos, Moreno-Torroba o Rodrigo. No obstante cabe preguntarse cómo compositores de la generación de Strawinsky o Falla que han conocido y escuchado a Segovia no se hayan interesado en componer para la guitarra. Royo (2006)²¹² se hace eco de esta carencia y la achaca principalmente “a los gustos estéticamente conservadores de Segovia” aunque sólo es comprensible si se reconoce además que el instrumento no les ha atraído suficientemente. En cuanto a las obras de música antigua para laúd que no se pueden tocar en la guitarra, Segovia propone o bien tocarlo con instrumentos originales, o bien resolver la transcripción, cambiando de octava algunos bajos y simplificando los acordes necesarios. Sin embargo Yepes nunca tuvo “la menor voluntad de polémica” y sólo cultivó “el deseo de servir a la pureza musical” (Franco, 1966)²¹³.

Este instrumento de Yepes es a menudo denominado la “moderna” guitarra de diez cuerdas para diferenciarla del decacordo del siglo XIX. Como curiosidad podemos decir que la compañía de cuerdas LaBella Company vendía su lote de cuerdas para la guitarra de seis cuerdas con el apelativo de “romántica” y el lote para las de diez con el calificativo de “moderna”. No queda sin embargo constancia de que Yepes la llamara nunca de este modo. Veamos ahora algunos comentarios que han dejado escrito diversos autores sobre el innovador instrumento de Yepes.

²¹² Royo Albenia, Alberto (2006, junio). El análisis como herramienta en la interpretación de la música atonal para guitarra. *Revista Electrónica de LEEME* (Lista Europea Electrónica en la Educación), 17.

²¹³ Franco, Enrique (1966, 15 de febrero). La guitarra de Yepes. *Programa de mano*, Asociación de Cultura Musical, San Sebastián.

Algunos autores han comparado con acierto el avance de posibilidades de la guitarra de diez cuerdas de Yepes con la incorporación de los pedales en el piano: “Las cuerdas añadidas enriquecen el sonido y permiten un *legato* antes imposible. Auditivamente es como si a un piano sin pedales, se le hubieran añadido.”²¹⁴ Este autor es muy claro sobre el salto cualitativo que este nuevo instrumento representa en manos de Yepes: “La guitarra ha dado, gracias a la reforma de Narciso Yepes, un paso de gigante en el camino de su perfeccionamiento. No se trata de ceder a un afán de novedad sino de servir cada vez mejor a necesidades de pura expresión musical” y acusa en ese mismo comentario que “se venía perdonando a los intérpretes defectos a amaneramientos mayores que los que pudieran derivarse de tales limitaciones.”

Ciertamente los especialistas no reconocen en la guitarra de diez cuerdas un instrumento diferente sino el mismo ampliado y mejorado: “Nada hay de desvirtuación en la guitarra de Yepes. Él llega al instrumento para enraizarlo de modo definitivo en la tradición más noble, pero enriquecido con sus aportaciones, su técnica más avanzada” (Castañeda, 1973)²¹⁵. Una de las ventajas reconocida es su mayor capacidad para una anchura de la armonía: “su timbre no difiere de la guitarra normal pero las posibilidades técnicas parecen ampliarse, especialmente en los momentos en que el instrumento se exhibe en los pasajes de auténtica polifonía” (Celli, 1987)²¹⁶. La prensa francesa resalta su “calidad, flexibilidad y extensión” (Becriaux, 1985)²¹⁷ y la italiana considera a Yepes un “reinventor de la antigua y siempre fascinante guitarra” (Valente, 1987)²¹⁸. Llama la atención la connotación musicológica que encierra esta declaración de Enrique Franco (1987)²¹⁹: “Ha contribuido la guitarra de Yepes a crear un nuevo repertorio y a reactualizar el pasado. Nuevo Espinel, transmutó la guitarra de seis cuerdas en la de diez, con lo que consiguió un instrumento nuevo capaz de conciliar los valores de la guitarra y los del laúd. Parece como si, a toro pasado, hubiera logrado Yepes resolver la antinomia histórica entre la España de la vihuela y la guitarra y la Europa del laúd.”

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ Castañeda, Juan Antonio (1973, 18 de agosto). Vigencia y perfil de Narciso Yepes. *Diario de Cádiz*, año 17, portada.

²¹⁶ Celli, Teodoro (1987, 17 de marzo). I prodigi della superchitarra. *Il Messaggero*.

²¹⁷ Becriaux, Roger (1985, 20 de junio). Maguelone a ouvert les festivals d'été. *Midi Libre Région*.

²¹⁸ Valente, Erasmo (1987, 17 de marzo). Yepes, la semplice arte dellla chitarra. *L'Unità*, Roma.

²¹⁹ Franco, Enrique (1987, 19 de marzo). Un silencio habitable. *El País*, p.30.

La capacidad de atraer a compositores contemporáneos no pasa desapercibida para la prensa americana: “Tal es la versatilidad de la guitarra de diez cuerdas que ha inspirado a compositores para crear nuevas obras para guitarra dedicadas a Yepes” (Ram, 1989)²²⁰, ni para la mejicana que precisa cómo la guitarra de diez cuerdas es para el compositor contemporáneo “el vehículo sonoro ideal que no lo limita en su inspiración” (Flórez, 1992)²²¹.

Finalmente, el nexo imborrable entre Yepes, su guitarra de diez cuerdas y su técnica prodigiosa ha sido glosado durante décadas, incluso en los últimos años de la vida del artista: “Narciso Yepes parece formar una unidad indivisible con su vistosa guitarra de diez cuerdas” (Rubio, 1991)²²². “La guitarra de diez cuerdas, ligada de por vida a los dedos de orfebre de una técnica sin defectos de su amo” (Busser, 1993)²²³.

4.2.5. Evocación de otros instrumentos

Resulta interesante la comparación que establecen algunos autores entre la guitarra de Narciso Yepes y otros instrumentos, según despierta en ellos un recuerdo en materia de sonoridad, polifonía, colorido o recursos tímbricos: el clavecín, el pianoforte, el órgano, el arpa, y la orquesta se convierten, en palabras de estos autores, en hermanos de la guitarra.

1. El clavecín

En un periódico del norte de África leemos: “La guitarra en manos de Narciso Yepes se antoja un clavecín tal es la pureza expresiva que imprime” (*Diario de África*, 1959, 25 de noviembre)²²⁴, y uno italiano lo corrobora: “Extraordinario su virtuosismo sonoro: los cambios de timbre, que en algunas piezas simulan el cambio de registro en el teclado del clavicémbalo” (Innocenti, 1989)²²⁵.

²²⁰ Ram, Vernon (1989, 8 de octubre). Ten stringed Zen virtuoso. *New York on Sunday*, p.18.

²²¹ Flórez, Enrique (1992, 29 de septiembre). Narciso Yepes, artista y hombre de su tiempo. *El Occidental*, sección *En la Cultura*, p.1,6-7, Guadalajara, México.

²²² Rubio, José Luis (1991, 20 de diciembre). Narciso Yepes: “España ya no es el centro mundial de la guitarra”. *ABC Cultural*, nº7, pp.42-43.

²²³ Busser, Aurora (1993, 10 de febrero). Narciso Yepes: encore un concert superbe. *Nice-Matin*.

²²⁴ “Una vez más Narciso Yepes [...]” (1959, 25 de noviembre). *Diario de África*, p.3.

²²⁵ Innocenti, Daniela (1989, 21 de marzo). La virtuosa chitarra di Yepes. *Cronaca di Pistoia*.

2. El pianoforte

Ridruejo se refiere a la guitarra de Yepes como invención personal “que permite ampliar la resonancia acercando el ámbito sonoro a la amplitud de un pianoforte” (Ridruejo, 1973)²²⁶.

3. El órgano

Tres periódicos de Francia, Italia y Suiza reconocen en este instrumento esta dimensión extraordinaria: “Todo el espacio sonoro está de pronto habitado, y Narciso Yepes tanto por la diversidad del tacto como por la *registración* que organiza en sus cuerdas, presta [...] la claridad y la diversidad que uno esperaría de un órgano” (Fumet, 1984)²²⁷. “La guitarra del intérprete español evoca el órgano tanto está colmada de dignidad, a la par monódica y polifónica, con igual naturaleza y soltura” (Cavalotti, 1987)²²⁸. “Salió la música de ese órgano-guitarra, o a la inversa, como se quiera, con una nitidez y una riqueza armónica, que sólo puede permitirlo esta guitarra de diez cuerdas de las que algunas hacen de coro como en los instrumentos de época” (Pittier, 1987)²²⁹.

4. El arpa

Algún autor sugiere que escuchando a Yepes “cerrando los ojos, bien podríamos creer que no es una guitarra el instrumento que hace sonar sino un arpa” (Segura, 1988)²³⁰. Otro autor suma un instrumento más a la comparación cuando atestigua que las diez cuerdas “son diez almas diferentes en un cuerpo armonioso tan manifiesto es el color y la autonomía de cada una de ellas en un contexto sonoro que parece evocar el arpa o el violoncello” (Bellingardi, 1987)²³¹. Esta mención de dos instrumentos orquestales nos conduce al decano de los instrumentos: la orquesta.

5. La orquesta

De nuevo recurrimos al poeta Ridruejo para imaginar esta metáfora: “El guitarrista se daba el gusto de explicar cómo puede dársele dimensiones orquestales a la guitarra”

²²⁶ Ridruejo, Dionisio (1973, 7 de julio). Retrato de hombre con guitarra grande. *Destino*, n°186, p.27: Barcelona.

²²⁷ Fumet, Joseph (1984, 8 de febrero). Narciso Yepes: un grand savant de la guitare. *Le Courier de l'Ouest*, p5, Anger.

²²⁸ Cavalotti, Enrico (1987, 16 de marzo). Chitarra in trionfo con il magisterio de Narciso Yepes. *Il Tempo*, Roma.

²²⁹ Pittier, Jacques-Michel (1987, 13 de noviembre). Narciso Yepes à Montbenon. *Gazette de Lausanne*.

²³⁰ Segura, Manuel (1988, 24 de abril). Yepes. *Mediterráneo, el Diario de Castellón*.

²³¹ Bellingardi, Luigi (1987, 17 de marzo). Sulle corde come un Goya. *Corriere della Sera*, p.34.

(Ridruejo, 1973)²³². *Tempo* de Roma titula: “Cuando la guitarra es como la orquesta” y prosigue: “La guitarra toma las más diversas coloraciones hasta llegar a asumir el increíble efecto de la orquesta. Extraordinario mensaje de un débil medio musical en manos de un gran artífice” (*Tempo*, 1984, 4 de enero)²³³. El titular de *El Nuevo Lunes* también sintetiza: “Una orquesta en una guitarra” (*El Nuevo Lunes*, 1988, 30 de mayo-5 de junio)²³⁴ lo que lleva al crítico de *La Jornada* de Méjico a sentenciar tras escuchar a Yepes: “La guitarra es como una gran orquesta dijo Berlioz, y Wagner podría decir que la orquesta es una gran guitarra” (Bravo Meza, 1988)²³⁵.

4.2.6. La amplitud del repertorio

La prensa nacional e internacional observa con claridad que Yepes “está familiarizado con todas las esferas de la literatura guitarrística” (Porzel, 1977)²³⁶ ya que “toca un rango de literatura guitarrística que va desde lo medieval a lo contemporáneo” (Saltzman, 1982)²³⁷. Estamos pues ante un espectro que abarca desde lo más actual, donde “muchas composiciones se han escrito especialmente para él”, hasta lo más antiguo, donde “con su búsqueda, recuperación y publicación de códices y manuscritos de música [renacentista]²³⁸ y barroca ha agrandado enormemente el repertorio de la guitarra” (Saltzman, 1982)²³⁹.

Pero ese abanico de repertorio no sólo se abre en la dimensión histórica –música antigua, música moderna- sino también en la condición de música conocida o desconocida: “Tal como suele ser práctica en él, formó su programa en parte considerable con páginas muy escasamente transitadas o totalmente desconocidas” (*La Nación*, 1983, 3 de agosto)²⁴⁰. Su inquietud de “estudioso, de buscador incansable de nuevos caminos”, le impulsa a “no anquilosarse en el repertorio y abrirlo con obras infrecuentes o novedades

²³² Ridruejo, Dionisio (1973, 7 de julio). Retrato de hombre con guitarra grande. *Destino*, n°186, p.27: Barcelona.

²³³ “Quando la chitarra è come l’orchestra” (1984, 4 de enero). [Autor: R.B.] *Tempo*, Roma.

²³⁴ “Una orquesta en una guitarra” (1988, 30 de mayo-5 de junio). *El Nuevo Lunes*, Suplemento Cultural.

²³⁵ Bravo Meza, José Rafael (1988, 21 de octubre). El sonido de la guitarra tiene algo de magia: Yepes. *La Jornada*, México.

²³⁶ Porzel, Karola (1977, 26 de abril). Zweimal Gitarre, Narciso Yepes in der Philharmonie. *Der Tagesspiegel*.

²³⁷ Saltzman, Joe (1982, 22 de octubre). Narciso Yepes: Life, Music Hung by a 10 –String Guitar. *Los Angeles Times*, part VI, p.12.

²³⁸ El autor escribe “medieval”.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ “Presencia de un gran artista de la guitarra” (1983, 3 de agosto). *La Nación*, Buenos aires.

absolutas” (Fernández-Cid, 1983)²⁴¹. Piezas que “ponen en valor las posibilidades melódicas, armónicas, incluso polifónicas del instrumento” (*Suisse*, 1983, 2 de noviembre)²⁴²; sea cual sea su valor, cada composición “se beneficia del sonido extremado que produce el intérprete al variar timbres y matices: guitarra de ayer, guitarra de antaño, pero también guitarra de hoy cuyas audacias contemporáneas crean un agradable y nuevo escalofrío.”

Yepes, “admirado por una inquietud programadora que le lleva a no rehuir la inclusión de la música de la mayor contemporaneidad” (Iglesias, 1983)²⁴³ ha contribuido a la universalización de la guitarra, según algunos especialistas, gracias “no sólo a su calidad interpretativa sino al sabio eclecticismo de su repertorio” (*El progreso*, 1986, 21 de febrero)²⁴⁴.

Aunque se observa frecuentemente la misma dosis de exigencia en la interpretación de cualquier pieza de su repertorio, de modo que “el sabio quehacer de Yepes se puso a disposición de todos los autores citados con idénticos niveles de dedicación y de magisterio” (Hontañón, 1991)²⁴⁵ también es posible determinar los detalles de esa entrega: “En las músicas barrocas y dieciochescas, el ilustre maestro siempre ofrece ejecuciones con la impronta de una magistral elegancia. En los autores del siglo XX y en los españoles de todos los tiempos, su arte se eleva soberano, rico de un colorismo tímbrico inimaginable, de una fragancia expresiva que evoca las atmósferas folclóricas o ambientales nativas, y de un virtuosismo que hoy día tiene pocas posibilidades de rivalidad” (Santini, 1989)²⁴⁶.

La prensa ha destacado también la capacidad de Yepes de mantener la atención del público en todo el repertorio interpretado: “Narciso Yepes comunica tal placer al presentarnos y al proponernos su obras, que no hay ni un segundo de aburrimiento ni de cansancio en la escucha de estas partituras, sea cual sea su estilo o su género” (*Tribune*, 1987, 11 de noviembre)²⁴⁷.

²⁴¹ Fernández-Cid, Antonio (1983, 14 de abril). Recital de Narciso Yepes en el ciclo de Cámara y Polifonía. *ABC*, p.66.

²⁴² “Victoria de los Ángeles et Narciso Yepes” (1983, 2 de noviembre). *Suisse*.

²⁴³ Iglesias, Antonio (1983, 13 de abril). Recital de Narciso Yepes en el Teatro Real. *Informaciones*.

²⁴⁴ “Recital de Narciso Yepes en San Pedro” (1986, 21 de febrero). *El Progreso*, p.5, Lugo.

²⁴⁵ Hontañón, Leopoldo (1991, 12 de marzo). Triunfo de Narciso Yepes en el Auditorio. *ABC*, p.114.

²⁴⁶ Santini, Piero (1989, 22 de marzo). Quel Narciso tutto barocco. *La Nazione*.

²⁴⁷ “Narciso Yepes ou M. Guitare” (1987, 11 de noviembre). [Autor: M.P.] *Tribune*, Ginebra.

El uso de muy diversos recursos técnicos y expresivos para los diferentes estilos de un mismo programa llama poderosamente la atención. Valga como ejemplo la minuciosidad con que el crítico Leopoldo Hontañón (1986)²⁴⁸ aclama a Yepes tras un concierto en el Teatro Real percibiendo que en cualquier pieza del repertorio “permanecen incólumes su mecánica, su técnica y su versatilidad de sonidos” por lo que “su recital se convirtió en una sucesión de lecciones” y recapitula: “simplicidad expositiva” en las *Cantigas* de Alfonso X; “cuadratura e independencia dinámica de dedos” en la *Sonata* de Falkenhagen; “intención, garbo e imaginación tímbrica” en la *Fantasia* de Sor; “lucidez explicativa” en el *Estudio* de Villa-Lobos; “densa y rica sonoridad” en la *Elegía* de Peris; “hondura” en el *Homenaje a Debussy* de Falla; y “perfección delineadora de las curvas” en *Recuerdos de la Alambra* de Tárrega.

Ya en el inicio de su carrera Yepes es observado como un intérprete que integra en sus programas obras de muy alto sentido musical sin la búsqueda gratuita del espectáculo, como reza este artículo en *Le Monde*: “Un programa sin concesiones, bebiendo en las fuentes más auténticas de la guitarra” (Dumesnil, 1961)²⁴⁹ o este otro en el diario *Arriba*: “El programa trazado desde una total altura de concepto sin la menor concesión a un virtuosismo vano” (Franco, 1960)²⁵⁰. El mismo articulista, treinta años más tarde, en *El País*, hace hincapié en la misma idea: “Yepes no cultivó [...] el menor populismo, y hasta en ocasiones se presentó ante grandes audiciones con programas suicidas que más parecían investigación de musicólogos que exhibición de virtuosos. Siempre salió triunfante en sus empeños” (Franco, 1991)²⁵¹.

En resumen, Yepes es considerado “un intérprete tremendamente innovador, que enriquece el repertorio del instrumento con la introducción de obras modernas y antiguas, de gran variedad de compositores” (Gilhooly, 1996)²⁵², que configuran siempre un programa “presidido por el signo de la nobleza” (Aranda 1987)²⁵³.

²⁴⁸ Hontañón, Leopoldo (1986, 16 de mayo). Yepes, largamente aclamado en el Real. *ABC*, p.80.

²⁴⁹ Dumesnil, René (1961, 10 de noviembre). Le guitariste Narciso Yepes. *Le Monde*.

²⁵⁰ Franco, Enrique (1960, 11 de febrero). Un gran concierto de Narciso Yepes en el Círculo Medina. *Arriba*, p.21.

²⁵¹ Franco, Enrique (1991, 8 de marzo). Guitarra y dos pianos. *El País*, p.4.

²⁵² Gilhooly, Rob (1996, 24 de mayo). Virtuoso guitarist plucks a near perfect 10. *The Japan Times*.

²⁵³ Aranda, Joaquín (1987, 6 de octubre). A tal Señor, tal honor. *Heraldo de Aragón*.

4.2.7. El contacto con el público

La especial relación de Yepes con el público es resaltada en numerosas críticas de sus conciertos. La percepción de público del conocimiento y de la emotividad del maestro, así como de la unión inseparable de esos dos pilares de su interpretación le lleva al espectador al pleno disfrute en sus actuaciones. Barberá (1965)²⁵⁴ asegura que la sensibilidad y la sabiduría de Yepes “forman un todo inseparable de su instrumento y es lo que se traduce en sus interpretaciones.” Sostiene que “el público que sabe gozar con la música lo percibe.” Para Enrique Franco (1983)²⁵⁵ la capacidad de búsqueda en el trabajo firme de Yepes no se ve mermada por la facilidad de generar el aplauso sino que, al contrario, sabe compaginar la fuerza de la capacidad de transmitir al oyente con una mirada severa sobre sus resultados: “Equilibrar popularidad y rigor, comunicación masiva y exigencia autocrítica, viene siendo la nota definitoria de la personalidad de la interpretación musical del magisterio de Narciso Yepes.” Como anécdota cabe señalar que las numerosas propinas que Yepes llegaba a ofrecer en sus conciertos se convirtieron en una tradición que no deja indiferente al crítico: “Tras el programa comenzó el segundo programa de propinas, que los adeptos de Narciso Yepes (que se cuentan en el mundo por millones) solicitan una y otra vez.”

Otros autores aprecian que el sorprendente virtuosismo de Yepes también entra por los ojos: “la digitaciones de Yepes ¡son visualmente tan fascinantes!” (Curten Hite, 1975)²⁵⁶ y “me reconozco conquistador por el toque de Yepes” (Poirier, 1986)²⁵⁷.

La idea de concebir la interpretación de Yepes como un viaje ha sido glosada por autores de muy variadas culturas, un viaje tanto en el tiempo como por los paisajes sonoros del instrumento; un ejemplo es este comentario en la prensa china: “Narciso Yepes es más que un gran músico. Él y su original guitarra de diez cuerdas tienen el sorprendente arte de transportar al oyente a través de los siglos” (Rolnick, 1987)²⁵⁸, o

²⁵⁴ Barberá, Carmen (1965, 24 de junio). Narciso Yepes: la guitarra de Narciso es una guitarra personalísima adherida a su propio ser. Entrevista. *La prensa*, p.5.

²⁵⁵ Franco, Enrique (1983, 14 de abril). Narciso Yepes, entre la popularidad y el rigor. *El País*, p.39.

²⁵⁶ Curten Hite, Rosemary (1975, 9 de abril). Spanish concert: solos best feature. *Citizen Journal*, Columbus.

²⁵⁷ Poirier, Jean-Michel (1986, 27 de abril). NY et l'Orchestre de Chambre de Toulouse. La Croix du Midi, Toulouse.

²⁵⁸ Rolnick, Harry (1987, 24 de junio). Spellbinding Yepes weaves a magic web. *South China Morning*, Hong Kong.

éste otro del *Heraldo de Aragón* que describe cómo, con una finura y una perfección magistrales, Yepes “conduce al oyente por esos mundos que la música sugiere” (Aranda, 1987)²⁵⁹.

Otros autores contemplan la interpretación de Yepes como un alimento para el público. López Carrera (1988)²⁶⁰ asegura que los asistentes a su concierto “se deleitaron con el lenguaje que brotaba de la guitarra del español, nutriendo así su espíritu”; lenguaje que evoca más adelante: “Hizo hablar a su guitarra, haciendo brotar de ella los más puros sentimientos.”

En resumen, el contacto de Yepes con el público ha sido descrito como una percepción de sensibilidad y sabiduría, como un equilibrio entre lo popular y lo riguroso, como un espectáculo visual, como un viaje arrebatador y como un alimento para el espíritu.

4.2.8. El artista y el hombre

Habíamos anunciado al inicio de este trabajo que no íbamos a entrar en la faceta personal de Yepes, su manera de ser y su espiritualidad para poder centrarnos únicamente en su vertiente artística y en su labor como transmisor de la música que es el objeto de estudio de la presente investigación. Pero, justamente por eso, cuando su calidad como persona se refleja en su propio arte no podemos dejar de incluirlo en nuestra mirada para obtener una imagen completa de cómo lleva a cabo su trabajo.

Yepes toca como es, tal y como publica el *Heraldo de Méjico*: “Una persona de gran sensibilidad y exquisito refinamiento, lo cual se refleja en su presencia en el escenario y en cada una de sus interpretaciones” (Castrillón, 1988)²⁶¹. Se funden el hombre y el músico: “Nos mueve al deseo de escucharle el sentir la confusión de no saber dónde se encuentra la frontera entre humanidad y arte” (Castañeda, 1973)²⁶².

Enrique Franco, en su seguimiento a lo largo de varios años, pone de manifiesto la responsabilidad de Yepes en su trabajo en relación con su popularidad: “Yepes es, desde hace mucho tiempo, un gran guitarrista; desde hace menos tiempo se erigió en *mito*.

²⁵⁹ Aranda, Joaquín (1987, 6 de octubre). A tal Señor, tal honor. *Heraldo de Aragón*.

²⁶⁰ López Carrera, Mireya (1988, 13 de noviembre). Excelente interpretación de Yepes. *Noroeste*.

²⁶¹ Castrillón, María Teresa (1988, 31 de octubre) Narciso Yepes. *Heraldo de México*, sección C, p.5.

²⁶² Castañeda, Juan Antonio (1973, 18 de agosto) Vigencia y perfil de Narciso Yepes. *Diario de Cádiz*, año 17, portada.

Ahora, la victoria de Yepes en cada recital reside en hacer coincidir al hombre con el mito” (1976)²⁶³; “Yepes ha llegado ya a ese estrato, difícil de alcanzar, en el que un artista se define por su nombre y su apellido” (1983)²⁶⁴; “El elogio mayor que puede hacerse del gran guitarrista es que ha sido capaz de vencer a su propia fama. [...] Progresivamente apuró lo esencial y abandonó lo fácilmente halagador” (1987)²⁶⁵.

Ese camino incansable más allá de sus propios y merecidos laureles le ha hecho valedor también de admiración: “Ni premios ni honores constituyen materia de interés para este hombre de aplastante sencillez al que muchos consideran el mejor guitarrista del mundo” (Quintana, 1983)²⁶⁶. “¿Dónde guarda este hombre tanto aplauso para que en su mirada no haya el menor atisbo de vanidad?” (Rodríguez, 1993)²⁶⁷.

Y es que, si una virtud de Yepes permanece destacada entre los que se asoman a describir su compromiso con el escenario, ésa es su ausencia de vanidad. Podemos ver cómo queda trazado su semblante en esos términos a lo largo y ancho de la geografía: “Hasta en su modo de hacer la música se percibe que es un hombre sencillo.” (Alonso, 1986)²⁶⁸; “un artista tan modesto como talentoso” (Imbar, 1973)²⁶⁹; “un hombre tan humilde como exigente, tan inspirado como trabajador, tan sensible como lúcido” (Ridruejo, 1973)²⁷⁰. En este mismo artículo leemos también: “La conciencia de erudito y de artesano que Yepes atesora le hace diametralmente opuesto a la figura del *divo*.” Y con parecidas palabras enumera el crítico del *ABC* los perfiles de su quehacer diario: “La ausencia de espectacularidad o *divismo*, del menor asomo sensacionalista en el desarrollo de su labor artística [...], el deber realizado a conciencia, el placer de la obra bien hecha. [...], el estudio incansable” (Fernández-Cid, 1987)²⁷¹.

²⁶³ Franco, Enrique (1976, 23 de enero). La guitarra y su misterio. *Arriba*.

²⁶⁴ Franco, Enrique (1983, 14 de abril) Narciso Yepes, entre la popularidad y el rigor. *El País*, p.39.

²⁶⁵ Franco, Enrique (1987, 19 de marzo) Un silencio habitable. *El País*, p.30.

²⁶⁶ Quintana, Sonia (1983, 17 de julio) Narciso Yepes: un honrado artesano de la música. *El Mercurio. Artes y Letras*, p.4-5, Santiago de Chile.

²⁶⁷ Rodríguez, María del Mar (1993, octubre) Narciso Yepes: Entrevista sobre educación musical. *Revista Música y Educación*, pp.9-14.

²⁶⁸ Alonso, César (1986, 30 de junio) Narciso Yepes, más que un artista. *Ideal*, p.20, Granada.

²⁶⁹ Imbar, Gilbert (1973, octubre) Narciso Yepes à «Radioscopie». *Guitare, Musique et Chansons Poésie*, n° 5, nouvelle série 73, p.2. Transcribe la entrevista de la emisión “Radioscopie” de Jacques Cancel.

²⁷⁰ Ridruejo, Dionisio (1973, 7 de julio). Retrato de hombre con guitarra grande. *Destino*, n°186, p.27.

²⁷¹ Fernández-Cid, Antonio (1987, 19 de marzo) Yepes y Olavide: Interpretación y Creación. *ABC*.

Finalmente, el hombre “que dialoga consigo mismo” (Alonso, 1986)²⁷², el “hombre silencioso” (Urbano, 1988)²⁷³, es percibido como un explorador de la hondura: “sensible, ensimismado, metafísico, el espíritu y la mentalidad de Yepes se vuelcan sobre el instrumento que abraza: [...]música como silencio habitable” (Franco, 1987)²⁷⁴. Una vida entera ofrecida por la música: “Ese amor de entrega y sacrificio, hondo, personal y religioso con que Narciso Yepes vive el supremo arte” (Muñoz Cortés, 1992)²⁷⁵, y siempre con una meta persistente e inalterable: “Gran estudioso, buscador incansable de la verdad” (Fernández-Cid, 1988)²⁷⁶.

La última relación de Yepes con su guitarra está emotivamente narrada por su viuda en un episodio en el que revive las horas más intensas de la despedida de ambos, instrumento e instrumentista, comunicándose “en mutuo silencio” puesto que su enfermedad le impedía ya tomar la guitarra en sus manos. Es un concierto sin sonidos exteriores que Marysia Szumlakowska de Yepes (2006)²⁷⁷ describe como “la fusión consciente de dos instrumentos únicos hechos uno” evocando así en toda su dimensión el programa de vida enunciado en ese escueto testamento pronunciado en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: *Ser instrumento*²⁷⁸.

4.3. El pensamiento de Narciso Yepes

Recogemos ahora, con sus propias palabras, algunas de las ideas que movieron a Yepes en toda su labor de virtuoso, intérprete, inventor, investigador, comunicador y pedagogo. Son testimonios tomados de distintas entrevistas realizadas a lo largo de su carrera y que, sin embargo, mantienen una coherencia extrema, a veces incluso con las mismas expresiones aunque se distancien de años unas de otras. Podemos comprobar en sus mensajes que la misión que él sentía como suya se ha convertido en dedicación hecha realidad, en tarea llevada a cabo con eficacia y determinación.

²⁷² Alonso, César (1986, 30 de junio) Narciso Yepes, más que un artista. *op. cit.*

²⁷³ Urbano, Pilar (1988, 18 de enero) Narciso Yepes rompe su silencio interior. *Época*, nº 149, pp.20-25.

²⁷⁴ Franco, Enrique (1987, 19 de marzo) Un silencio habitable. *El País*, p.30.

²⁷⁵ Muñoz Cortés, Manuel (1992, 9 de febrero) Gracias, Narciso. *La Verdad*, p.54, Murcia.

²⁷⁶ Fernández-Cid, Antonio (1988, 7 de mayo) Murcia en Madrid: Narciso Yepes en el Real. *ABC*, p.100.

²⁷⁷ Szumlakowska, Marysia (2006). Despedida de la guitarra: el concierto del silencio. En *Amaneció de noche*, p.17. Madrid: Editorial Edibesa.

²⁷⁸ Yepes, Narciso (1989). *Ser instrumento*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes.

4.3.1. La técnica al servicio de la música

Yepes diferencia con mucha claridad lo que le distingue de la mayoría de los guitarristas, tal como declara a un periódico japonés: “Lo que hacen en general los otros guitarristas de categoría es leer primero la música y luego adaptarla a la guitarra, pero yo no; primero intento sentir la música y después adaptar el instrumento a ella, y ahí está lo que me diferencia fundamentalmente de los demás” (*Senkei Shinbun*, 1960, 1 de octubre)²⁷⁹. Este pensamiento de Yepes será su único norte que le guiará sin excepción a la hora de trabajar con el instrumento. En repetidas ocasiones lo ha enunciado: “La guitarra tiene que estar al servicio de la música y no la música al servicio de la guitarra” (Alonso, 1986)²⁸⁰, pero sobre todo lo ha puesto en práctica.

Cuando Yepes explica el proceso que sigue para interpretar una obra desde que la tiene delante por primera vez, nos revela que “lo primero que hago es leer la partitura; después entenderla” (Urbano, 1988)²⁸¹. Tras esa lectura interior, leyendo “entre las notas, entre los compases” el maestro relata que “a partir de ahí, imaginariamente, mentalmente *oigo* la versión ideal, emocionante, perfecta. Entonces empieza la búsqueda de la técnica, la aplicación de experiencias, el efecto quizás nunca utilizado y que esa obra reclama.” Confiesa que “esa es la fase más ardua, hasta lograr oír físicamente lo que estoy oyendo en la mente.”

Yepes, en el momento de plantearse los criterios con los que afrontar cualquier problema técnico, tiene muy claro que desea sobrepasar los límites tradicionales y que tiene que mantener el control y el dominio sobre el instrumento para no ceder ante los requerimientos habituales y conformistas de la guitarra: “Hay que proponer a la guitarra lo que puede dar, y un poco más” comenta a un periódico mejicano asegurando que él no puede aceptar el estar sometido a la guitarra “porque no me da órdenes, se las doy yo” (Mejía, 1988)²⁸², y sintetiza, en otro diario del mismo país, cuál es su relación con

²⁷⁹ “Aprendizaje adquirido por mi propio trabajo” (1960, 1 de octubre). Entrevista en *Senkei Shinbun*, Japón.

²⁸⁰ Alonso, César (1986, 30 de junio) Narciso Yepes, más que un artista. *Ideal*, p.20, Granada.

²⁸¹ Urbano, Pilar (1988, 18 de enero) Narciso Yepes rompe su silencio interior. *Época*, nº 149, pp.20-25.

²⁸² Mejía, Jesús (1988, 31 de octubre). La guitarra es la expresión más viva de mi vida. *El Día*, p.21, Guanajuato.

la guitarra: “Si uno es esclavo del instrumento, mal asunto. Si uno es amigo, es una maravilla” (Camargo Breña, 1988)²⁸³.

Para Yepes la técnica sólo tiene sentido si es útil. No acepta la falta de hondura que se produce ante una exhibición de técnica prescindible: “Siempre tiendo a evitar cualquier efecto inútil, cualquier alarde técnico innecesario porque es algo superficial” (Ruiz, 1989)²⁸⁴, aparte de la connotación, muy práctica para un intérprete, del ahorro y la dosificación de la energía.

Para Yepes la guitarra no es traicionera. Es evidente que para el maestro los recursos técnicos no vienen solos sino que son el resultado de una búsqueda pero en esa exploración y en esa investigación profunda, su experiencia es que la guitarra siempre responde: “Un instrumento tiene una nobleza natural. Lo que el artista quiera pedirle, se lo dará si el artista se lo sabe pedir y lo sabe buscar” (Alcantar Flores, 1991)²⁸⁵. Su relación con la guitarra en esa demanda que él le hace, queda perfectamente ilustrada con este pensamiento: “Uno de los contactos más íntimos que he tenido con la guitarra es el de resolver dificultades” (Lara Klahr, 1991)²⁸⁶.

Yepes detesta el *virtuosismo* en sí mismo. Denuncia el daño que puede hacer al músico si está desprovisto de un por qué: “El virtuosismo no me interesa para nada pues es lo más inútil que le pueda ocurrir a un artista” pero inmediatamente propone la contrapartida: “La técnica sí, porque ésta, si es grande, está al servicio de la música, al servicio del instrumento” y aclara con sencillez: “Si uno consigue por medio de la técnica que sea natural tocar la guitarra como hablar, esa técnica está llegando a cumplir su cometido” (Hernández, 1991)²⁸⁷. Yepes plantea que el virtuosismo en la técnica de un instrumento “siempre se ha entendido como el de alguien que tiene gran velocidad con sus dedos”, pero considera que “eso en realidad es una pequeña parte de lo que es la

²⁸³ Camargo Breña, Angelina (1988, 31 de octubre). La guitarra, expresión más latente de mi vida: Narciso Yepes. *Excelsior*, sección cultural, p.1, México.

²⁸⁴ Ruiz, Ricardo (1989, 13 de agosto). Narciso Yepes, el equilibrio vital de una guitarra legendaria. *Diario de Burgos*, p.34.

²⁸⁵ Alcantar Flores, Arturo (1991, 25 de octubre). La música, lenguaje universal. *Excelsior*, sección cultural, México.

²⁸⁶ Lara Klahr, Marco (1991, 28 de octubre). El Virtuosismo, lo más inútil que puede ocurrirle a un artista. *El Financiero*, p.85.

²⁸⁷ Hernández, Juan (1991, 27 de octubre). No me interesa el virtuosismo; es inútil. *Uno más uno*, sección de ciencia, cultura y espectáculos, México.

técnica” porque “tener técnica es dar por descontado que uno es un virtuoso” (Lara Klahr, 1991)²⁸⁸.

En definitiva, para Yepes “La técnica es un campo abierto, infinito, siempre al servicio de la música” y para ello no hay otro camino que “entender lo que uno busca y desea” (*Ababol*, 1996, 13 de septiembre)²⁸⁹.

4.3.2. El intérprete creador

La frase de Yepes “Yo estoy convencido de que un intérprete debe ser, además, creador”²⁹⁰ resume perfectamente su criterio principal a la hora de hacer revivir una partitura. La idea de concebir la interpretación como un acto creador será una constante en su planteamiento profesional y una realidad en cada uno de los estilos que abordó.

Otro de sus criterios prioritarios a la hora de ofrecer la música es la necesaria fusión entre el hombre y el músico: “Es imprescindible la absoluta compenetración entre el ser humano y el intérprete” (Barberá, 1965)²⁹¹. El siguiente paso que reconoce Yepes en su camino de intérprete es la proximidad que establece con la espiritualidad: “Para mí la música siempre ha sido cercana al espíritu, a la vida interior. Cuando realmente disfrutamos de la música –no de las notas sino de la música– entonces disfrutamos de algo más, nos movemos en otro nivel” (Saltzman, 1982)²⁹².

Dos citas sobre la comprensión de la música más allá de las notas serán las preferidas del maestro, la primera de ellas la repetirá abundantemente a lo largo de entrevistas, cursos y master clases: “Tenía mucha razón Debussy cuando afirmó que la música no está *en* las notas, la música está *entre* las notas” y prosigue “esto nos lleva a aquella [...] frase de San Agustín refiriéndose a la música que decía: ‘El sonido es el cuerpo y el tiempo es el alma’. Efectivamente [...] el contenido musical, es decir el alma de la

²⁸⁸ Lara Klahr, Marco (1991, 28 de octubre). El Virtuosismo, lo más inútil que puede ocurrirle a un artista. *El Financiero*, p.85.

²⁸⁹ “Narciso Yepes: ‘el dolor es una caricia de Dios’ ” (1996, 13 de septiembre). *Ababol*, suplemento de letras, artes y ciencia de *La verdad*, p.3, Murcia.

²⁹⁰ Emisión de TVE 2: *Grandes intérpretes*: Narciso Yepes.- Cap. IV: Música del Renacimiento. Emitido el 23 de enero de 1971.

²⁹¹ Barberá, Carmen (1965, 24 de junio). Narciso Yepes: la guitarra de Narciso es una guitarra personalísima adherida a su propio ser. Entrevista. *La prensa*, p.5.

²⁹² Saltzman, Joe (1982, 22 de octubre). Narciso Yepes: Life, Music Hung by a 10 –String Guitar. *Los Angeles Times*, part VI, p.12.

música, no está [...] en las propias notas sino en el tiempo que pasa entre una nota y otra.”²⁹³

Para Yepes las obras en sí mismas son menos importantes que la música que emana de ellas. Cuando le pregunta la periodista qué obra prefiere interpretar él no se decanta por ninguna a la vez que realza la fascinación y el magnetismo que puede llegar a ejercer la propia ejecución de la pieza trabajada: “Siempre prefiero la que estoy tocando” (Barberá, 1965)²⁹⁴. De hecho es fundamental para Yepes no cargar al público con impresiones innecesarias de la obra que no le dirijan directamente al contenido profundo de la misma. Cuando el entrevistador quiere saber si la obra que va a estrenar es muy compleja, Yepes responde con sinceridad: “¿Y a usted qué le importa? Soy yo el que la voy a tocar. Así que da igual que la obra sea fácil o difícil. Lo que hace falta es que la obra sea buena, y eso es lo que el público es capaz de reconocer” (Sánchez Villapadierna, 1987)²⁹⁵.

Su pensamiento principal al abordar la interpretación de cualquier pieza de música es que en todo momento la guitarra esté al servicio de la música y no al contrario. Esta idea no sólo la mantendrá en repetidas ocasiones sino que será visible en sus conciertos, y se convertirá en el eje inequívoco alrededor del cual gira toda la evolución de su técnica, el análisis de las obras y el planteamiento de los recursos técnicos y musicales a aplicar en cada caso. Yepes desvela a un periódico mexicano: “De la guitarra brota la música que el guitarrista hace brotar, depende de lo que el guitarrista sienta y de lo que nos quiera hacer sentir a los demás; la guitarra es un instrumento al servicio de la música, si el músico tiene algo que servirnos la guitarra servirá, de lo contrario no podrá brotar nada” y concluye: “De la guitarra emerge lo que hay en el corazón del músico que la toca” (Rosales y Zamora, 1987).²⁹⁶ Más adelante rechaza el concepto *guitarrístico*, tan popularizado entre los profesionales de la guitarra para describir el grado de facilidad con que la guitarra se acerca a la escritura de una partitura: “*Guitarrístico* para mí no es nada. Si la guitarra es un instrumento al servicio de la música, entonces lo que interesa

²⁹³ Emisión de TVE 2: *Grandes intérpretes*: Narciso Yepes.- Cap. IV: Música del Renacimiento. Emitido el 23 de enero de 1971.

²⁹⁴ Barberá, Carmen (1965, 24 de junio). Narciso Yepes: la guitarra de Narciso es una guitarra personalísima adherida a su propio ser. Entrevista. *La prensa*, p.5.

²⁹⁵ Sánchez Villapadierna, José (1987, 9 de enero). Narciso Yepes. Sinfonía concertante. *ABC*, p.68 – Se refiere al estreno de la *Sinfonía concertante* de Leonardo Balada.

²⁹⁶ Rosales y Zamora, Patricia (1987, 5 de noviembre). Hago música por amor a ésta: Narciso Yepes. *Excelsior*, sección cultural, año71, tomo 5, p.1,3, México.

es que el resultado sea de verdad musical, no guitarrístico, ni pianístico, ni violinístico, sino simplemente musical.”²⁹⁷

Varias características describen para Yepes una buena interpretación: “Hay que compaginar muy bien la pasión con la serenidad. Creo que soy un apasionado sereno” (Arco, 1988)²⁹⁸ y también: “La música en sí tiene que ser un placer, un gozo, de lo contrario no es música. La guitarra tiene que ser un placer, porque si no, [...] estoy perdiendo el tiempo” (Lara Klahr, 1991)²⁹⁹. Otra meta a lograr como “misión musical” es “crear y recrear la paz” (Rosales y Zamora, 1988)³⁰⁰. Yepes considera que sólo se puede llegar a crear un excelente producto artístico haciendo que “lo que se piensa y se siente, al ser interpretado, resulte tan sensacional o más de lo que se imagina” (Hernández, 1991)³⁰¹ pero esto únicamente se puede lograr con “mucha imaginación, mucha calma, mucho silencio” (Lara Klahr, 1991)³⁰². Y el silencio lleva a la escucha. Yepes se pregunta ¿qué ha pasado cuando un artista “toca muy bien, deja todas las notas en su sitio” y sin embargo después del concierto “muchas veces la gente sale fría, no se ha emocionado, aunque él ha tocado perfecto”?; considera que “ese artista no ha oído su música. Sólo la escucha, en todo caso, cuando la está tocando, pero ni antes ni después. Es sólo un buen repetidor de música pero no un artista.” A la pregunta “¿entendemos lo que oímos” Yepes razona que “no hace falta. Casi nadie *entiende* la música o cada uno lo hace de una forma distinta. Lo único que se precisa es percibir la música con los sentidos y emocionarse con el corazón. Quien está demasiado pendiente de las notas, desperdicia la música” (Alonso, 1992)³⁰³ y compara esta manera de escuchar la música con la lectura de un libro de poesía “sin comprender las imágenes o su belleza poética, limitándose a las palabras.”

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ Arco, Antonio (1988, 7 de febrero). La guitarra es la prolongación de mí mismo. *La verdad*, Murcia.

²⁹⁹ Lara Klahr, Marco (1991, 28 e octubre). El Virtuosismo, lo más inútil que puede ocurrirle a un artista. *El Financiero*, p.85.

³⁰⁰ Rosales y Zamora, Patricia (1988, 24 de octubre). Crear y recrear la paz, misión musical. *Excelsior*, sección cultural, México.

³⁰¹ Hernández, Juan (1991, 27 de octubre). No me interesa el virtuosismo; es inútil. *Uno más uno*, sección de ciencia, cultura y espectáculos, México.

³⁰² Lara Klahr, Marco (1991, 28 de octubre). El Virtuosismo, ... *op. cit.*

³⁰³ Alonso, Carmen (1992, 11 de enero) Narciso Yepes: “Cada día me planteo nuevos problemas.” *Deia*, p.48

En cuanto a la comunicación a través de la música Yepes reconoce que “con palabras no puedo decir lo que siento con la guitarra” (*Heraldo de México*, 1988, 30 de octubre)³⁰⁴ y confiesa que “la guitarra es la expresión más viva de mi vida [...], hay muchos seres humanos que con la palabra no me entenderían, pero con la guitarra sí” (Mejía, 1988)³⁰⁵. En definitiva, para Yepes la música es “un modo de percepción” y aclara: “Todo es música en el universo. La música es vibración, es movimiento y el movimiento es vida. Es una comunicación universal.”

4.3.3. Su guitarra

Cuando Yepes es preguntado por la guitarra de diez cuerdas y la razón de por qué se la hizo construir en la emisión de TVE 2 *Grandes intérpretes*³⁰⁶ en la que alterna la interpretación de piezas con respuestas a las inquietudes del público, el maestro ofrece su explicación demostrándolo en vivo con el instrumento: “En una guitarra de seis cuerdas cuando se toca [...] la primera cuerda al aire, es decir un MI, y se corta este sonido, la nota sigue vibrando en otra cuerda por *simpatía*. Ese fenómeno se produce solamente en cuatro de las doce notas de la escala musical. [...]. Pero cuando toco un FA, por ejemplo, no hay ninguna vibración extra, [...] suena completamente seco. Toco un FA# y tampoco se produce. [...] En la guitarra de diez cuerdas cualquier sonido [...] tiene la misma resonancia. Si toco un FA, hay una cuerda que está en vibración. Toco un FA#, y otra cuerda está en vibración. Siempre hay otra cuerda que vibra.” Y añade una de las constantes que más ha mantenido al defender la guitarra de diez cuerdas: “Lo importante es tener la resonancia para poder apagarla cuando uno quiera.”

Como ya hemos visto anteriormente, una segunda ventaja que justifica la guitarra de diez cuerdas es el poder interpretar música antigua escrita para laúd sin tener que modificarla ni en su tonalidad ni en la tesitura de algunos bajos imposibles de tocar con la guitarra tradicional. Así lo explica el propio Yepes en el mismo programa de TVE³⁰⁷: “Otra razón es que la música escrita para el laúd, tanto el laúd del Renacimiento como el laúd barroco, se puede tocar sin necesidad de ninguna transcripción [...] porque contiene unos bajos escritos por los autores que la guitarra de seis cuerdas, al no

³⁰⁴ “Con palabras no puedo decir lo que siento con la guitarra: Narciso Yepes” (1988, 30 de octubre). *Heraldo de México*, sección C, p.6.

³⁰⁵ Mejía, Jesús (1988, 31 de octubre). La guitarra es la expresión más viva de mi vida. *El Día*, p.21, Guanajuato.

³⁰⁶ Emisión de TVE 2: *Grandes intérpretes*: Narciso Yepes.- Cap. I: Música barroca, 2 de enero de 1971.

³⁰⁷ *Ibid.*

tenerlos, no puede usarlos.” Le gusta a insistir a Yepes que con su guitarra “tiene todas las ventajas y ningún inconveniente. Porque en cualquier caso siempre tengo una guitarra de seis cuerdas con esta de diez.”

Sobre este aspecto Yepes afirma: “Podemos decir que el laúd es a la guitarra lo que el clavecín al piano” (Snitzler, 1978)³⁰⁸ y concluye “pero ¿cómo podríamos tomar la música escrita para estos instrumentos de 8, 9 ó 10 cuerdas, o de 11, 13 ó 14 órdenes como el laúd barroco, y transcribirla para una guitarra de sólo seis cuerdas? Quiero ser capaz de poder legitimar transcripciones en las que la música no sólo no pierda nada sino que mejore mucho en calidad.”

En una entrevista en 1973 (Lamarque, 1973)³⁰⁹, Yepes confiesa que ha reflexionado mucho antes de añadir cuatro cuerdas a la guitarra y resume cuatro razones para su utilización (Salter, 1973)³¹⁰. La primera es “el equilibrio sonoro”; la segunda describe las posibilidades de riqueza tímbrica explicando que “no me contento con dejar vibrar: las toco según las exigencias de la música. Puedo regular el volumen de la resonancia. Puedo modificar no sólo el volumen sino los colores del sonido”; la tercera habla de la apertura a “amplias posibilidades en el dominio de la música antigua” y a la “posibilidad de tocar sin transcripciones cantidad de manuscritos”; y la cuarta razón se refiere al “interés que suscita entre los compositores contemporáneos.” En la entrevista antes citada (Lamarque, 1973)³¹¹ Yepes considera que ni ha cambiado ni ha empobrecido la guitarra, sino que la ha agrandado. Manifiesta que “un instrumento es un ser vivo que crece y evoluciona según las necesidades de la música” como efectivamente ha sucedido con tantos instrumentos a los que les llegó su momento *histórico*. A los que objetan acerca de la dificultad de su ejecución Yepes reconoce que “la guitarra de diez cuerdas me planteó problemas y me los sigue planteando” pero replica que le ha forzado “a una búsqueda más profunda, más creativa” y subraya que “jamás he retrocedido ante un esfuerzo cuando este esfuerzo tiene un sentido.”

Ante la creencia de algunas personas de que la guitarra de diez cuerdas usa el mismo principio que la viola de amor, Yepes lo refuta señalando que en la viola de amor las

³⁰⁸ Snitzler, Larry (1978). Narciso Yepes: The 10-String Guitar: Overcoming the Limitations of Six Strings, *Guitar Player*, 12(3), p.26.

³⁰⁹ Lamarque, Claude (1973, octubre). Narciso Yepes. *Guitare, Musique et Chansons Poésie* n° 5, nouvelle série 73, p.3.

³¹⁰ Salter, Lionel (1973, julio). Narciso Yepes. *The Ten-String Guitar*.

³¹¹ Lamarque, Claude (1973, octubre). Narciso Yepes... *op. cit.*

siete cuerdas colocadas debajo de las otras vibraban efectivamente por simpatía pero la afinación de esas cuerdas era: RE, LA, FA, RE, LA, FA y RE, de modo que tocando en RE “tenías la resonancia de un gran RE” pero tocando en otra tonalidad “no sonaba absolutamente nada de resonancia” y explica: “Mi idea de la guitarra de diez cuerdas es justo lo contrario: proveer de resonancia simpática a las cuerdas que precisamente *no* poseen ese refuerzo de resonancia en una guitarra normal de seis cuerdas” (Snitzler, 1978)³¹².

En cuanto a la construcción del instrumento *Los Angeles Times* transcribe las palabras de Yepes: “Ramírez dijo que una guitarra de diez cuerdas era imposible de hacer. Yo le dije: ‘difícil pero no imposible’ ” (Saltzman, 1982)³¹³ y añade que el resultado es un instrumento con un sonido cálido y lleno, manteniendo al tiempo la intimidad y flexibilidad de la guitarra normal de seis cuerdas y asegura que Yepes no traiciona su instrumento: “Esto no es una ruptura con el pasado ni tampoco una falta de respeto a la tradición, simplemente es una vía hacia un equilibrio más verdadero y hacia una resonancia ideal.”

Respecto a los músicos de hoy día, intérpretes por un lado y compositores por otro, Yepes está convencido de que “todos los guitarristas que han intentado tocar una guitarra de diez cuerdas no pueden volver nunca más a la otra” y que “los compositores actuales, al componer para guitarra, se interesan mucho más por la de diez cuerdas que por la de seis” (*La Vanguardia*, 1984, 28 de abril)³¹⁴.

En resumen, Yepes asegura que no ha añadido cuatro cuerdas a la guitarra “por capricho sino por necesidad” (Yepes, 1989)³¹⁵ y se cuestiona por qué tener que tocar música antigua con instrumentos modernos haciendo arreglos que “mutilan la música”. Asegura “haber salido al encuentro de esta limitación” restituyendo al mundo de la organología un instrumento que ya existió en los siglos XVIII y XIX y subraya el hecho de que la incorporación de las cuatro cuerdas a la guitarra le confiere además de una amplitud de tesitura también una “resonancia natural que le faltaba al instrumento.”

³¹² Snitzler, Larry (1978). Narciso Yepes: The 10-String Guitar: Overcoming the Limitations of Six Strings, *Guitar Player*, 12(3), p.46.

³¹³ Saltzman, Joe (1982, 22 de octubre). Narciso Yepes: Life, Music Hung by a 10 –String Guitar. *Los Angeles Times*, part VI, p.12.

³¹⁴ “Música de hoy para un dúo excepcional” (1984, 28 de abril). [Autor: G.] *La Vanguardia*.

³¹⁵ Yepes, Narciso (1989, 30 de abril). *Ser instrumento. Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes.

4.3.4. Algunos recursos técnicos

Las aportaciones de Yepes a la técnica moderna par guitarra que él lleva a un punto desconocido hasta el momento, son comentadas en breves pinceladas por él mismo³¹⁶:

1. Diferentes sonoridades

En la guitarra, como en otros instrumentos, puede haber diferencias en la sonoridad. Yepes asegura que “depende de la manera de atacar la nota con la mano derecha” y propone percatarse de que “atacando en una parte de la guitarra o en otra descubrimos que hay muchos registros tímbricos posibles en la guitarra”; a lo que todavía añade un parámetro más: “depende de la forma de atacar en la mano derecha; e incluso también de la mano izquierda, según la intensidad en el modo de pisar la cuerda con esa mano.”

2. Escala cromática

Para realizar una larga escala cromática en una misma cuerda Yepes sugiere “en lugar de tocarla, como tradicionalmente se hace, con cuatro dedos [de la mano izquierda]” hacerlo “con un solo dedo porque el sonido es mucho más homogéneo.” Explica que es “como si hubiera doce dedos, uno para cada nota.” Reconoce que “es mucho más difícil pero, si se logra la sincronización, es mucho más bonito puesto que suenan todas las notas absolutamente igual”.

3. Crescendo en una nota

Yepes expone de este modo cómo consigue que una nota, sin volverla a pulsar, aumente de sonido: “Es un fenómeno extraño por supuesto en la guitarra, como lo sería también en el piano, un instrumento de notas percutidas. Pero pensando en la posibilidad de que una nota pudiera aumentar de sonido después de producirse, descubrí que efectivamente al tocarla y [después] ponerla en vibración aumenta el sonido.” Esto es lo que en algunas ocasiones el maestro ha denominado *vibrato vertical* (en contraposición con el tradicional *vibrato horizontal* que se produce moviendo horizontalmente el dedo que pisa la cuerda) porque en él se estira la cuerda verticalmente, es decir perpendicularmente a la dirección longitudinal de la cuerda.

³¹⁶ Emisión de TVE 2: *Grandes intérpretes*: Narciso Yepes.- Cap. V. Transcripciones para guitarra. Emitido el 30 de enero de 1971.

4. Cuartos de tono

Este mismo fenómeno sobre la cuerda desplazada verticalmente sobre la tastiera por el dedo pisado produce el efecto de un aumento de cuarto de tono. “La guitarra es un instrumento temperado en semitonos puesto que los trastes ya marcan el sonido concreto de medio tono. Pero Mauricio Ohana [...] escribió un *Tiento* para el cual me preguntó si en la guitarra se podían hacer cuartos de tono. Yo le dije, sin saber aún cómo lo haría: ‘Sí, se pueden hacer: escríbelo’. Y efectivamente lo escribió.”³¹⁷ Asistimos de nuevo a un reto en la búsqueda de recursos técnicos para resolver inquietudes musicales.

5. ¿Uña o yema?

Ante la polémica de cómo pulsar la cuerda Yepes zanja la cuestión ya por los años cincuenta: “Para que una cuerda tenga sonido puro ha de ser lógicamente pulsada con un cuerpo duro y no con uno blando. Por tanto hay que tocar con la uña y no con la yema.” (*Ritmo*, 1952, octubre/noviembre)³¹⁸

6. Escalas con varios dedos

Desde los quince años en que “ya dominaba toda la técnica conocida hasta la fecha” Yepes se pregunta “¿por qué las escalas han de hacerse con dos dedos de la mano derecha, si tenemos cinco? Me contestaban que siempre se ha hecho así y no puede hacerse de otro modo” (Urbano, 1988)³¹⁹. A continuación apostilla: “Segovia me dijo que esa técnica mía rompía todos los cánones y no era necesaria” pero Yepes asegura que “conseguía darle más función a las dos manos y, al ganar en rapidez y en expresividad, rescataba para la guitarra obras escritas para violín, violoncello o laúd, y ponía la guitarra al servicio de la música y no al revés, que es como se venía haciendo.” El autor mejicano Enrique Flórez (1992)³²⁰ despliega algunas de las “nuevas formas” ideadas por el maestro para poder “realizar lo que la música exigía” y enumera “sus ya famosas escalas a tres dedos de la mano derecha (antiguamente los guitarristas usaban dos dedos); sus escalas cromáticas con un dedo de la mano izquierda; sus arpeggios de posición (los más rápidos que he oído en mi vida); su utilización del pulgar a la flamenca; sus rasgueados a la andaluza; sus escalas en terceras, sextas, quintas y octavas;

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ “Al habla con Narciso Yepes” (1952, octubre/noviembre). Entrevista. *Ritmo*.

³¹⁹ Urbano, Pilar (1988, 18 de enero). Narciso Yepes rompe su silencio interior. *Época*, nº 149, pp.20-25.

³²⁰ Flórez, Enrique (1992, 29 de septiembre). Narciso Yepes, artista y hombre de su tiempo. *El Occidental*, sección *En la Cultura*, pp.1,6-7, Guadalajara, México.

su utilización de nueve dedos; su increíble independencia de voces simultáneas; sus trinos con ambas manos; y un largo pero muy largo etcétera.”

En definitiva, ante la pregunta de si se libra una batalla entre el músico y el instrumento Yepes corrige: “No es una lucha. Es un pacto” con lo que no duda en personalizar a su instrumento: “La guitarra es algo vivo, con sus estados de humor, con sus ganas o sus desganas de sonar. Le influye, el tiempo, el clima y, por supuesto la emoción, la fuerza que uno consiga transmitirle” (Urbano, 1988)³²¹.

4.3.5. Transcripciones para guitarra

A la vista del repertorio que Yepes ha cultivado con su guitarra es importante conocer su pensamiento acerca de la idea de las transcripciones para este instrumento de músicas procedentes de otras fuentes. Siempre defendió con firmeza este aspecto de su trabajo, como si sintiera la necesidad de dar continuas explicaciones sobre ese tema en un momento histórico, el de la segunda mitad del siglo XX, en que estaba creciendo el interés y el descubrimiento de la interpretación con instrumentos de época y se sucedían interminables polémicas acerca de estas dos maneras de acercarse a la partitura.

Yepes sostiene que “una transcripción ha de estar justificada en tanto en cuanto no solamente no pierda nada al ser vertida a otro instrumento sino que, al ser posible, gane”³²² y recuerda que “*transcripción*, en su auténtico sentido” significa “más allá de lo escrito.” Yepes justifica la transcripción en tres vertientes distintas: en primer lugar cuando la guitarra es la fuente de inspiración para el autor; en segundo lugar cuando el instrumento original se asemeja en su sonido a la guitarra; y en tercer lugar cuando el compositor desea imitar el carácter de la guitarra.

El primer caso lo ilustra Yepes poniendo de ejemplo a Isaac Albéniz “que no escribió para guitarra porque no la tocaba, sin embargo sí se inspiró en ella.” Defiende que obras suyas “originalmente escritas para piano, como *Malagueña opus 165 N° 3*, *Asturias (Leyenda)* y *Torre bermeja*, fueron inspiradas en la guitarra pero no escritas para la

³²¹ Urbano, Pilar (1988, 18 de enero). Narciso Yepes rompe su silencio interior. *Época*, nº 149, pp.20-25.

³²² Emisión de TVE 2: *Grandes intérpretes: Narciso Yepes*.- Cap. V: Transcripciones para guitarra. Emitido el 30 de enero de 1971.

guitarra”, y por eso mantiene la idea de que el resultado no es sino “simplemente volver a su fuente original.”³²³

Respecto al segundo caso, Yepes plantea que “también puede justificarse la transcripción porque el instrumento original se parezca en su sonido a la guitarra” y pone como ejemplo el caso del clavecín. “El clavecín era un instrumento que se pulsaba con una uña mecánica que hería la cuerda y producía un sonido bastante parecido al de la guitarra. Decía muy bien Debussy cuando afirmaba que la guitarra es un *clavecín expresivo*” (cit. en Almandoz, 1953)³²⁴. Por tanto asegura que “si yo toco una sonata de Scarlatti que sea posible tocar en la guitarra, casi me atrevo a decir que no estoy transcribiendo, estoy más o menos imitando un sonido que es el sonido del clavecín.”

En cuanto al tercer caso Yepes justifica la transcripción de una partitura para guitarra, citando a Falla y recordando que “cuando Falla compone la *Danza del Molinero del Sombrero de tres picos*, en realidad está imitando el sonido de la guitarra con la orquesta, con lo cual parece particularmente apropiado transcribir esta obra para guitarra” (Livinstone, 1982)³²⁵ y detalla que en concreto Falla “imita el rasgueado de la guitarra”, con lo que piensa que “si yo toco una farruca de Falla en este instrumento, la verdad es que no estoy imitando nada puesto que es la raíz popular del instrumento.”³²⁶

Por otra parte, Yepes no tiene reparos en tocar transcripciones de música antigua: “¿Por qué no puedo tocar con guitarra las obras propias de laúd si no he tenido que modificar ni una sola nota y además en la guitarra suena mejor?” (Sandoval, 1988)³²⁷. En concreto, refiriéndose a Bach asegura que “transcribió muchas de sus obras escritas para un instrumento de modo que se pudieran tocar en otros” (Livinstone, 1982)³²⁸. Y explica a propósito de una de las *Suites* para violoncello de Bach cómo “también fue escrita originalmente por él para laúd y, además, Silvius Weiss la transcribió en tablatura para

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Almandoz, Norberto (1953, 11 de abril). Narciso Yepes, guitarrista. *ABC*, p.33. El autor escribe: “La frase brotada de la sutil pluma de Debussy: ‘la guitarra es un clavecín expresivo’ puede aplicarse a las versiones de Yepes.” (Según refiere Angelo Gilardino, Miguel Llobet aseguró que esta comparación la hizo Debussy tras escucharle a él, y así se lo transmitió en una carta a Benvenuto Terzi fechada el 9 de enero de 1934. Véase Gilardino, A. (1997), *An Unknown Version of a Well Known Phrase*. Columbus: Editions Orphée.)

³²⁵ Livinstone, William (1982, enero). *Stereo Review*: Nueva York.

³²⁶ Emisión de TVE 2: *Grandes intérpretes*: Narciso Yepes.- Cap. V: Transcripciones para guitarra. Emitido el 30 de enero de 1971.

³²⁷ Sandoval, Antoni F. (1988, 17 de agosto). Narciso Yepes: “En mi técnica hay muchas cosas de flamenco”. *El Periódico*, p.23.

³²⁸ Livinstone, William (1982, enero). *Stereo Review*: Nueva York.

laúd. Es decir que se conservan tres versiones.” Yepes tuvo la curiosidad de escribir las tres versiones una al lado de la otra y compararlas: “Son totalmente distintas las tres. El propio Bach, de su puño y letra, escribió ya dos versiones distintas. Luego Bach se permitía a sí mismo modificar una obra simplemente por el hecho de que era otro instrumento el que la iba a tocar. Muchas cosas que no existen en el violoncello, como notas de adorno, sí existen en el laúd, además de otras muchas que no escribía porque no había necesidad de hacerlo. Y en la versión de Weiss hay otras nuevas ideas precisamente porque Weiss era un gran laudista y él mismo las añadió no me cabe duda de que con el permiso de Juan Sebastián Bach.”³²⁹ En cuanto al laúd del Renacimiento, Yepes da cuenta de que “es un instrumento difícil muy parecido a la guitarra en cuanto a su técnica, por eso creo que tocar una obra escrita originalmente para el laúd no la puedo considerar transcripción si la toco en la guitarra. Y más aún, por supuesto, si la toco en la guitarra de diez cuerdas.” Yepes considera además que no la puede considerar transcripción puesto que “en realidad los dedos se ponen exactamente en el mismo sitio. La única diferencia son las cuerdas dobles.” Y hace la siguiente observación comparando los instrumentos de cuerda pulsada con los de tecla: “Si consideramos transcripción una obra de laúd para guitarra, lo mismo tendríamos que considerar transcripción una sonata de Scarlatti tocada en el piano puesto que Scarlatti no la escribió para piano sino para clavecín. Lo que ocurre es que los dedos se ponen en el mismo sitio. Es un teclado tanto el clavecín como el piano. Y es un diapasón con cuerdas tanto el laúd como la guitarra.”³³⁰ Y apostilla una vez más³³¹: “El laúd es a la guitarra lo que el clavecín es al piano. La guitarra es la expresión moderna de una serie de instrumentos antiguos” (Quintana, 1983)³³².

4.3.6. Compositores para guitarra

En la misma entrevista, Yepes confiesa que siente afinidad por todos los compositores que interpreta puesto que “de lo contrario no los tocaría.” Además, reconoce que

³²⁹ Emisión TVE 2: *Grandes intérpretes*: Narciso Yepes.- Cap. I Música barroca. Emitido el 2 de enero de 1971.

³³⁰ Emisión TVE 2: *Grandes intérpretes*: Narciso Yepes.- Cap. IV Música del Renacimiento. Emitido el 23 de enero de 1971.

³³¹ Véase el epígrafe 4.3.3 “Su guitarra”, p.98.

³³² Quintana, Sonia (1983, 17 de julio). Narciso Yepes: un honrado artesano de la música. *El Mercurio. Artes y Letras*, p.4-5, Santiago de Chile.

siempre experimenta “un gran respeto por los autores que voy a *recrear*” (Barberá, 1965)³³³.

Son muchos los compositores que han escrito expresamente para Narciso Yepes, pero cuando ha sido posible y los compositores han sido capaces de escucharla, el maestro les ha dado una importante consigna: “Cuando un compositor decide escribir para guitarra y va y se compra una guitarra para aprender un poco acerca del instrumento el problema es que escribe para lo poquito que sabe” (Kraglund, 1974)³³⁴; “es mucho mejor para el compositor dar rienda suelta a su imaginación y después hacer los ajustes necesarios para incorporar esa música en la guitarra.” (Livinstone, 1982)³³⁵ “ya me encargaría yo de que eso fuera tocable” (Kraglund, 1974)³³⁶. Nos encontramos con que Yepes aplica la misma visión que su maestro Vicente Asencio cuando le demandaba el hacer evolucionar la técnica en función de las necesidades musicales.

En cuanto a la reacción del espectador ante la música contemporánea Yepes asegura que “si el autor de la obra contemporánea ha tenido algo que decir y lo ha dicho, y el intérprete lo ha entendido y lo transmite al público” entonces “el público lo entiende y le gusta” (Quintana, 1983)³³⁷.

A veces ha invadido a Yepes la nostalgia de que determinados autores no se hubieran interesado por la guitarra y hubieran dedicado a ella parte de su literatura. Un ejemplo es esta declaración suya a una revista italiana: “Un día le pregunté a Segovia por qué Strawinsky no había escrito nada para él, si se habían conocido en España a principios de siglo. Me contestó que su música estaría escrita en contra de la guitarra.” Yepes no acepta este comentario y responde a Segovia: “¡Me habría gustado tanto tener una pieza de Strawinsky, aunque fuera *contra* la guitarra! Porque yo, como músico, podría hacerla sonar *para* la guitarra, con todos los matices y todas las posibilidades del instrumento. Y la pieza estaría ahí, patrimonio de todos” (Pignatta, 1993)³³⁸.

³³³ Barberá, Carmen (1965, 24 de junio). Narciso Yepes: la guitarra de Narciso es una guitarra personalísima adherida a su propio ser. Entrevista. *La prensa*, p.5.

³³⁴ Kraglund, John (1974, 22 de noviembre). Yepes passionate, controlled. *Globe & Mail*.

³³⁵ Livinstone, William (1982, enero). *Stereo Review*: Nueva York.

³³⁶ Kraglund, John (1974, 22 de noviembre). Yepes passionate... *op. cit.*

³³⁷ Quintana, Sonia (1983, 17 de julio). Narciso Yepes: un honrado artesano de la música. *El Mercurio. Artes y Letras*, p.4-5, Santiago de Chile.

³³⁸ Pignatta, Pino (1993, enero-febrero). La Spagna a 10 corde. *Seicorde, bimestrale di chitarra*, pp.7-11.

4.3.7. Guitarra y orquesta

Tres son las ideas de Yepes en relación a la presencia de la guitarra junto a la orquesta. Una es la “capacidad para armonizarse a los colores orquestales” (Tran, 1983)³³⁹. La segunda es la evocación de un diálogo, “lo que yo quiero es que la guitarra dialogue con la orquesta como un instrumento solista más.” Y la tercera es la necesidad de un mínimo de sonoridad, “la guitarra crea una atmósfera sonora que no la crea ningún otro instrumento. Pero tiene que ser una guitarra sonora, con una cierta autoridad, que pueda encajar perfectamente con una orquesta” (Alcantar Flores, 1991)³⁴⁰. Yepes no entiende la música con orquesta como una batalla para lograr imponerse: “Yo no tengo que luchar con un instrumento que suena poco, que apenas se percibe lo que hace o que tiene dificultades técnicas para que suene una escala o un acorde. Yo apporto una técnica que, lo mismo da que se llame guitarra o se llame piano, es música. Los músicos de la orquesta y los directores escuchan la guitarra como si estuvieran escuchando un piano, un violín o un cello.” Como podemos apreciar en sus propias palabras, la sonoridad del instrumento es uno de los enormes logros que Yepes aporta al diálogo guitarra-orquesta. Ante la idea, tan común entre los guitarristas, de contar con amplificación en una sala de conciertos, Yepes ataja: “Cuando toco con orquesta y quieren amplificar, yo les digo que acepto en uno de estos tres casos: si la sala es mala, si el director es malo, o si la orquesta es mala. Pero si la acústica es buena, y el director y la orquesta son capaces de tocar con la dinámica justa, y la obra está bien escrita, la guitarra se oye perfectamente” (Barce, 1996)³⁴¹.

4.3.8. Su relación con el público

Dos ideas centran el pensamiento de Yepes sobre su relación con el público: comunicación y cercanía. En sus declaraciones afloran permanentemente estas dos componentes: “Espero que la gente recuerde que me dedico a llevar la música a cada persona del público, que me concentro en ella y le doy toda mi atención y lo mejor de mí mismo” (Saltzman, 1982)³⁴²; “quiero que el público reciba la impresión, que yo

³³⁹ Tran, Paule (1983 25 de febrero). Jean Fournet Narciso Yepes et l’ONB. *La libre Belgique*.

³⁴⁰ Alcantar Flores, Arturo (1991, 25 de octubre). La música, lenguaje universal. *Excelsior*, sección cultural, México.

³⁴¹ Barce, Ramón (1996, mayo-agosto). Narciso Yepes. *Op.XXI Revista de Pedagogía musical*, año1, nº 0, pp.4-9.

³⁴² Saltzman, Joe (1982, 22 de octubre). Narciso Yepes: Life, Music Hung by a 10 –String Guitar. *Los Angeles Times*, part VI, p.12.

deseo, que es estar más cerca de ellos” (Rosales y Zamora, 1987)³⁴³; “tengo la posibilidad de crear un contacto con esos seres humanos a quienes prácticamente no conozco, pero a quienes ya respeto y tengo cariño, por haber venido y por estar dispuestos a aceptarme y a aceptar el mensaje que les quiero transmitir” (Quintana, 1983)³⁴⁴; “soy consciente de que hay un diálogo mudo, una corriente mutua de energía que pasa de mí al público y del público a mí” (Urbano, 1988)³⁴⁵. Yepes atestigua que lo que él siente que da al público es “todo un mundo de evocaciones, de ideas, y de emociones que están [...] en tu mente, en tu corazón y en las yemas de tus dedos.” Y resume: “das... tu vida interior.” Yepes está convencido de que debe existir una comunicación espiritual entre público y artista: “Si no hay tal, no hay música. Puede que existan notas o instrumentos pero música no” (Rosales y Zamora, 1988)³⁴⁶; “tiene que existir un contacto muy vivo entre el público y el artista. Es algo fundamentalmente espiritual que no tiene que ver con la técnica” (Ruiz, 1989)³⁴⁷. Yepes puede pensar de este modo lógicamente porque la técnica ya está superada, si no fuera así, el público no se contentaría sólo con la dimensión espiritual de la comunicación. ¿Qué le interesa a Yepes comunicar al público? Él enumera: “sentimientos, paz, credibilidad, amor, euforia, alegría”, y explica a continuación que “la música tiene un poder de transmisión, de evocación y de invocación tan grande que hasta las personas más duras son capaces de percibirlo.” Señala que esa comunicación, que es una “verdadera experiencia espiritual” se establece “al margen de las culturas, idiomas o nacionalidades” (Bedia, 1996)³⁴⁸.

En cuanto a la expresión de admiración y reconocimiento que tiene lugar en un concierto por parte del público, Yepes reconoce que “no sólo no busco el aplauso, sino que, cuando me lo dan, siempre me sorprende” (Urbano, 1988)³⁴⁹. No es el aplauso la fuente de su felicidad como artista, sino el inicio del concierto, el comienzo de esa transmisión que él tanto valora: “Dicen que el momento más feliz de un concierto es

³⁴³ Rosales y Zamora, Patricia (1987, 5 de noviembre). Hago música por amor a ésta: Narciso Yepes. *Excelsior*, sección cultural, año 71, tomo 5, pp.1,3, México.

³⁴⁴ Quintana, Sonia (1983, 17 de julio). Narciso Yepes: un honrado artesano de la música. *El Mercurio. Artes y Letras*, pp.4-5, Santiago de Chile.

³⁴⁵ Urbano, Pilar (1988, 18 de enero). Narciso Yepes rompe su silencio interior. *Época*, nº 149, pp.20-25.

³⁴⁶ Rosales y Zamora, Patricia (1988, 24 de octubre). “Crear y recrear la paz, misión musical”. *Excelsior*, sección cultural, México.

³⁴⁷ Ruiz, Ricardo (1989, 13 de agosto). Narciso Yepes, el equilibrio vital de una guitarra legendaria. *Diario de Burgos*, p.34.

³⁴⁸ Bedia, Sandra (1996, 1 de marzo). El guitarrista Narciso Yepes vuelve a los escenarios. *Alerta*, p.50, Santander.

³⁴⁹ Urbano, Pilar (1988, 18 de enero). Narciso Yepes rompe su silencio interior. *Época*, nº 149, pp.20-25.

cuando el concierto termina y llegan los aplausos, el éxito, el triunfo y todo eso. Para mí, el momento más feliz de un concierto es cuando doy la primera nota porque tengo delante de mí la perspectiva de crear un contacto hoy, en este momento y lugar, con esta música” (Quintana, 1983)³⁵⁰, e insiste: “El instante más emotivo y más feliz para mí es ese momento de silencio que se produce antes de empezar a tocar. Entonces sé que el público y yo vamos a compartir una música, con todas sus emociones estéticas” (Urbano, 1988)³⁵¹.

Respecto a la actitud y el conocimiento del público Yepes tiene sus preferencias: “Prefiero un público musicalmente virgen. [...] Es más feliz el público que no entiende de música porque es capaz de escucharla, mientras que el que la conoce corre el riesgo de oír notas, no música, y para escucharla es preciso olvidarse de las notas.” (*El progreso*, 1986, 21 de febrero)³⁵² Y es muy claro en cuanto a la necesidad de no cargar al público con lo que no le concierne, con lo que es exclusivamente tarea profesional del intérprete: “Si el público oye una música y dice que es difícil, eso quiere decir que no lo está pasando bien, y el resultado no vale” (Okariz, 1991)³⁵³. Por último, Yepes reconoce que previamente a la comunicación con el público se produce el disfrute personal, jerarquizando así a los destinatarios del arte, cuando confiesa que “yo recreo la música, primero, para mi gozo solitario. Y, sólo después, para darla a oír a los demás” (Urbano, 1988)³⁵⁴. En esta declaración el maestro está revalorizando todo el trabajo técnico de preparación de la obra antes de ofrecerla al público, y deja entrever cómo para él ese necesario recorrido personal, riguroso e inclemente en muchas ocasiones, puede ya ser fuente de satisfacción. El principio de un concierto posee además una variable de acomodo que no pasa desapercibida para Yepes quien sostiene que “lógicamente en la interpretación de las primeras obras del programa tiene que haber una adaptación desde el mundo exterior al mundo que en ese momento se le plantea a público, tiene que haber un tránsito de uno a otro” (Ruiz, 1989)³⁵⁵.

³⁵⁰ Quintana, Sonia (1983, 17 de julio). Narciso Yepes: un honrado artesano de la música. *El Mercurio. Artes y Letras*, pp.4-5, Santiago de Chile.

³⁵¹ Urbano, Pilar (1988, 18 de enero). Narciso Yepes... *op. cit.*

³⁵² “Recital de Narciso Yepes en San Pedro” (1986, 21 de febrero). *El Progreso*, p.5, Lugo.

³⁵³ Okariz, Amaia (1991, 16 de octubre). Narciso Yepes. Me faltan muchas cosas por aprender. *Egin*, p.37.

³⁵⁴ Urbano, Pilar (1988, 18 de enero). Narciso Yepes ... *op. cit.*

³⁵⁵ Ruiz, Ricardo (1989, 13 de agosto). Narciso Yepes, el equilibrio vital de una guitarra legendaria. *Diario de Burgos*, p.34.

En algunas ocasiones le ha gustado a Yepes ofrecer deliberadamente un programa improvisado sobre la marcha sin estar previamente concebido, guiado pieza tras pieza por la complicidad y la cercanía para con su público. Reproducimos, a modo de ejemplo, la reseña de un programa del concierto en la Academia Chigiana de Siena (1988)³⁵⁶: “La idea de no enviar un programa preestablecido muchos meses antes del concierto, me vino como una forma de mirada hacia el público. Sostengo, en efecto, que el público de cada ciudad merece una atención particular que yo no puedo tener si decido un programa anticipadamente, anónimo y lejano del momento de ofrecerlo. Intento, de este modo, crear un contacto vivo con las personas con las que me preparo a encontrarme cada vez que salgo al escenario, y tocar aquello que siento en ese preciso momento único, y todos nos beneficiaremos” y concluye: “será una velada especial que no se repetirá en ninguna otra sala de conciertos del mundo.”

Yepes, en plena enfermedad, cuando apenas le quedan dos años de vida, también analiza con valentía su situación de cara al público: “Puede ser que en alguna [...] ocasión los concertistas nos sintamos cansados o enfermos y que nuestra interpretación no sea lo sublime que hubiéramos deseado, pero siempre un buen aficionado sabrá ver la calidad que hay en esa interpretación, y el conocimiento que existe del instrumento y de la partitura” (Nieto, 1995)³⁵⁷.

4.3.9. Un enfoque del estudio y el aprendizaje

Para presentar el pensamiento de Yepes sobre el hecho pedagógico, comenzaremos con los recuerdos de su propio aprendizaje, de sus ideas acerca del aprendizaje de la música en general, y de sus sugerencias sobre cómo estudiar el instrumento; a continuación nos adentraremos en su modo de afrontar el trabajo con la guitarra y su convicción de la tarea que todavía le queda por hacer; seguiremos con la particular visión del maestro de lo que es enseñar junto a los consejos que ofrece a los jóvenes guitarristas; para concluir con una breve reflexión sobre la educación musical en España.

³⁵⁶ Academia Chigiana (1988, 19 de febrero). Programa de mano del concierto de Narciso Yepes en el Pazzo Chigi Saracini, Siena.

³⁵⁷ Nieto, Enrique (1995, 15 de enero). Soy músico porque Dios quiso. *La Opinión, El Dominical, revista semanal*, p.2, Murcia.

Recordando sus estudios de perfeccionamiento en la guitarra siendo adolescente, Yepes desvela a Pilar Urbano (1988)³⁵⁸ su sed por conocer el instrumento y sus dificultades para seguir avanzado: “Me enseñaban la guitarra clásica. Pero hubo un momento en que... yo empecé a hacerles preguntas para las que no tenían respuestas.” Más tarde confirma que “con quien más he aprendido es con maestros que me han dado clase de guitarra sin ser guitarristas” (Rubio, 1991)³⁵⁹. Somos testigos de que esta experiencia personal él la ha practicado a su vez enseñando piano o flauta a sus propios hijos sin ser él ni pianista ni flautista. Reconoce que “no aprendí guitarra con profesores de guitarra sino con profesores de música. Vicente Asencio me hizo mucho sufrir: me mostraba en el piano lo que quería que yo hiciera con mi instrumento” (Lamarque, 1973)³⁶⁰. A propósito de su maestro Vicente Asencio añade que “su verdadero amor por la música lo expresaba por medio de la pedagogía. Él me obligó a hacer cosas imposibles con la guitarra y gracias a él me esforcé de tal modo que tuve que inventar una nueva técnica para cumplir sus exigencias” (Preciado, 1990)³⁶¹; relata que después de ver Asencio el compromiso de Yepes con la superación de la técnica dijo: “Ahora podemos empezar a hablar de música.” La evocación de esta enseñanza de su maestro hace sentenciar a Yepes: “Perdemos muchas oportunidades de aprender de los demás porque estamos dormidos” (Eckert, 1981)³⁶².

Considerando la música un lenguaje, Yepes declara a un periódico japonés: “Hay que aprender perfectamente la manera de hablar porque es lo que sirve mejor para expresar el sentimiento” (*Senkei Shinbun*, 1960, 1 de octubre)³⁶³; y puntualiza: “No basta con aprender de una manera mecánica, memorizar sin darse cuenta. Yo lo llamo aprender con las entrañas, no con la cabeza. Integralmente” (Izaguirre, 1991)³⁶⁴.

En este punto es oportuno profundizar en el método de estudio que Yepes pone en práctica cuando se enfrenta a una partitura: “Lo más importante para mí es analizar un obra, ver qué dice, estudiarla sin el instrumento; cuando tomo la guitarra para tocarla ya

³⁵⁸ Urbano, Pilar (1988, 18 de enero). Narciso Yepes rompe su silencio interior. *Época*, nº 149, pp.20-25.

³⁵⁹ Rubio, José Luis (1991, 20 de diciembre). Narciso Yepes: “España ya no es el centro mundial de la guitarra”. *ABC Cultural*, nº7, pp.42-43.

³⁶⁰ Lamarque, Claude (1973, octubre). Narciso Yepes. *Guitare, Musique et Chansons Poésie* nº 5, nouvelle série 73, p.3.

³⁶¹ Preciado, Nativel (1990, 5 de febrero). Narciso Yepes: el artista predestinado. *Tiempo*, p.154.

³⁶² Eckert, Thor Jr. (1981, 24 de noviembre). Yepes finds ways to extend the limits of a guitar. *Rocky Mountain News*, Denver, Colorado.

³⁶³ “Aprendizaje adquirido por mi propio trabajo” (1960, 1 de octubre). Entrevista. *Senkei Shinbun*, Japón.

³⁶⁴ Izaguirre, Txema (1991, 16 de octubre). Yepes, aprender con las entrañas. *El Correo Español*, contraportada.

me la sé prácticamente de memoria, porque en realidad la estudio como si yo fuera un director de orquesta y como si la orquesta fuera la guitarra. Cuando el director estudia la partitura no necesita la orquesta para estudiarla y yo, cuando estudio una partitura, la estudio sin guitarra” (Lara Klahr, 1991)³⁶⁵. El mismo razonamiento lo encontramos también en una revista especializada italiana: “Hacer como el director de orquesta que siente la música sin los instrumentos. Es importante estudiar bien la estructura de la pieza, el ritmo, los colores, imaginar la idea del compositor. Después se pasa al instrumento. Tal vez al principio la guitarra dice que no, pero yo digo: veamos quién gana” (Pignatta, 1993)³⁶⁶. Esta imagen de la batalla que tiene lugar entre Yepes y su guitarra dotada de una *voluntad* propia aparece en repetidas ocasiones: “Si alguna vez ha surgido un problema entre la guitarra y yo, decididamente la culpa ha sido mía. Por tanto es a mí a quien corresponde resolverlo.” Y continúa: “Hay veces que la guitarra de una manera natural quiere cosas que a mí no me gustan, cosas que generalmente se suelen hacer, quizá porque son más fáciles, pero que no corresponden a mi deseo en la música. Entonces tengo que obligarla a que haga lo que yo quiero. Jamás me he doblegado a lo que quiere la guitarra” (Alonso, 1986)³⁶⁷. Esta superación de las dificultades constituye la piedra de toque de la manera de trabajar de Yepes: “Hay que estudiar si descanso y conseguir que la dificultad sea fácil” (*Ritmo*, 1952, octubre/noviembre)³⁶⁸. Nos encontramos ante una declaración de intenciones efectuada en el comienzo de su incipiente carrera que será una constante en su compromiso con el trabajo de cada día: “Tengo como lema superar a diario una nueva dificultad. Cuando aparentemente no hay problemas que resolver, hay que ahondar y plantearse los.” (Barberá, 1965)³⁶⁹ Precisamente el periodista Pedro Gironella acerca de esta aparente paradoja le pregunta al maestro si “ha aprendido a hacer fáciles las cosas difíciles”, a lo que responde Yepes: “Lo importante es crearme problemas. Precisamente crearme problemas para resolverlos” (Gironella, 1977)³⁷⁰. Por otra parte Yepes dosifica con inteligencia el esfuerzo que su vocación exige. Cuando es preguntado acerca de cómo es

³⁶⁵ Lara Klahr, Marco (1991, 28 de octubre). El Virtuosismo, lo más inútil que puede ocurrirle a un artista. *El Financiero*, p.85.

³⁶⁶ Pignatta, Pino (1993, enero-febrero). La Spagna a 10 corde. *Seicorde, bimestrale di chitarra*, pp.7-11.

³⁶⁷ Alonso, César (1986, 30 de junio). Narciso Yepes, más que un artista. *Ideal*, p.20, Granada.

³⁶⁸ “Al habla con Narciso Yepes” (1952, octubre/noviembre). Entrevista. *Ritmo*.

³⁶⁹ Barberá, Carmen (1965, 24 de junio). Narciso Yepes: la guitarra de Narciso es una guitarra personalísima adherida a su propio ser. Entrevista. *La prensa*, p.5.

³⁷⁰ Gironella, Pedro (1977). *Narciso Yepes, humilde hombre universal. Su vida, su arte, su música y su pensamiento*. Borrador de entrevista (probablemente para RNE).

su sistema de trabajo, su respuesta es: “Muy equilibrado. Jamás hago un esfuerzo inútil porque ése es uno de mis lemas: no castigar al cuerpo inútilmente” (Ruiz, 1989)³⁷¹.

Para Yepes las dificultades tienen un por qué y son ocasiones para convertirlas con inteligencia en un motivo de progreso. Por ejemplo, refiriéndose a la guitarra de diez cuerdas reconoce ante los que objetan acerca de la dificultad de su ejecución que “la guitarra de diez me planteó problemas y me los sigue planteando. Me ha forzado a una búsqueda más profunda, más creativa. Jamás he retrocedido ante un esfuerzo cuando este esfuerzo tiene un sentido” (Lamarque, 1973)³⁷². La idea del *esfuerzo* es reiterada por el maestro como una fórmula incuestionable: “No existe un don gratuito. [...] Si alguien es consciente de haber recibido un don debe cuidarlo y practicarlo con mucho trabajo y esfuerzo; lo más difícil es saber conservarlo” (Ruiz, 1989)³⁷³ lo cual subraya cuando, en esta misma entrevista, se le coloca ante el popular dilema de si el artista nace o se hace: “Ambas cosas, se combinan, el don recibido y el trabajo constante.” Yepes rechaza el desorden, no le interesa: “Todo el que llega a un alto grado de creación artística es a través del orden y de la disciplina” (Preciado, 1990)³⁷⁴. Su manera de enfocar el recorrido progresivo del músico es clara: “La vida de un artista está hecha de escalones, cada uno de los cuales presenta una panorámica distinta. Cuando subes el siguiente peldaño sabes que te espera algo nuevo y desconocido. En cada uno de esos peldaños tienes que detenerte y hacer un examen de conciencia para saber si estás o no contaminado” (Alonso, 1986)³⁷⁵. Yepes insiste mucho en la idea de pararse de vez en cuando, adentrarse en uno mismo y reflexionar. Esta es una manera de afrontar su quehacer profesional que discurre muy en paralelo con su propia personalidad en otras facetas de su vida. En su propia narración de las sorprendentes tareas que su maestro Vicente Asencio le propone podemos escucharle decir: “Fui a casa y me puse a pensar” (Lamarque, 1973)³⁷⁶.

Confiesa que “he pensado mucho y creo que lo más importante de un artista es tener una formación humanística que le sirva para adquirir una especie de templanza para resolver

³⁷¹ Ruiz, Ricardo (1989, 13 de agosto). Narciso Yepes, el equilibrio vital de una guitarra legendaria. *Diario de Burgos*, p.34.

³⁷² Lamarque, Claude (1973, octubre). Narciso Yepes. *Guitare, Musique et Chansons Poésie* n° 5, nouvelle série 73, p.3.

³⁷³ Ruiz, Ricardo (1989, 13 de agosto). Narciso Yepes... *op. cit.*

³⁷⁴ Preciado, Nativel (1990, 5 de febrero). Narciso Yepes: el artista predestinado. *Tiempo*, p.154.

³⁷⁵ Alonso, César (1986, 30 de junio). Narciso Yepes, más que un artista. *Ideal*, p.20, Granada.

³⁷⁶ Lamarque, Claude (1973, octubre). Narciso Yepes. *Guitare, Musique et Chansons Poésie* n° 5, nouvelle série 73, p.3.

problemas. El artista debe tener una visión global de la cosas” (Lara Klahr, 1991)³⁷⁷. Vemos cómo obtiene ventajas de su ocasional quietud: “Una de las formas más maravillosas que existen de descansar es cambiar de actividad” (Arco, 1988)³⁷⁸ y de su consciente meditación en su trabajo: “Buscar y encontrar no solamente la perfección técnica sino el equilibrio artístico” (Gironella, 1977)³⁷⁹.

Yepes no da por concluido su trabajo. Para él, el aprendizaje es algo dinámico y por eso no puede detenerse mientras la vida siga: “Desde niño yo tuve intuición para la música, pero no sabía música, sólo después fui aprendiendo, y descubriendo; y todo lo que sé hoy, si es que sé algo, lo he aprendido en el camino. [...] Cada día dedico horas y horas a la búsqueda de nuevas posibilidades, de la belleza artística en la mejor forma posible. Y creo que no hay ser humano con consciencia que no esté dispuesto a aprender cada día” (Okariz, 1991)³⁸⁰. Esa sed de aprendizaje permanente queda reflejada en múltiples comentarios: “No sólo tengo el convencimiento sino la necesidad de aprender cada día algo nuevo” (Ruiz, 1989)³⁸¹; “si llegara a perder las ganas de conocer empezaría a preocuparme seriamente por mí mismo” (Arco, 1988)³⁸²; “pobre de mí si no continuara con mis investigaciones, lo contrario sería tristísimo” (Rosales y Zamora, 1988)³⁸³; “hay obras en las que yo, después de cinco o seis años, aún sigo trabajando, porque no están conseguidas, no están perfectas, aún cabe darles más grandeza o más emoción. [...] Jamás me he preocupado ni por el éxito, ni por el triunfo, ni por el aplauso. Mis entrañas no saben qué es la fama. Y eso es bueno: uno sigue siempre aguijoneado por el instinto de superación. No considero jamás que en nada de lo que hago haya llegado a la cumbre”; y concluye en otro lugar de la misma entrevista: “Vivir es estar todavía a tiempo” (Urbano, 1988)³⁸⁴.

³⁷⁷ Lara Klahr, Marco (1991, 28 de octubre). El Virtuosismo, lo más inútil que puede ocurrirle a un artista. *El Financiero*, p.85.

³⁷⁸ Arco, Antonio (1988, 7 de febrero). ‘La guitarra es la prolongación de mí mismo’. *La verdad*, Murcia.

³⁷⁹ Gironella, Pedro (1977) *Narciso Yepes, humilde hombre universal. Su vida, su arte, su música y su pensamiento... op. cit.*

³⁸⁰ Okariz, Amaia (1991, 16 de octubre). Narciso Yepes. Me faltan muchas cosas por aprender. *Egin*, p.37.

³⁸¹ Ruiz, Ricardo (1989, 13 de agosto). Narciso Yepes, el equilibrio vital de una guitarra legendaria. *Diario de Burgos*, p.34.

³⁸² Arco, Antonio (1988, 7 de febrero). ‘La guitarra es la prolongación de mí mismo’... *op. cit.*

³⁸³ Rosales y Zamora, Patricia (1988, 24 de octubre). Crear y recrear la paz, misión musical. *Excelsior*, sección cultural, México.

³⁸⁴ Urbano, Pilar (1988, 18 de enero.) Narciso Yepes rompe su silencio interior. *Época*, nº 149, pp.20-25.

Otro aspecto que no debemos olvidar es su vocación de pedagogo y su metodología de enseñanza para con tantos discípulos de los cinco continentes: “Me interesa mucho la labor pedagógica, porque todo guitarrista tiene algo bueno. Si uno saber hacerle consciente esta cualidad, es un gran descubrimiento para él y lo malo desaparece” (Espinosa, 1987)³⁸⁵. Como podemos ver para el maestro la enseñanza debe de hacer visible el reconocimiento de lo logros: “A mí personalmente me fascina la pedagogía. Soy persona que intenta buscar en lo más profundo del alumno, ponerse dentro de su ser, y no ver solamente lo que hace mal, sino lo que hace bien, e ir destacándolo, para tratar de infundirle confianza en sí mismo” (Rodríguez, 1993)³⁸⁶; “Mi intención es ayudar a cada uno a descubrir no sus defectos sino sus cualidades: enseñar a los guitarristas a trabajar, a estudiar, a plantearse los problemas y a resolverlos adecuadamente” (Rubio, 1991)³⁸⁷. Yepes entiende su misión dentro del magisterio como “ayudar al discípulo a encontrar su propio camino” (Fuentes Labrador, 1975)³⁸⁸ que, en realidad, es exactamente lo que él ha realizado en el desarrollo de su técnica y en el despliegue de todas sus inquietudes: encontrar su propio camino. Yepes rige la enseñanza con tres lemas: “Debo ayudar al alumno a descubrir sus propios valores, no lo que yo le quiera enseñar; el alumno debe aprender a ser humilde, si es que no lo es, ya que esto es lo que puede llevar al progreso; y hacerle saber que hay que aprender a escucharse a sí mismo, como lo escuchan los demás. Las tres cosas son difíciles de llevar a la práctica” (Cortés, 1991)³⁸⁹. Rara vez entra Yepes en el terreno de las comparaciones con otras escuelas de guitarra pero en alguna ocasión sí ha sido explícito: “En la guitarra moderna hay dos escuelas muy distintas y extendidas: la de Andrés Segovia y la que he creado yo. La escuela que yo desarrollo se basa en que la guitarra tiene que servir a la música y no al revés. Todo debe ser correcto y viable desde el punto de vista *musical*” y no desde el punto de vista *guitarrístico*; y prosigue: “Otra característica de mí es el sonido. Una persona puede poseer una maravillosa técnica de canto y la voz fea. Lo mismo ocurre con la guitarra: si el sonido es feo de entrada, no hace falta seguir tocando, lo demás es

³⁸⁵ Espinosa, José Luis (1987, 5 de noviembre). Respeto y admiración de Yepes a la memoria de Segovia. *Uno más uno*, Méjico.

³⁸⁶ Rodríguez, María del Mar (1993, octubre). Narciso Yepes: Entrevista sobre educación musical. *Revista Música y Educación*, pp. 9-14.

³⁸⁷ Rubio, José Luis (1991, 20 de diciembre). Narciso Yepes: “España ya no es el centro mundial de la guitarra”. *ABC Cultural*, nº7, pp.42-43.

³⁸⁸ Fuentes Labrador, Juan Luis (1975, 11 de diciembre). Yepes y la música contemporánea para guitarra. *El Adelantado*, p.3, Salamanca.

³⁸⁹ Cortés, Ana Lilia (1991, 24 de octubre). Por encima de todo soy feliz: Narciso Yepes. *El Mexicano*, sección E, p.15.

inútil”, pero Yepes no sólo desea conseguir belleza de sonido sino “también cantidad cuando haga falta, que el guitarrista no se quede nunca corto en calidad, ni en cantidad” (Rubio, 1991)³⁹⁰. El maestro Yepes está convencido de que ha “abierto un horizonte en forma de abanico para los guitarristas” (*Ababol*, 1996, 13 de septiembre)³⁹¹ y espera “dejar una huella para los jóvenes que no escatiman el esfuerzo” (Gómez, 1985)³⁹².

Cuando los periodistas le preguntan por los consejos que desea transmitir a los jóvenes guitarristas, Yepes hace un despliegue de recomendaciones de un alto valor didáctico y humano: “Estudiar música en serio, ser humilde, tener curiosidad por todo y ... ¡sentido del humor!” (Barberá, 1965)³⁹³; “que ganen entusiasmo y que toquen convencidos de lo que están haciendo, que hagan música por amor a la música, y no por amor a los alrededores de la música. Estoy seguro de que cuando alguien toca un instrumento porque ama la música, lo hace de manera completamente distinta” (Rosales y Zamora, 1987)³⁹⁴; “que aprendan a estudiar, es más difícil saber hacerlo que saber tocar” (Mejía, 1988)³⁹⁵; “que se armen de fuerza y de paciencia para trabajar en serio y que no hagan alarde de *artistas* que han recibido un don celestial sin preocuparse de más”; “que cuando se den cuenta de la necesidad de ese esfuerzo ya no se les olvide” (Ruiz, 1989)³⁹⁶.

Yepes es un ferviente defensor de una formación integral del músico y de la interconexión de todas las áreas que le atañen: “Para que la técnica sea aplicable a una necesidad musical, cultural, humanística y espiritual, lo primero que hay que hacer es cultivarse y formarse por dentro. Cuando vaya apareciendo el hombre íntegro, su técnica cambiara. No puede existir un músico que sólo sea eso: músico. La música tiene una magia que viene de alguna parte. La gente se confunde creyendo que viene de

³⁹⁰ Rubio, José Luis (1991, 20 de diciembre). Narciso Yepes: “España ya no es el centro mundial de la guitarra”. *ABC Cultural*, nº7, pp.42-43.

³⁹¹ “Narciso Yepes: ‘el dolor es una caricia de Dios’” (1996, 13 de septiembre). *Ababol*, suplemento de letras, artes y ciencia de *La verdad*, p.3, Murcia.

³⁹² Gómez, José María (1985, 7 de septiembre). Curso dirigido por Narciso Yepes. *El Correo de Andalucía*.

³⁹³ Barberá, Carmen (1965, 24 de junio). Narciso Yepes: la guitarra de Narciso es una guitarra personalísima adherida a su propio ser. Entrevista. *La prensa*, p.5.

³⁹⁴ Rosales y Zamora, Patricia (1987, 5 de noviembre). Hago música por amor a ésta: Narciso Yepes. *Excelsior*, sección cultural, año71, tomo 5, pp.1,3, México.

³⁹⁵ Mejía, Jesús (1988, 31 de octubre). La guitarra es la expresión más viva de mi vida. *El Día*, p.21, Guanajuato.

³⁹⁶ Ruiz, Ricardo (1989, 13 de agosto). Narciso Yepes, el equilibrio vital de una guitarra legendaria. *Diario de Burgos*, p.34.

muchos conocimientos, de la técnica, pero no es así” (Lamoutte, 1988)³⁹⁷; “Tener buenas facultades físicas, una amplia formación musical y humanista para poder entender lo que se toca, una voluntad casi extraordinaria para poder trabajar mucho y poder estudiar bien, tener suficiente calma y dominio de sí mismo para llegar a cualquier clase de público, tener una enorme exigencia personal, e interpretar oyéndose como nos oyen los demás” (Mari, 1984)³⁹⁸. Justamente esta última es la principal inquietud del maestro cuando es preguntado por el principal problema de los guitarristas: “Que por lo general no escuchan lo que tocan” (Rubio, 1991)³⁹⁹.

Por último el juicio crítico de Yepes acerca de la educación musical en la España de su tiempo que, por otra parte, no está exenta de actualidad: “Se llega a la música excesivamente tarde. Cualquier niño en la escuela tendría que tener la posibilidad de leer música” (*El Progreso*, 1986, 21 de febrero)⁴⁰⁰; “los niños deberían aprender música con gusto, alegría y entusiasmo, en lugar de aprender como un castigo.” Para Yepes “la música es cultura”, rechaza la idea de que el niño tenga “el caprichito de aprender música”, según él “tiene la obligación de aprenderla como parte de su formación cultural” (Rodríguez, 1993)⁴⁰¹. Respecto a la legislación para la formación superior de la música no ve el futuro con optimismo: “Tendremos aficionados a la música, muchos aficionados que sabrán un poquito de música, pero de eso a crear profesionales, hay una enorme diferencia. Andar jugando con la música o estudiar música en serio son dos cosas muy diferentes” (Ruiz, 1996)⁴⁰². Es inconcebible para el maestro la incultura que puede llegar a darse entre los titulados superiores en nuestro país: “¿Es posible que un guitarrista, al terminar sus estudios en el conservatorio, no sea capaz de leer una tablatura? Parece increíble, teniendo en cuenta que casi toda la música del Renacimiento hay que estudiarla en tablatura” (Barce, 1996)⁴⁰³. La enseñanza de la guitarra en España supone para Yepes una auténtica nostalgia: “España tendría que ser la cantera guitarrística del mundo.” A la pregunta de si aceptaría ser profesor en el Conservatorio,

³⁹⁷ Lamoutte, Sylvia M. (1988, 4 de noviembre). El virtuoso del silencio interior. *El Nuevo Día*, suplemento: *Por dentro*, pp.69-70, Puerto Rico.

³⁹⁸ Mari, Rafa (1984, 30 de noviembre). Parece ser un buen músico es imprescindible tener una buena formación humanista. Entrevista. *Las Provincias*, p.28, Valencia.

³⁹⁹ Rubio, José Luis (1991, 20 de diciembre). Narciso Yepes: “España ya no es el centro mundial de la guitarra”. *ABC Cultural*, nº7, pp.42-43.

⁴⁰⁰ “Recital de Narciso Yepes en San Pedro” (1986, 21 de febrero). *El Progreso*, p.5, Lugo.

⁴⁰¹ Rodríguez, María del Mar (1993, octubre). Narciso Yepes: Entrevista sobre educación musical. *Revista Música y Educación*, pp.9-14.

⁴⁰² Ruiz, Almudena (1996, 1 de marzo). Lo que se está haciendo con la música. *Diario Montañés*, p.81.

⁴⁰³ Barce, Ramón (1996, mayo-agosto). Narciso Yepes. *Op.XXI Revista de Pedagogía musical*, año1, nº0, pp.4-9.

Yepes pone el dedo en la llaga sobre la imposibilidad real de aunar el trabajo de concertista con el de docente y responde: “Sí, si lo pudiera compaginar con los conciertos en el extranjero, porque éstos son necesarios para un artista” (Rayón, 1988)⁴⁰⁴.

⁴⁰⁴ Rayón, Fernando (1988, febrero). Nuevo académico. *Mundo cristiano*, p.34.

CAPÍTULO 5

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

5. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Para llevar a cabo esta investigación, la metodología empleada no se ha limitado a un método descriptivo desde una perspectiva cualitativa. Aunque se ha basado en un proceso que incluye un estudio documental, a partir de la observación y el análisis de las partituras del Archivo Musical de Narciso Yepes, no se ha detenido ahí sino que ha buscado la respuesta sonora de lo que el objeto investigado nos procuraba. Teresa Catalán (2013)⁴⁰⁵ cree que la música merece, desde luego, nuestra contribución como profesionales a su conocimiento y asegura que los músicos “podemos hacerlo *desde* la propia música, [...], *desde* la práctica artística” y recalca que investigar en arte, como en cualquier otra rama del saber, supone crear nuevos conocimientos pero para ello “la investigación puede no ser sólo desde la ciencia porque estaríamos significando sólo una parte de nuestra visión y nuestra comprensión del mundo.” Esta autora manifiesta que “investigar el arte es posible, tan posible como investigar *desde* el arte.” Este tipo de estudio denominado “performativo” se está consolidando ya como disciplina en el horizonte académico universitario.

5.1. Una investigación con un resultado *performativo*

El concepto de investigación puede verificarse en la práctica musical, cuando la contribución del músico “implique no sólo la exhibición de una determinada intuición, sino también la capacidad para transmitir un conocimiento significativo en la experiencia, en la comprensión” (Catalán, 2013)⁴⁰⁶. Se trata pues de recorrer la distancia que separa “la inteligencia mágica” con la intención de alcanzar conocimientos significativos para nuestra “inteligencia lógica”, es decir que la opción artística se puede apoyar con procesos científicos.

Así pues, vistas las características de esta tesis doctoral, la metodología elegida para su investigación es de tipo “performativa”, es decir según un modelo que, como hemos indicado anteriormente, no habla *de* música sino que se presenta como un trabajo *desde* la música. La documentación que se aporta se define desde la propia música, a través de las anotaciones manuscritas del Archivo Musical de Narciso Yepes y su respuesta sonora, que es el hecho más cercano a la interpretación musical, pero no a través de la

⁴⁰⁵ Catalán, Teresa (2013). *Creación e investigación*. En Pliego, Víctor (ed.). *Actas de la Jornada sobre las relaciones entre el Conservatorio Superior de Música y la Universidad*. Madrid: 16 de febrero.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

audición de los registros discográficos del maestro Yepes sino mediante la *escucha* de la partitura, tan real como precisa, que realiza el investigador sólo a la vista del papel.

La metodología es científica y descriptiva pero nace de la propia creación y recreación musical, y se encamina hacia la búsqueda de respuestas que aclaren y ofrezcan a la comunidad científica un resultado que sirva para conocer mejor la figura y la obra del maestro Yepes así como sus criterios técnicos y musicales en la interpretación de la música para guitarra. Podemos considerar que la propia metodología tiene un carácter innovador porque el tema es tremendamente innovador: no vamos a hablar de Yepes desde fuera sino desde dentro, desde la música que nace de sus dedos.

Actualmente comienza a resultar habitual una metodología “performativa” para una investigación *desde* la creación y la interpretación artística desde sus propios procesos creativos, y no *sobre* ellas, o sobre sus autores, sus obras, su conocimiento, su análisis o su repercusión. Existen naturalmente en el ámbito de la música investigaciones de carácter histórico, artístico, filosófico, estético, pedagógico, didáctico, fisiológico, acústico, psicológico, organológico y, por supuesto, musicológico. Pero la investigación “creativo-performativa” (Kuhn, 2006)⁴⁰⁷ es aceptada ya internacionalmente como ciencia en el horizonte actual. Zaldívar (2010)⁴⁰⁸ define la investigación “preformativa”, o la investigación *desde* los propios procesos artísticos, como “una singular y exigente autoetnografía de la personal experiencia artística, o un estudio cognitivo especializado en el quehacer artístico”, y sugiere que “ha de ser especialmente conocida, generosamente aceptada e incluso estratégicamente potenciada para garantizar la más eficaz investigación superior artística en sus más diversos ámbitos.”

5.2. Fases de la investigación

Uno de los mejores modelos de investigación es sin duda la observación. Esta investigación se basa precisamente en la observación de las partituras del Archivo Musical de Narciso Yepes, cuyo contenido ha sido descrito anteriormente. Pasamos a describir sus fases y su desarrollo que se sintetizan en: la acotación del material sobre el

⁴⁰⁷ Kuhn, Thomas S. (2006). *La estructura de la revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 3ª ed.

⁴⁰⁸ Zaldívar, Álvaro (2010). Investigar desde la práctica artística. *Libro de Actas. I Congreso Internacional Investigación en Música, ISEACV*, Valencia, 2010, pp. 124-129.

que se realiza el trabajo, la utilización y elaboración de las necesarias herramientas de investigación, el procedimiento ante las dificultades encontradas, el encuentro con la partitura, la observación sistemática y, finalmente, la transformación de la mirada en escucha.

5.2.1. Acotación del material.

Todos sabemos que seleccionar siempre requiere de una capacidad de síntesis y de unas renuncias muy grandes. Elegir es renunciar. Y eso es lo que hemos hecho al acudir a las fuentes del Archivo Musical de Yepes, realizando una primera acotación. Nos han interesado en particular las partituras que tienen una especial huella de Yepes, es decir tanto las que son enteramente manuscritas suyas como las que contienen indicaciones manuscritas suyas. También las que son arreglos suyos o transcripciones suyas, y las que contienen sus digitaciones, porque son ediciones suyas o porque proponen la utilización de recursos técnicos en los que él es un especial innovador.

De las partituras que configuran el Archivo Musical de Narciso Yepes hemos fijado pues la atención, por constituir las fuentes documentales primarias de nuestra investigación, en:

1. Partituras manuscritas originales.
2. Partituras manuscritas multigrafiadas con anotaciones manuscritas.
3. Partituras impresas originales con anotaciones manuscritas.
4. Partituras impresas multigrafiadas con anotaciones manuscritas.

De este modo tenemos acceso al objeto de nuestro estudio que se asoma a las anotaciones manuscritas de Yepes, tanto en partituras impresas como en manuscritas, ya sean autógrafas suyas o no; y tanto en documentos originales como en multigrafiados. Nos hemos fijado en todas éstas porque son aquellas que se convirtieron en instrumentos vivos del trabajo del maestro y reflejan el procedimiento y los criterios del intérprete en la preparación de las obras. Las anotaciones manuscritas añadidas con posterioridad a partituras existentes previamente nos han permitido además disponer del reflejo en el papel de cómo estudiaba Yepes una obra, lo cual, como hemos dicho, ha enriquecido enormemente el acercamiento a su obra y a su metodología de trabajo.

Tras revisar el material existente, hemos calculado que aproximadamente en un tercio de las partituras contenidas en el Archivo se encuentran anotaciones manuscritas añadidas posteriormente a partituras existentes previamente.

Lógicamente, dado el ingente volumen de material musical de que consta el Archivo, útil para nuestra investigación, hemos tenido que realizar un segundo nivel de acotamiento y renunciar a un análisis exhaustivo del conjunto de piezas que nos interesaban, por lo que hemos escogido una parte del mismo. La selección de entre toda la documentación se ha llevado a cabo con un criterio de diversidad respecto a la música trabajada por Yepes, con el fin de tener una mirada amplia y no sesgada hacia una parcela u otra. Así pues hemos tomado:

1. Partituras de distintos periodos de la historia de la música, abarcando la música medieval, renacentista, barroca, clásica, romántica, moderna y contemporánea.
2. Partituras para distintas formaciones: desde guitarra sola hasta guitarra y orquesta.
3. Partituras de autores españoles y extranjeros.
4. Partituras trabajadas en distintos periodos de la vida del maestro, desde las que escribía con 14 años hasta las que permanecían en su atril en los últimos meses de su vida.
5. Partituras de distinta popularidad, desde las que están consagradas por la tradición hasta las más desconocidas.
6. Partituras de distinta duración, desde las piezas más breves hasta las más extensas.
7. Partituras pertenecientes a distintas formas musicales; desde la partita, la sonata o el tema con variaciones hasta la suite o el concierto.
8. Partituras originales para guitarra o transcritas para este instrumento.
9. Partituras que reflejan el trabajo personal del intérprete, desde las que han sido levemente revisadas hasta las que han sufrido enormes transformaciones.

10. Partituras de distintas versiones de una misma pieza, tanto por tratarse de aproximaciones de diferentes intérpretes como por ser revisiones sucesivas de la misma persona.
11. Partituras contrastadas de las versiones del autor y del intérprete;
12. Partituras anteriores y posteriores a la utilización de la guitarra de diez cuerdas.
13. Partituras preparadas para distintos fines, es decir, para ser leídas, para ser estudiadas, para ser tocadas en concierto, para ser grabadas en disco, para ser editadas, para ser regaladas a un discípulo o para ser investigadas.
14. Partituras de distintos formatos, cantidad de hojas, tamaños, texturas, colores y objetos de escritura.
15. Partituras de distinto valor documental por su antigüedad, su autoría o su significado.

5.2.2. Utilización y elaboración de herramientas de investigación

Una vez decididas las características especiales de las partituras en las que se ha centrado la investigación según los criterios descritos anteriormente, sin duda el paso más atractivo ha sido conocer el material a investigar, descubriendo los documentos pertenecientes al Archivo, observándolos uno a uno, reagrupando las partes afines que se hallaban trasapeladas y, por supuesto, identificando cada una de las músicas que se desplegaban ante nuestros ojos, admirando su contenido y resolviendo las dificultades que han ido apareciendo.

En un necesario planteamiento inicial hemos definido como *documento independiente* aquél que tenía una entidad absolutamente diferenciada de otro. Hojas sueltas de la misma partitura las hemos agrupado como un único documento. Sin embargo, movimientos de una obra encuadrados o separados entre sí voluntariamente los hemos considerado documentos independientes. Movimientos o partes instrumentales diferentes de una misma obra que forman un todo con unicidad de formato y de aspecto los hemos considerado también un solo documento.

Con el fin de trabajar con el máximo rigor, hemos creado, como necesarios instrumentos de investigación, unas **fichas identificativas** de cada partitura con la siguiente información:

- Nombre del compositor
- Fechas de nacimiento y muerte del compositor
- Título de la obra
- Título original tal y como aparece en la partitura
- Subtítulo y movimientos o partes significativas de la obra
- Autores de la transcripción, revisión o digitación
- Dedicatoria
- Datos editoriales
- Reproducción reducida de la portada
- Tipo de documento, número de páginas, tamaño y formato
- Instrumentación original y fuentes documentales originales
- Descripción abreviada del tipo de contenido
- Observaciones

Cuando alguna de estas informaciones no constaba en el propio documento se ha realizado el oportuno trabajo de investigación que ha permitido acceder a ellas para hacerlas disponibles.

Respecto al tipo de documento, las partituras observadas son de muy variado tipo. Las hay impresas o manuscritas, multigráficas u originales, con anotaciones manuscritas o sin ellas, y éstas siendo de Yepes o no. Todas las posibilidades se combinan: podemos estar, por ejemplo, ante una partitura impresa original con anotaciones manuscritas originales, o ante una partitura manuscrita de Narciso Yepes multigráfica, o ante una copia del manuscrito de un autor con anotaciones posteriores de Narciso Yepes, etc. Todos los matices que describen el tipo de documento quedan reflejados en el registro correspondiente con una nomenclatura de abreviaturas que puede consultarse en el índice de abreviaturas y que coincide con la que puede leerse en los pies de cada ejemplo musical mostrado en el capítulo de Valoración y análisis de las observaciones.

Cualquier mención a un documento manuscrito, o con anotaciones manuscritas, hemos considerado que se refiere a Narciso Yepes como autor de esa gráfica; en caso de que no

fuera así, por ejemplo si se trata del manuscrito del compositor, lo hemos mencionado explícitamente.

Respecto a las anotaciones manuscritas halladas en cada partitura, hemos indicado en cada ficha el contenido de las mismas, el cual puede referirse a todo tipo de modificaciones musicales, indicaciones musicales y observaciones específicas de diversa índole. Hemos descrito así mismo con qué material han sido realizadas: por ejemplo a tinta, a lápiz, con rotulador azul, rojo, etc.

Además del contenido de las anotaciones manuscritas marcadas intencionadamente en la partitura, entre las observaciones que acompañan a nuestra ficha de trabajo, hemos ido anotando unos comentarios de carácter general o particular, y de interés musicológico o musical, que nos ha suscitado el propio documento. Por ejemplo hemos hecho constar:

-La evolución de una partitura a otra, observando si la partitura surge como resultado de la existencia de otra anterior por ser, por ejemplo, una copia revisada, un trabajo sobre una versión previa, o porque muestra en ella anotaciones o digitaciones posteriores en el tiempo.

-La hipótesis sobre la finalidad concreta de algunos documentos, por ejemplo a la vista de su formato o de la disposición de su contenido, si son partituras utilizadas en concierto público o preparadas para una grabación discográfica.

-La particularidad de un documento que aparece, en realidad, como una parte de un todo constituido por varios documentos.

-Las concordancias entre distintas versiones o distintas ediciones de una pieza.

-El grado de importancia del documento en el proceso de preparación de un proyecto concreto.

-Las fuentes de inspiración de una obra.

-Las fuentes documentales históricas en que se basa la partitura.

-La procedencia de un determinado documento.

-Las dedicatorias personales de los autores a Narciso Yepes u otros comentarios relevantes.

-La ausencia de algún fragmento que confiere al documento el carácter de incompleto.

-La existencia de algún desperfecto en el documento o de si se trata de una copia en mal estado.

Los nombres de los profesionales que de algún modo han dejado su huella en la realización de cualquiera de los documentos, especialmente de los materiales publicados, han sido minuciosamente trasladados a la ficha, aunque, lógicamente, más de la mitad de las partituras corresponden al proceso de estudio, trabajo, transcripción, revisión, digitación o edición del propio Narciso Yepes.

En el caso de una partitura impresa, otra información que hemos incluido en el registro de cada ficha es la reseña editorial –nombre de la editorial, lugar y año de publicación–. Cuando estos datos no aparecían en el documento por hallarnos ante copias o fragmentos de partituras editadas que carecen de dicha información, los hemos tratado de aportar de todos modos siempre que los hayamos podido identificar con total certeza mediante el oportuno trabajo de investigación.

También hemos querido precisar el número de páginas musicales incluidas en el documento excluyendo el número de portadas, exteriores o interiores; y el número de páginas de texto, es decir aquellas que tienen redactadas explicaciones respecto a la obra, la edición, el autor, la digitación, la revisión, la transcripción, las fuentes documentales, la interpretación, la ornamentación o la leyenda de signos para la ejecución; contabilizando las páginas musicales, es decir las que poseen exclusivamente un contenido musical, ya sea en pentagramas o en sistemas de notación alternativos tales como los empleados en música contemporánea o en música antigua.

Así mismo hemos incorporado a la ficha de trabajo, cuando existían o disponíamos de ellos, los nombres de las personas a las que el autor dedica su obra, o la mención al hecho de que la obra haya sido compuesta como fruto de un encargo de alguna persona, un festival o una institución en general.

Otros de los instrumentos de investigación empleados han sido:

-La digitalización de los documentos observados con el fin de realizar sobre ellos un trabajo limpio que no cause ningún daño a la partitura y facilite su conservación.

-En momentos puntuales, ante algunas dudas de significado de las anotaciones observadas, hemos acudido al piano como herramienta orientadora a tocar el fragmento correspondiente para obtener una seguridad de comprensión esencialmente a nivel armónico, aunque también rítmico, melódico, estilístico u ornamental.

-También hemos acudido al conocimiento depositado por Yepes en sus discípulos y especialmente en Ismael Barambio⁴⁰⁹, uno de los más claros seguidores de la escuela de Yepes, quien nos ha orientado acerca de las intenciones del maestro en los pasajes de las obras que trabajó con él.

-Por último, otro instrumento de investigación ha sido la búsqueda en el Archivo y fuera de él de documentación significativa de artículos de prensa y revistas internacionales para redactar el capítulo del “Estado de la cuestión”, especialmente en lo concerniente a la opinión de distintos autores españoles y extranjeros sobre la figura de Yepes; y al mismo tiempo la concreción del pensamiento del maestro a través principalmente de sus entrevistas en los diferentes medios de comunicación, o de sus discursos en sus tres actos académicos más notables: el de ingreso en la Academia de Alfonso X el Sabio, su clase magistral en el acto de nombramiento de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Murcia y el discurso de ingreso como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

5.2.3. Dificultades encontradas

En este proceso, la principal dificultad encontrada ha sido la ausencia de información para poder completar con rigor la ficha de trabajo empleada en nuestro registro de observaciones. Para identificar una pieza, tanto en su título como en su autoría cuando en el documento faltaba alguno de estos datos, se ha solucionado, en primer lugar, recurriendo a nuestro conocimiento personal de esa música. Habiendo escuchado personalmente toda la música que Narciso Yepes interpretó en sus últimos treinta años, ha sido posible reconocer a la vista de la partitura de qué obra se trataba o bien en qué circunstancia de su vida profesional esa pieza fue transcrita, estudiada, grabada o tocada

⁴⁰⁹ Barambio, Ismael. *Método para la guitarra de 10 cuerdas* (en junio 2014 todavía en preparación).

en público. En segundo lugar, contrastando las piezas investigadas con otras semejantes que han aparecido incompletas en algún movimiento o de las que se tenían otras versiones, cotejando la tonalidad, el estilo o la forma musical. Y en tercer lugar, documentándose acerca del repertorio para guitarra, tanto del más habitual entre los intérpretes como del menos conocido o inédito.

Otra dificultad técnica que hemos tenido que afrontar en la categorización de algunos documentos de archivo musical ha consistido en la distinción entre música impresa y música manuscrita, *a priori* dos términos excluyentes, pero cuya frontera, en este caso, no siempre es precisa dado que hemos encontrado muchos documentos cuyo texto musical se completa con información de ambos tipos. Por ejemplo hemos observado la existencia de numerosas partituras editadas sobre las que Yepes realiza un trabajo en profundidad y que se encuentran pobladas de anotaciones manuscritas autógrafas.

Lo mismo ha sucedido al querer distinguir entre partituras originales y multigrafiadas. Hemos observado la existencia de numerosas partituras que, siendo en su origen multigrafías, tanto de música impresa como manuscrita, son modificadas posteriormente mediante múltiples anotaciones originales añadidas con lo cual adquieren una primacía de documento manuscrito.

5.2.4. Encuentro con la partitura

A continuación hemos procedido al estudio y al análisis de las anotaciones manuscritas de Narciso Yepes marcadas en las obras seleccionadas reuniendo la información de percepción sobre lo que contiene la partitura. La observación es visual y descriptiva. Esto significa que no se ha deseado modificar el documento en ninguna manera, sino sólo registrarlo tal y como aparece en el archivo.

Cuando hemos tenido la oportunidad de contemplar las distintas versiones de una misma pieza, hemos podido admirar el proceso de trabajo seguido en cada una de ellas por Yepes adentrándonos cronológicamente en el recorrido que la transcripción de una obra o el estudio de la misma ha motivado.

Del mismo modo, el análisis y el estudio comparado de las versiones de diferentes autores de la digitación, la revisión o la edición, de una misma obra nos han dado la posibilidad de conocer a fondo el quehacer musical de este gran músico.

5.2.5. Observaciones sistemáticas

Las observaciones realizadas sistemáticamente sobre cada partitura han puesto de relieve las anotaciones manuscritas presentes en las fuentes consultadas y que se pueden resumir en indicaciones, observaciones y modificaciones musicales de muy diverso tipo. Entre las que hemos hallado destacan las siguientes:

1. Digitaciones.
2. Indicaciones de expresión, de dinámica, de carácter, de tempo, de aire, de estilo, de articulación, de acentuación rítmica, de cambio de compás, de armonía, de realización del bajo continuo, de ornamentación, de ritmo.
3. Clarificación de notas, acordes, silencios, pasajes, tonalidades, alteraciones, figuras rítmicas, tesituras y signos de repetición.
4. Supresión o añadidura de notas, acordes, incisos, frases, pasajes o fragmentos musicales.
5. Indicaciones para la afinación de la guitarra de diez cuerdas.
6. Anotaciones para la búsqueda de timbres.
7. Modificaciones musicales de todo tipo como:
 - Octavación de pasajes
 - Cambios de disposición de un acorde
 - Cambios de acordes
 - Cambios de notas
 - Cambios de alteraciones
 - Cambios de compás
 - Cambios de figuras rítmicas
 - Cambios en la repetición de secciones o incisos
 - Cambios de orden en los movimientos o las secciones
 - Cambios de título y nombres de los movimientos
 - Cambios de digitaciones
 - Cambios de timbre

- Cambios de tonalidad
- Cambios de tempo
- Cambios de dinámica
- Cambios de articulación
- Cambios de ornamentación
- Intercambio de partes entre instrumentos
- Redistribución de notas o incisos entre distintos instrumentos
- Reconstitución completa de partes instrumentales

Una vez recopilado el material observado y analizado, la investigación se ha centrado en la respuesta sonora que cada detalle ha aportado a la interpretación valorando así los procedimientos con los que trabajaba Yepes.

5.2.6. Transformación de la mirada en escucha

Por último hemos dado forma teórica a lo que se ha contrastado en el análisis y muy especialmente a la respuesta sonora que emana de la partitura. Al tratarse de música que hemos oído interpretar al maestro Yepes en multitud de ocasiones, y poder valorarlas a partir de nuestra experiencia de músicos profesionales, esta transformación de la *mirada* en la *escucha* se ha visto claramente facilitada, ya que al encontrarnos delante de la partitura hemos podido *sentir* y valorar la intención sonora del maestro.

En este sentido hay que matizar que desde el Archivo de Narciso Yepes la observación de la partitura no es un método completo para la investigación de su interpretación de esa obra pues no todo lo referente a la personalidad de su versión queda anotado. Afortunadamente contamos con nuestra experiencia de haber oído tocar y estudiar a Yepes durante años de manera ininterrumpida prácticamente todo su repertorio, y haber visto y conocido de primera mano el crecimiento personal y maduración del intérprete.

Deseamos hacer constar que no hemos acudido a la escucha de las versiones grabadas por Yepes en registros discográficos de la música investigada para no debilitar la autoridad que se desprende de las fuentes primarias del Archivo. Eso no quiere decir que el relieve sonoro de esta música no se haya producido puesto que el investigador tiene la capacidad de oír con la mirada, de convertir en *performativo* el mensaje paleográfico del objeto de investigación. Otra razón para descartar la escucha de los

discos del maestro como instrumento sistemático de investigación ha sido evitar ser dirigidos por la escucha emocional que reviste la interpretación de Yepes y su posible consecuencia en la objetividad del análisis. El estudio de la interpretación de Yepes escuchando las fuentes sonoras que dejó registradas constituye un trabajo apasionante pero distinto al que nos hemos marcado, consistente en hacer hablar la partitura, y sería sin duda objeto de otra tesis doctoral.

CAPÍTULO 6

VALORACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS OBSERVADOS

6. VALORACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS OBSERVADOS

En el momento de comenzar este capítulo en el que vamos a ofrecer los resultados de las observaciones específicas detalladas de las anotaciones manuscritas de Narciso Yepes mostrando en primicia múltiples ejemplos tomados de su Archivo Musical, nos damos cuenta del valor documental que ello encierra pues todos los ejemplos con que ilustraremos el contenido de cada sección son inéditos y nunca han salido más allá de las estanterías de su lugar de trabajo. Como ya hemos comentado anteriormente, en estas páginas sólo podemos ofrecer la visión de una mínima parte del contenido que enriquece toda la biblioteca del maestro pero deseamos que este esfuerzo de síntesis no impida tener una mirada representativa y respetuosa a su trabajo.

Las anotaciones que observamos en las partituras trabajadas por Yepes podemos clasificarlas en las siguientes categorías, yendo de menor a mayor profundidad en el aspecto musical, en interpretación e investigación, y por tanto en susceptibilidad de análisis:

a) Anotaciones no musicales

Entre ellas podemos leer información de contenido no estrictamente musical como menciones de autor, de título y movimientos, numeración de compases, de páginas, de pentagramas, minutaje de las piezas o movimientos, fechas y firmas de los documentos, dedicatorias y otras indicaciones específicas.

b) Indicaciones musicales que no alteran la música

Aquí encontramos por ejemplo numeración de variaciones, indicación del orden de los movimientos y, sobre todo, mejora de la visualización y clarificación de distintos elementos musicales como cambios de compás, notas alteradas, cambios de tonalidad, signos de repetición, alteraciones de precaución, etc.

c) Indicaciones de preparación del instrumento

Se refieren a las operaciones necesarias previas a comenzar a tocar como son la afinación que corresponde a cada una las cuerdas o la utilización de la cejilla.

d) Indicaciones musicales de ejecución técnica.

A este tipo de anotaciones pertenecen las digitaciones, las informaciones acerca de la ejecución de los rasgueados, del control voluntario de la resonancia o el apagado del sonido, de la realización de los armónicos, etc.

e) Indicaciones musicales de carácter interpretativo.

En este grupo se señalan tomas de decisiones que conciernen a la interpretación referentes a la indicación metronómica, al carácter y al aire de la pieza, al tempo y demás matices agógicos, a la articulación y al fraseo, a los matices dinámicos, al ritmo, a la ornamentación, a las opciones de repetición, a las enarmonías, a los comentarios explicativos encaminados a lograr determinados objetivos, al descubrimiento de erratas en la partitura e, incluso, a las dudas que le asaltan a Yepes en el transcurso de su trabajo.

f) Modificaciones musicales significativas.

Es el conjunto de anotaciones que nos revelan la mayor riqueza del trabajo personal del maestro, y que describen elementos sustanciales a la música misma tales como cambios de octava de una nota, cambios de unas notas por otras, supresión o añadidura de notas, supresión y añadidura de compases, cambios en los acordes tanto en su disposición como en su simplificación o en su completitud, cambios de pasajes completos, supresión o añadidura de pasajes completos, cambios de ritmo, cambios de compás, etc.

g) Observación de procesos particulares

En este apartado analizamos procesos de trabajo tales como transcripciones para guitarra de tablaturas, transcripciones para guitarra de otros instrumentos, correcciones realizadas a versiones anteriores, revisiones realizadas a arreglos previos de otro autor y sugerencias a los compositores.

Valoremos ahora en detalle el conjunto de aportaciones autógrafas de Yepes a las partituras recordando que hemos tenido obligatoriamente que hacer una selección al ofrecer los ejemplos de cada apartado que no son sino una ínfima parte del material investigado. Recordemos que cualquier mención a un elemento manuscrito se refiere a

que Narciso Yepes es el autor de esa grafía; en caso de que no sea así, haremos explícitamente la mención del autor del manuscrito. Las abreviaturas utilizadas al pie de cada ilustración están detalladas al inicio de este trabajo y coinciden con las que describen los documentos en las fichas identificativas mostradas en el Anexo.

6.1. Anotaciones no musicales

En primer lugar recogemos las anotaciones que no poseen un carácter musical. La mayoría de ellas las realiza Yepes en un tamaño bastante grande para facilitar su visualización. Entre las indicaciones autógrafas de Yepes no directamente musicales, aunque sí vinculadas a la partitura, observamos:

6.1.1. Mención del autor y menciones secundarias

La mención del autor de la obra sobre la que se trabaja y las menciones secundarias como los responsables de la transcripción, el arreglo, la digitación o la revisión no suelen constar en gran cantidad de documentos autógrafos de Yepes. La mayoría de los borradores en los que trabaja Yepes carecen en parte o totalmente de esta información. Generalmente, sólo cuando Yepes ultima una versión más definitiva o más trabajada se acuerda de completar la partitura con estos datos. He aquí algunos ejemplos con diferentes menciones que revelan distintas labores que realiza Yepes, y su deseo de que así conste en el manuscrito. En el primer caso el trabajo mencionado es el de transcripción, al tratarse de una pieza originalmente orquestal que Yepes traslada a la guitarra.

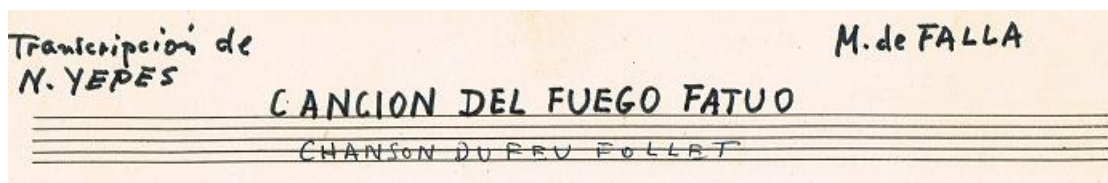


Ilustración 1 - Falla. *Canción del fuego fatuo (del Amor brujo)*, p.1. Part. ms. orig.

En este caso, aunque Yepes también ha realizado una revisión de la obra original de Bacarisse (*Passapié de la Suite para guitarra op. 55*), sólo firma la digitación de la pieza.



Ilustración 2 - Bacarisse. *Passapié nº 2*, p.1. Part. ms. orig.

Aquí la mención secundaria de esta marcha de autor anónimo es la de “versión para guitarra” dado que no es estrictamente una pieza traducida a este instrumento sino que ha sido recompuesta y reorganizada en su estructura y en su forma según los criterios de Yepes.



Ilustración 3 - Anónimo. *Marcha irlandesa*, p.1. Part. ms. orig.

Las modificaciones que realiza Yepes de la *Sonata* de Palau le llevan a mencionarse a sí mismo no sólo como autor de la digitación sino también de la adaptación para guitarra. Esta partitura, fechada en 1947, es retocada posteriormente, como se puede observar, para actualizar el apellido del maestro⁴¹⁰.

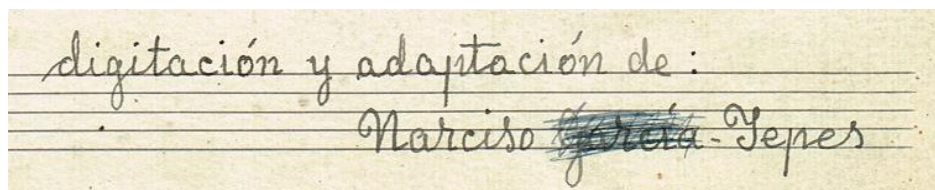


Ilustración 4 - Palau. *Sonata en La mayor*, portada. Part. ms. orig.

En esta pieza, lo que realiza Narciso [G^a] Yepes es un “arreglo para guitarra” puesto que el *Tambourin* original de Rameau, editado en París en 1724, pertenece a la *Suite en mi n° 2* para clavecín.

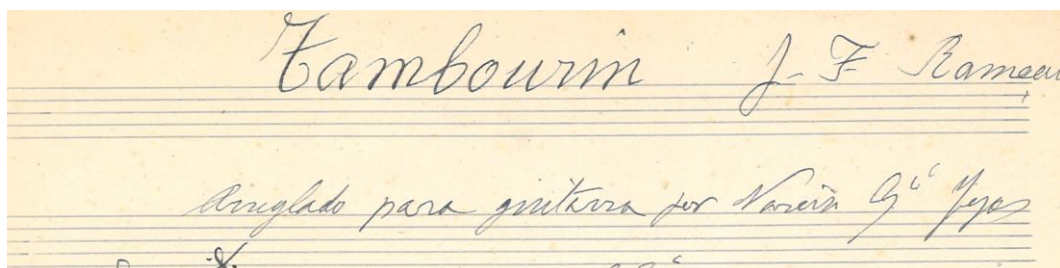


Ilustración 5 - Rameau. *Tambourin*, p.1. Part. ms. orig.

⁴¹⁰ Recordemos que en 1960 Yepes se permuta los apellidos García Yepes ya que en esa época su nombre artístico se ha consolidado como Narciso Yepes.

La anterior partitura, fechada en 1944, pertenece al periodo adolescente de Yepes, en Valencia, en el que copió a mano mucha música, probablemente de partituras prestadas dada su dificultad para poder comprarlas, e impregnadas de una estética característica de esa época como podemos comprobar en la caligrafía del siguiente ejemplo.



Ilustración 6 - Sor. *Quinta Fantasia con variaciones*, portada interior. Part. ms. orig.

También ha corregido Yepes la mención del autor cuando consideraba que no era la que le correspondía, como sucede con esta *Suite* de Manuel Ponce, compuesta para Andrés Segovia, y atribuida engañosamente al laudista barroco Silvius Leopold Weiss.

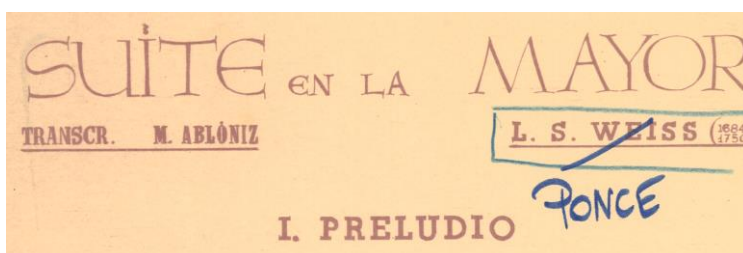


Ilustración 7 - Ponce. *Suite en La mayor*, p.1. Part. impr. con anot. ms. orig.

6.1.2. Mención del título de la obra

Del mismo modo que con la mención del autor, una gran cantidad de documentos autógrafos de Yepes, especialmente las partituras que forman parte del proceso inicial del trabajo de una obra, no poseen el título de la pieza, el cual hemos identificado en todos los casos gracias al conocimiento del repertorio del maestro. En algunas ocasiones

Yepes modifica el título, como vemos en este movimiento de la *Sonata* de Palau que titula *Perfiles*, bajo la forma de un Tema con variaciones.



Ilustración 8 - Palau. *Perfiles*, tema con variaciones para guitarra, portada. Part. ms. orig.

Podemos observar cómo los nombres de los movimientos de esta misma obra han sido también modificados posteriormente.

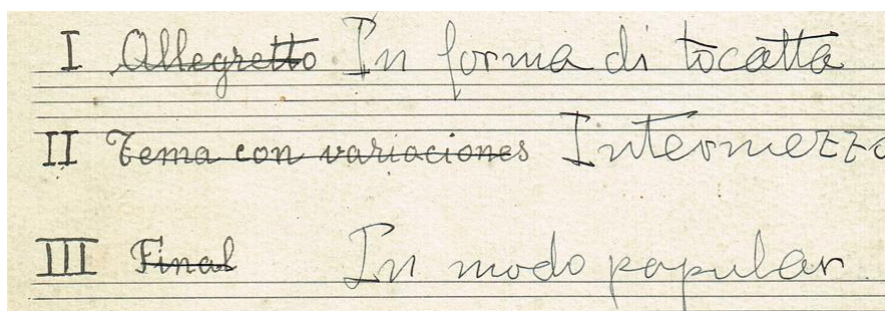


Ilustración 9 - Palau. *Sonata en La mayor*, portada. Part. ms. orig.

En otras ocasiones sugiere él un título diferente que el autor no había considerado, como es el caso de la *Habanera* de Montsalvatge que Yepes transcribe para guitarra desde la partitura para piano y que pertenece a los *Tres divertimentos* publicados en Barcelona en 1941 en donde no se hace referencia alguna a este título.



Ilustración 10 - Montsalvatge. *Tres divertimentos sobre temas de autores olvidados*, segundo movimiento, p.4. Part. impr.

He aquí uno de los primeros borradores a lápiz de la transcripción de Yepes la cual titula sin rodeos según su forma musical.



Ilustración 11 - Montsalvatge. *Habanera*, p.1. Part. ms. orig.

6.1.3. Clarificación de la identidad de la pieza

Podemos observar en este caso cómo Yepes, en la portada, identifica la sonata de Scarlatti con las distintas referencias de los diferentes catálogos y compendios de este autor. (Kirkpatrick, Longo, Venice, Parma, etc).

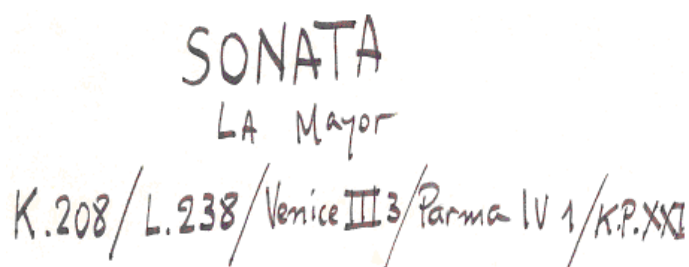


Ilustración 12 - Scarlatti. *Sonata en La mayor*, portada. Part. ms. orig.

6.1.4. Numeración de compases

Lo encontramos al inicio de cada pentagrama, generalmente en color azul, y normalmente en un gran tamaño para solventar las dificultades de visión del maestro y facilitarle así la localización del compás.



Ilustración 13 -Mertz. *Tarantelle*, p.3. Part. impr. multigr. con anot. ms. orig.

6.1.5. Numeración de páginas

Casi siempre escrito también en grande, e igualmente en rotulador azul, con un leve trazo curvado inferior, y situado en la esquina superior exterior de cada página.



Ilustración 14 - Mertz. *Pensée Fugitive*, pp.1,3,5. Part. impr. multigr. con anot. ms. orig.

6.1.6. Numeración de pentagramas

Aunque en raras ocasiones, también aparece este tipo de numeración.



Ilustración 15 - Rodrigo. *Invocación y Danza*, p.1. Part. impr. con anot. ms. orig.

6.1.7. Duración del tiempo de la obra

El minutaje suele estar anotado al final de la pieza o del movimiento, como observamos en este ejemplo en el que la primera estimación de la duración de la pieza ha sido posteriormente revisada a un tiempo más largo.

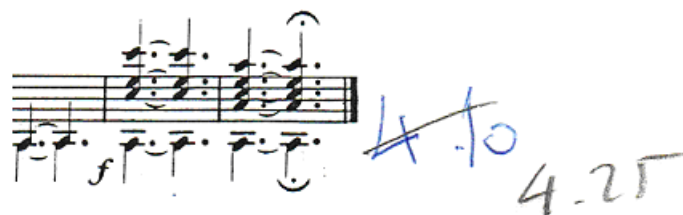


Ilustración 16 - Mertz. *Tarantelle*, p.7. Part. impr. multigr. con anot. ms. orig.

Al final de una obra compuesta por varios movimientos o de una suite creada con varias piezas suele aparecer así mismo el tiempo total.

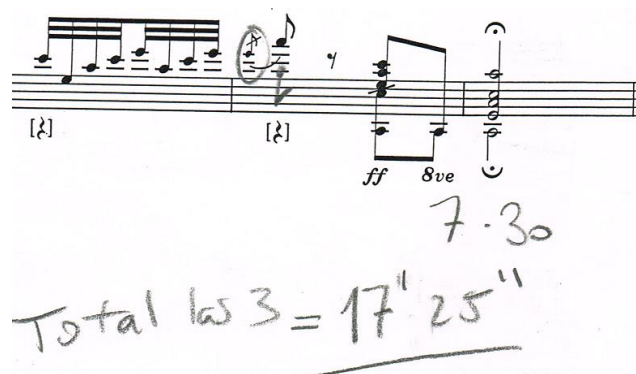


Ilustración 17 - Mertz. *Pensée Fugitive*, p.11. Part. impr. multigr. con anot. ms. orig.

6.1.8. Fechas y firmas

Muy pocos documentos autógrafos de Yepes están fechados y muchos menos firmados. No obstante siempre ha sido posible identificar la autoría del manuscrito por el conocimiento que tenemos de la caligrafía tanto de la música como de la letra del maestro. Se conservan sin embargo algunos documentos de gran interés por ser de los más antiguos que él escribiera y que se remontan a su infancia, su adolescencia y su juventud. El primer documento que mostramos está copiado por Yepes cuando contaba sólo con 14 años de edad.

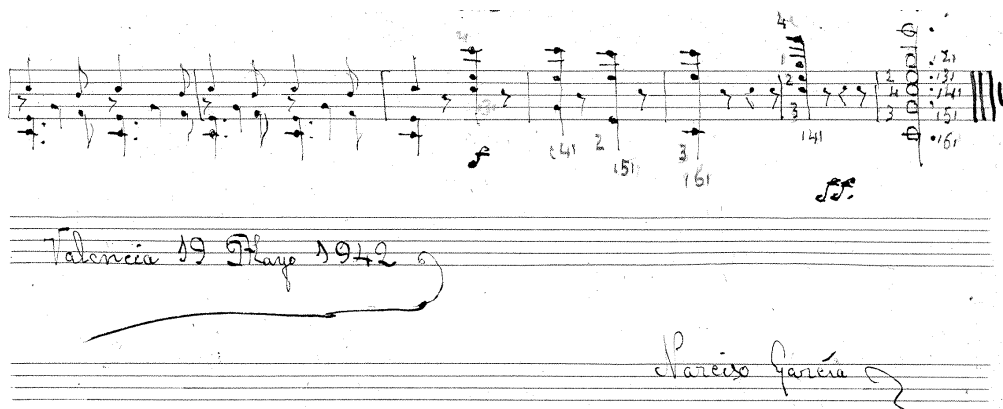


Ilustración 18 - Sor. *Quinta Fantasia con variaciones*, p.18. Part. ms. orig.

También es interesante ver cómo va cambiando su nombre artístico y pasa de firmar “Narciso García” a firmar “Narciso G^a Yepes” y más tarde sólo “Narciso Yepes” o incluso únicamente “Yepes”. No obstante tuvo que esperar hasta marzo de 1960 para permutarse oficialmente el orden de los apellidos, tomando como primer apellido el de su madre y que será con el se le conocerá siempre. En el siguiente documento el joven Yepes cuenta con 15 años de edad.

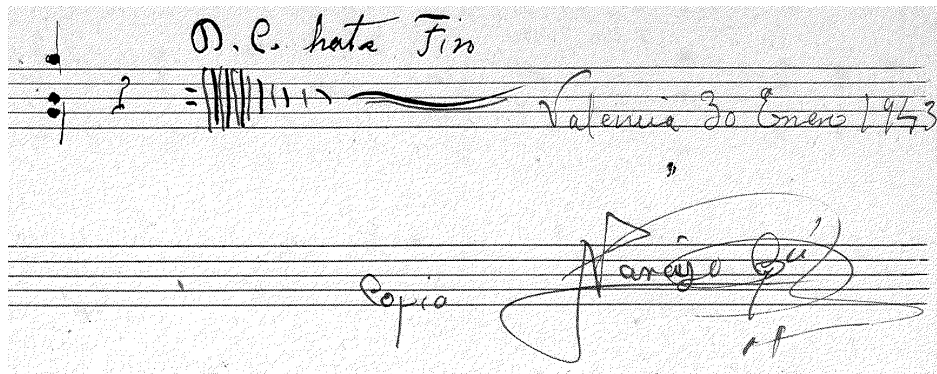


Ilustración 19 - Sor. *Minueto op.34*, p.3. Part. ms. orig.

Yepes tiene 16 años cuando firma utilizando graciosamente la clave de fa para formar la N de Narciso y la de sol para la G de García.

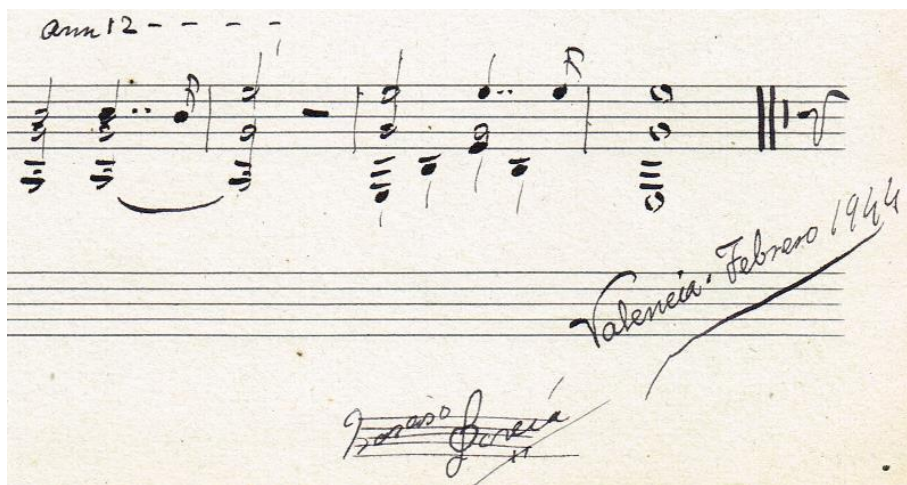


Ilustración 20 - Sor. *Marcha fúnebre (de la Fantasía elegíaca)*, p.4. Part. ms. orig.

Con 19 años ya esboza la firma característica de un solo trazo sobre el nombre de "Yepes" que conservará para el resto de su vida.

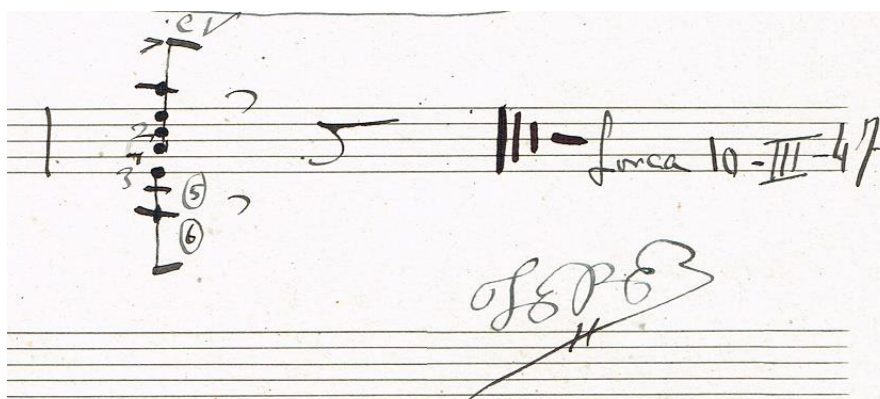


Ilustración 21 - Palau. *Sonata en La mayor, II. Allegretto*, p.3. Part. ms. orig.

Al firmar la siguiente partitura de Soler el guitarrista lorquino tiene 23 años. Es un momento en el que ya está dándose a conocer por el mundo. El carácter de su caligrafía se ha afianzado.

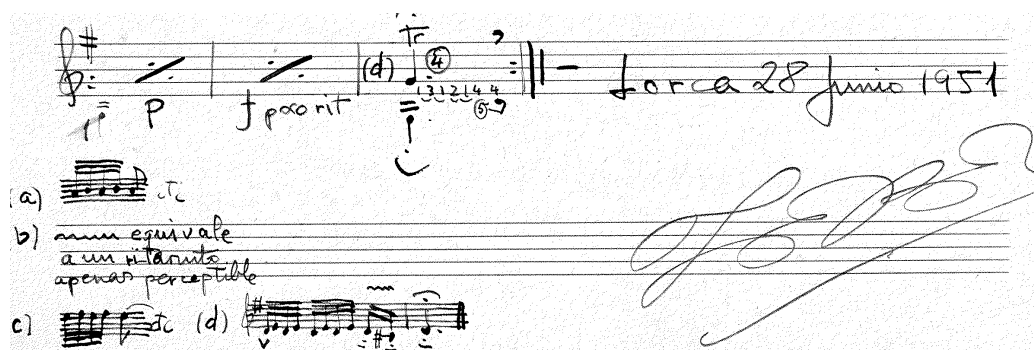


Ilustración 22 - Soler. *Sonata*, p.3. Part. ms. orig.

En este otro documento datado en 1969, que prepara la edición de la *Suite* de Gaspar Sanz, podemos ver la firma definitivamente más estilizada.



Ilustración 23 - Sanz. *Suite española*, portada. Part. ms. orig.

6.1.9. Dedicatorias

Algunas de las piezas que los compositores dedican a Yepes, al ser trabajadas y escritas de nuevo por él, necesitan de la incorporación autógrafa del propio Yepes de esa dedicatoria. El primer ejemplo es del *Passapié* de Bacarisse al que volveremos a hacer mención más adelante.

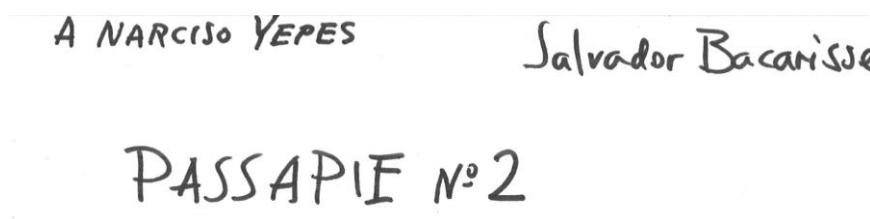


Ilustración 24 - Bacarisse. *Passapié nº 2*, p.1. Part. ms. orig.

El segundo ejemplo es de la *Canción y Danza* de Ruiz-Pipó, de la que también hablaremos más tarde.

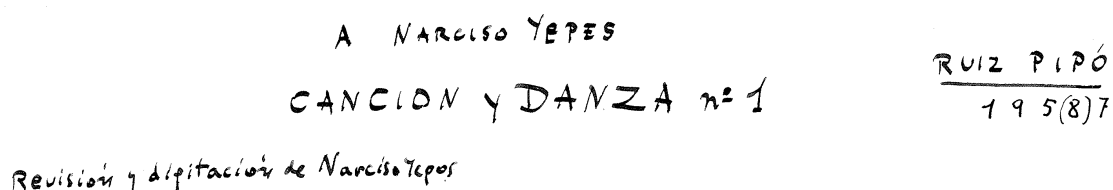


Ilustración 25 - Ruiz-Pipó. *Canción y Danza nº 1*, p.1. Part. ms. orig.

En este tercer ejemplo Yepes señala de su puño y letra que la *Sonata* de Palau le está dedicada.



Ilustración 26 - Palau. *Sonata en La mayor, I. In forma di toccata*, p.3. Part. ms. orig.

6.1.10. Otras indicaciones específicas

Por último, entre las indicaciones manuscritas que no son de carácter estrictamente musical, descubrimos en esta sección anotaciones autógrafas diversas, concernientes a distintas informaciones dignas de mencionar por Yepes. Por ejemplo indicaciones relativas a proyectos concretos como conciertos o grabación de discos.

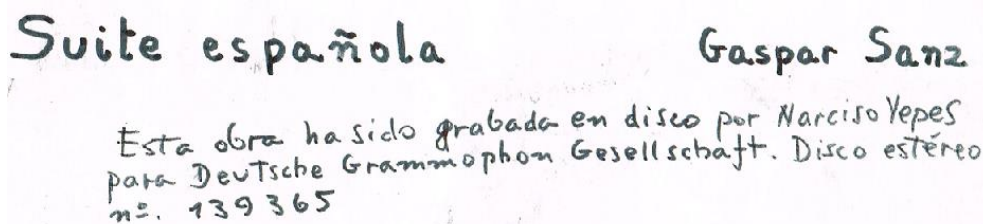


Ilustración 27 - Sanz, *Suite española*, p.1. Part. ms. orig.

O menciones a las diferentes versiones trabajadas como por ejemplo estas dos partituras de la misma obra de Joaquín Rodrigo. La primera (“Versión A”) parte de la digitación de Graciano Tarrago.

Ilustración 28 - Rodrigo. *Invocación y Danza*, p.1. Part. impr. con anot. ms. orig.

Y la segunda (“Versión B”) de la de Alirio Díaz, dedicatario de la pieza. Al alimón de ambas ediciones Yepes prepara su versión, anotando en ellas sus propias digitaciones, indicaciones musicales y modificaciones.



Ilustración 29 - Rodrigo. *Invocación y Danza*, p.1. Part. impr. multigr. con anot. ms. orig.

6.2. Indicaciones musicales que no alteran la música

Vemos ahora algunas notaciones aclaratorias que especifican información acerca de aspectos musicales pero en ningún caso influyentes para el resultado sonoro de la partitura.

6.2.1. Numeración de variaciones o diferencias

Escrito con claridad al inicio de cada variación en las formas de tema con variaciones o al principio de cada diferencia o mudanza en las danzas de los vihuelistas del siglo XVII, como por ejemplo en estas *Diferencias* de Narváez.

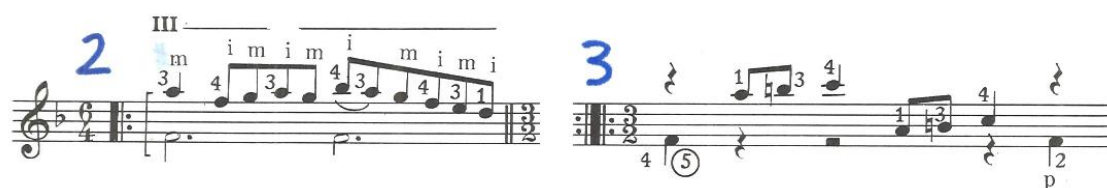


Ilustración 30 - Narváez. *Siete Diferencias sobre Guárdame las vacas*, p.1. Part. impr. con anot. ms. orig.

6.2.2. Indicación del orden de los movimientos

Esto sucede especialmente cuando Yepes cambia el orden de los movimientos en una suite o cuando construye una suite con piezas sueltas de un autor, como es el caso de estas pequeñas obras de Paganini pertenecientes a la colección de sus *Ghiribizzi per*

chitarra sola. Yepes primero selecciona las piezas marcándolas con una doble X en la partitura completa para después ordenarlas según su criterio personal, anotando el número de orden.

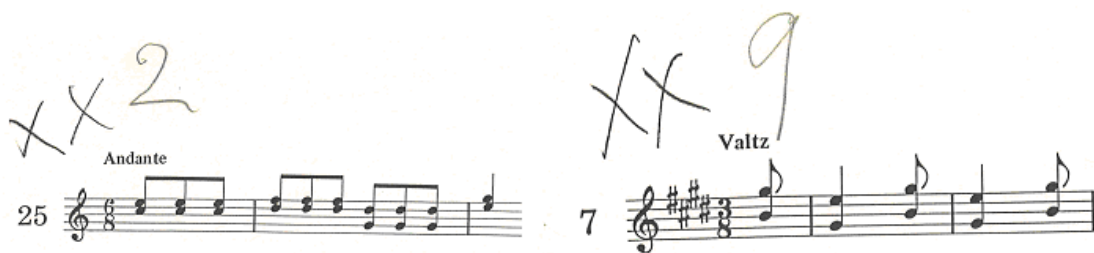


Ilustración 31 - Paganini. *Ghiribizzi per chitarra sola*, pp.23,7.
Part. impr. multigr. con anot. ms. orig.

6.2.3. Mejora de la visualización y clarificación de elementos musicales

Frecuentemente, dado su problema de vista, Yepes necesita agrandar la información que aparece en la partitura o resaltarla para una lectura más ágil, tales como cambios de compás, notas alteradas, articulación, cambios de tonalidad, signos de repetición, alteraciones de precaución, expresiones de aire o de carácter, etc. En este ejemplo de una pieza de Naoumoff ha resaltado con rotulador azul las indicaciones de los cambios de compás, abarcando ambos pentagramas de la versión de piano.



Ilustración 32 - Naoumoff. *Bach Connexion*, p.1. Part. ms. del autor con anot. ms. orig.

En *Tarantos*, pieza compuesta para Yepes por el compositor cubano Leo Brower, podemos ver, en una de las secciones de la obra, la selección de orden que realiza el intérprete, ante la libertad ofrecida por el compositor, de los diferentes fragmentos presentados de un modo independiente y que han de ser engarzados y dotados de continuidad en la interpretación. Observamos que el criterio gráfico seguido por Yepes ha sido encabezar cada uno de ellos con un número romano en rotulador azul dentro de un círculo rojo.

III. s.p. deciso veloce [f-ff]
 C2 veloce - un poco. s.p. (a m i p)
 [f-ff] deciso d.v.t.

IV. POÉTICO
 poetico p
 d.v.t.

V. MISTERIOSO
 misterioso arm XII
 d.v.t.

VI. PPP ff

VII. Marcato 5''
 marcato s.p.
 f-ff d.v. S.P.
 d.v.

Ilustración 33 - Brouwer. *Tarantos*, p.1. Part. impr. con anot. ms. orig.

6.3. Indicaciones de preparación del instrumento

Entre las indicaciones que atesoran las partituras de Narciso Yepes una de las más apreciadas por los guitarristas que desean acercarse a su pensamiento musical es el de la afinación de las cuerdas en función de la obra a interpretar, y especialmente la de las cuatro cuerdas que él añadió a la guitarra. Yepes modifica la afinación estándar de las cuerdas para adaptarla a las necesidades musicales de cada pieza. Esto puede producirse tanto por razones de mejora de la resonancia, al darle más posibilidades de vibración por simpatía a los armónicos más cercanos a la tonalidad de la obra, como por razones de necesidad de utilización de determinados bajos, susceptibles de ser tocados más frecuentemente al aire o en posiciones de acordes más lógicas. Pero no sólo aparecen indicaciones de las sugerencias de afinación de la séptima, octava, novena y décima cuerdas sino que bastante a menudo Yepes también hace la propuesta de bajar o subir la afinación de algunas de las otras cuerdas con el fin de conseguir un mejor resultado sonoro. Es conocido, y de hecho muchos autores lo solicitan, el bajar la sexta a RE, pero Yepes lleva más lejos esta demanda y propone frecuentemente cambiar la afinación de cualquiera de las otras cuerdas tradicionales de la guitarra como por ejemplo la de bajar la tercera a FA#, muy usada por él en un amplio abanico de estilos, no sólo en el de la

música antigua en el que parece lógico querer preparar una afinación de las cuerdas análoga a la de la vihuela.

En este punto cabe testimoniar que hemos comprobado personalmente la capacidad asombrosa del maestro Yepes de poder leer a primera vista con la guitarra teniendo las cuerdas afinadas en cualquier combinación preparada al azar, es decir adaptándose al instante, sin previo estudio, a ese *nuevo* instrumento resultante. Podemos por tanto afirmar que poseía un concepto integral de la guitarra en el que sus dedos no sólo obedecían al habitual aprendizaje *físico* del instrumento sino también a un conocimiento *mental* del mismo en todas sus posibilidades, aunque no hubieran sido experimentadas previamente.

6.3.1. Afinación de las cuerdas

He aquí algunos ejemplos de preparación de la afinación del instrumento para las obras a interpretar. La notación más utilizada es la del número de cuerda rodeado de un círculo.

PENSÉE FUGITIVE
Rapsodie pour la Guitare

Ilustración 34 - Mertz. *Pensée fugitive*, p.1. Part. impr. con anot. ms. orig.

Recordemos que la cuerda más grave es la séptima, cuya afinación estándar es un DO, es decir que ésta es la cuerda que fija el suelo de la tesitura de la pieza en cuestión. Las notas de las cuerdas 8^a a 10^a pertenecen a la octava inmediata superior.

Bach Connexion

Ilustración 35 - Naoumoff. *Bach Connexion*, p.1. Part. ms. orig.

Aquí vemos otra notación distinta para identificar cada cuerda.

5ª cuerda en SOL
 6ª " en MI
 7ª " " RE

PPP

Ilustración 36 - Anónimo, s. XI. *Marcha irlandesa*, p.1. Part. ms. orig.

A menudo, en una misma obra, o sucesión de obras, necesita cambiar la afinación entre las piezas con lo que la afinación de las cuerdas está precedida de la acción de subir o bajar en función de la afinación precedente.

Subir 5ª LA
 Bajar 7ª SI

Bajar 10 RE
 Bajar 9ª SOL

⑦ SI

Ilustración 37 - Falla. *Asturiana*, p.1. Part. ms. orig.

En esta primera pieza de Rodrigo, el *Fandango*, vemos cómo Yepes ha preferido afinar la tercera en FA# en lugar de en SOL. Como decíamos antes, éste es un sistema que Yepes utiliza a menudo. Con ello busca el facilitar las digitaciones y la coherencia sonora en la mayoría de los acordes relativos a la tonalidad correspondiente.

③ FA#

Fandango

Allegretto (♩ = 84)

Ilustración 38 - Rodrigo. *Tres piezas españolas. Fandango*, p.2. Part. impr. con anot. ms. orig.

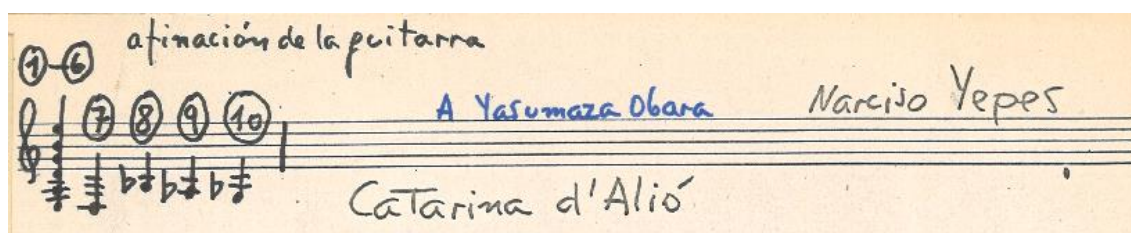


Ilustración 41 - Yepes. *Catarina d'Alió*, p.1. Part. ms. orig.

6.3.2. Utilización de la cejilla

A parte de la utilización de la cejilla cuando la naturalidad de la música lo ha requerido, por ejemplo para tocar con la guitarra la música de laúd del Renacimiento sin necesidad de transcribirla, Yepes ha afrontado pasajes de música contemporánea de enorme complejidad tonal con la utilización de esta herramienta. Podemos ver en el siguiente ejemplo el uso que hace de *media* cejilla, es decir sólo cubriendo las cinco primeras cuerdas, pues considera que ésa es la mejor manera de hacer converger la dificultad técnica creada por la tonalidad empleada con la sensación de facilidad en la escucha.

Modéré et Rythmé III
1/2 Cej 1^o (♩=84) (♩=69)
♩=84
♩=69
C 4
sol
FA
mf

Ilustración 42 - Naoumoff. *Bach Connexion*, p.9. Part. ms. orig.

6.4. Indicaciones musicales de ejecución técnica

Estas indicaciones constituyen un reflejo del verdadero taller del guitarrista en donde se toman decisiones muy importantes para la puesta en práctica, es decir físicamente sobre el instrumento, del contenido *teórico* de la partitura.

6.4.1. Digitaciones

Seguramente de entre las anotaciones del maestro Yepes que atesoran sus partituras, unas de las más codiciadas por los guitarristas son las referentes a sus digitaciones. Nos

encontramos ante signos que revelan, con elementos gráficos muy sencillos, una información privilegiada, la que resume por un lado la intuición y por otro el trabajo de horas de búsqueda e investigación del maestro. Son tan numerosas las posibilidades digitales que ofrece la guitarra de hacer sonar la misma música reflejada en el pentagrama que tener acceso al camino recorrido de selección y de descarte del maestro es una ventaja extraordinaria. Cada fragmento de música, cada compás, cada nota guarda un secreto de digitación y esconde un modo de volver cada pasaje más accesible; son las claves de los procedimientos técnicos que se traducen inmediatamente, en los dedos de Yepes, en un resultado de interpretación de una escucha más fácil y comprensiva.

Para informar acerca de las digitaciones, es decir de qué dedos de la mano izquierda pisan en qué trastes, de qué cuerdas pulsadas por qué dedos de la mano derecha, y en qué momento, Yepes parte de la simbología tradicional utilizada por la mayoría de los guitarristas (como el hecho de que los números “1, 2, 3, 4” indican respectivamente los dedos índice, medio, anular y meñique de la mano izquierda, las letras “p, i, m, a” se refieren respectivamente a los dedos pulgar, medio, índice y anular de la mano derecha, los números rodeados de un círculo indican las cuerdas, y los números romanos “I, II, III, etc.” precisan los trastes en los que realizar una cejilla.) Pero además de los signos convencionales, Yepes añade algunos símbolos de su propia creación que buscan efectos especiales o que son fruto de sus innovaciones técnicas, como podemos constatar en la leyenda de símbolos que publica en las ediciones de la colección Narciso Yepes de Schott.

Indicaciones para la mano izquierda:

1 2 3 4

indica el dedo de la mano izquierda

II V IX

indica el traste en el que debe extenderse el dedo primero para formar una cejilla

V —————

la línea horizontal muestra la duración de la cejilla



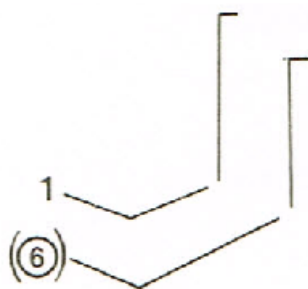
el dedo primero abarcará más o menos cuerdas según la longitud de la línea vertical



el dedo se extiende hacia las cuerdas graves aunque sólo suenen las agudas



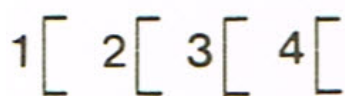
el dedo se extiende hacia las agudas aunque sólo suenen las graves



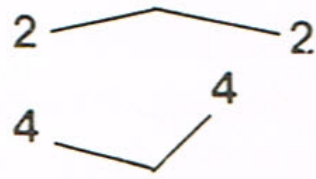
se coloca el dedo primero en la nota o cuerda que corresponda y sin levantarlo se extenderá la cejilla cuando llegue el momento



se extiende la cejilla en el traste que corresponda y se levanta en el momento oportuno manteniendo la punta del dedo donde estaba para ir a un traste diferente



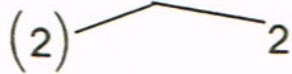
pequeña cejilla con los dedos 1, 2, 3 ó 4



mantener los dedos en la nota donde estaban



deslizar los dedos por la cuerda donde están hasta la nota que corresponda



se colocan los dedos antes de que llegue el momento de usarlos



se colocan los dedos antes de que llegue el momento de usarlos pero en trastes distintos

ext.

abrir los dedos tanto como sea necesario hasta conseguir la posición deseada

cont.

contraer los dedos tanto como sea necesario hasta conseguir la posición deseada

pos.

no mover la punta del dedo pulgar de la mano izquierda



escala cromática con un solo dedo

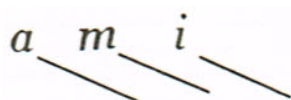
Indicaciones para la mano derecha:



indica la cuerda correspondiente

p i m a

pulgar, índice, medio, anular



notas sucesivas resbalando el dedo hacia las cuerdas graves



notas sucesivas resbalando el pulgar hacia las cuerdas agudas



notas simultáneas resbalando el dedo lo más rápidamente posible
hacia las cuerdas graves



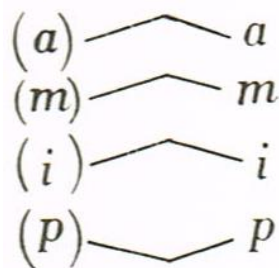
notas simultáneas resbalando el pulgar lo más rápidamente posible
hacia las cuerdas agudas



apoyando en la cuerda inmediata



no apoyando



se colocan los dedos sobre las cuerdas antes de que llegue el momento de usarlos

$i \sim a$

$i \sim p$

apoyando suavemente el dedo índice sobre el traste indicado
y pulsando con el dedo anular o pulgar

En el planteamiento que Yepes hace de las digitaciones observamos cómo no sólo desea encontrar los movimientos de los dedos que faciliten la fluidez de los pasajes y *estorben* lo menos posible a la música, sino que busca sin excepción el resultado sonoro que emana de ellas. Así mismo, entre los recursos de sus digitaciones, Yepes concede importancia a la posibilidad de anticipar o mantener, cuando es necesario, las posiciones de los dedos, tanto en los momentos en que se requiere un especial legato como para asegurar la escucha de las distintas voces de la polifonía, o simplemente por una cuestión de seguridad en la ejecución. Es decir que las digitaciones no sólo contemplan el ocuparse de lo que está sonando sino que preparan lo que va a sonar y cuidan lo que ya ha sonado.

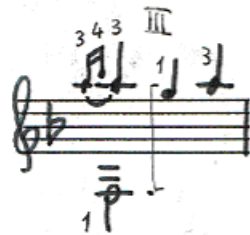
Ofrecemos a continuación algunos de los signos que Yepes emplea en la grafía de sus digitaciones con las explicaciones de su puño y letra junto a sus propios ejemplos tomados del borrador para la preparación de la edición de la *Suite española* de Gaspar Sanz. Vemos cómo, con una didáctica extraordinaria, Yepes no deja nada al azar y explica cada detalle, persiguiendo en todo momento el que la claridad de los conceptos ayude al intérprete en su lectura.

En cuanto a los símbolos para la mano izquierda encontramos por ejemplo cejillas (extensiones del dedo índice con el fin de pisar en múltiples cuerdas simultáneamente) y signos que describen la preparación y mantenimiento de los dedos que hemos descrito anteriormente:

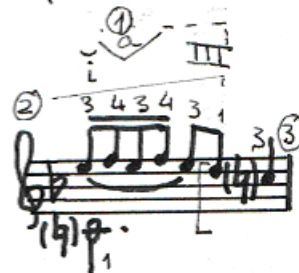
1. Cejilla que se extiende en el correspondiente traste y abarca un número de cuerdas concreto. Yepes añade los ejemplos para evitar cualquier confusión.

[[Ceja con el dedo primero. El número de cuerdas que el dedo ha de abarcar, depende de la longitud de este símbolo. En el primer ejemplo hasta la 6.^a En el segundo hasta la 5.^a. En el tercero hasta la 2.^a En el cuarto ejemplo ha de abarcar solamente las cuerdas 4.^a y 3.^a.

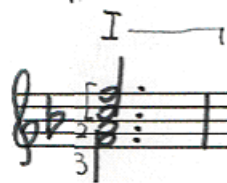
1.^o Españolaletas
Cp. 5



2.^o Folias
Cp. 4



3.^o Españolaletas
Cp. 8



4.^o Passacalle
Cp. 12

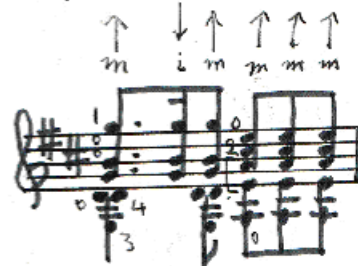


Ilustración 43 - Leyenda de símbolos. *Suite española* (G. Sanz). Borrador, p.4. Ms. orig.

2. Cejilla en la que se debe cuidar el dejar al aire determinadas cuerdas.

[[Coloque el dedo primero como si tuviera que hacer una ceja ^{hasta} la 5.^a cuerda, pero levante la punta del dedo para que suene la cuarta al aire.

Folias

Cp. 7

I



Ilustración 44 - Leyenda de símbolos. *Suite española* (G. Sanz). Borrador, p.4. Ms. orig.

3. Anticipo y mantenimiento de dedos en una posición. Este símbolo tiene dos significados, según especifica Yepes.

Colocar el dedo anticipadamente o es aconsejable que no lo levante

Canarios
Cps 0

La miñona
Cps. 54/55

The image shows two musical excerpts. The first, 'Canarios' (Cps 0), features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It includes a handwritten diagram of a diamond shape with numbers 1, 2, 3 at its vertices and arrows indicating finger placement. The notation shows a sequence of notes with fingerings: 3, 0, 2, 2, 2, 1, 3. Above the notes are upward-pointing arrows labeled 'P' and 'i'. The second excerpt, 'La miñona' (Cps. 54/55), is in a 4/4 time signature with a key signature of one sharp. It shows a sequence of notes with fingerings: 0, 1, 2, 4, 1, 55. Below the notes are downward-pointing arrows labeled 'P', '7', and '4'.

Ilustración 45 - Leyenda de símbolos. *Suite española* (G. Sanz). Borrador, p.4. Ms. orig.

Por su parte, algunos símbolos correspondientes a la mano derecha especifican tipos de rasgueado, de “apoyados” en las cuerdas y de digitaciones de seguridad:

4. Rasgueado con un solo dedo que dé la sensación de simultaneidad, expresado en sus dos movimientos posibles: ↑ de la cuerda más grave a la más aguda y ↓ de la más aguda a la más grave.

Se pulsán todas las notas del acorde lo más simultáneamente posible con un solo dedo. En este caso: ↑, de la más grave a la más aguda y en éste: ↓, de la más aguda a la más grave.

Passacalle
Cp. 12

La miñona de Cataluña
Cp. 19

The image shows two musical excerpts. The first, 'Passacalle' (Cp. 12), features a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. It includes a handwritten diagram with five vertical arrows: the first is downward, the second is upward, and the next three are upward. Below the arrows are the letters 'm', 'l', 'a', 'm', 'p'. The notation shows a sequence of notes with fingerings: m, l, a, m, p. Above the notes are upward-pointing arrows labeled 'm', 'l', 'a', 'm', 'p'. The second excerpt, 'La miñona de Cataluña' (Cp. 19), is in a 4/4 time signature with a key signature of one sharp. It shows a sequence of notes with fingerings: m, l, a, m, p. Above the notes are upward-pointing arrows labeled 'm', 'l', 'a', 'm', 'p'.

Ilustración 46 - Leyenda de símbolos. *Suite española* (G. Sanz). Borrador, p.1. Ms. orig.

5. Rasgueado con un solo dedo desarrollado a lo largo de un arpegiado.

Es igual al símbolo anterior, pero con el acorde arpegiado.

Españoletas p
Op. 12

Ilustración 47 - Leyenda de símbolos. *Suite española* (G. Sanz). Borrador, p.1. Ms. orig.

6. Rasgueado de cuatro dedos (anular, medio, índice y pulgar) que, en la práctica, se convierte en cuatro rasgueados enlazados a gran velocidad, produciendo un efecto de triple mordente y una impresión de gran energía.

Es un rasgueado que comienza con el anular y termina con el pulgar, dándole a éste la mayor fuerza.

La miniona de Cataluña
Op. 60

Ilustración 48 - Leyenda de símbolos. *Suite española* (G. Sanz). Borrador, p.1. Ms. orig.

7. Rasgueado descendente con intención de simultaneidad y precisión, comenzando con el anular y acabando en la cuerdas más graves con el pulgar, en un gesto parecido al de cerrar la mano.

La nota más grave con el pulgar y las otras del acorde con el anular, comenzando por la más aguda. Ha de ser un impacto fuerte e incisivo.

Passacalle
Op. 87

Ilustración 49 - Leyenda de símbolos. *Suite española* (G. Sanz). Borrador, p.1. Ms. orig.

8. “Apoyado” consistente en realizar un acorde con varios dedos simultáneamente pero, en este caso, a diferencia del anterior, de modo que se detenga el dedo que ha tocado la nota más aguda en la cuerda más próxima.

\bar{m} \bar{a} \bar{i} El dedo que tenga este símbolo, ha de pulsar apoyando en la cuerda inmediata, pero todas las notas del acorde han de sonar simultáneamente.

Españoletas
Cp. 24

Zarabanda
Cp. 7



The image shows two pieces of handwritten musical notation. On the left, titled 'Españoletas Cp. 24', there is a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a triplet of eighth notes with fingerings 3, 1, and 2. A symbol \bar{m} is written above the first note. On the right, titled 'Zarabanda Cp. 7', there is a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It contains a complex melodic line with various fingerings and symbols, including \bar{m} , \bar{a} , and \bar{i} .


Ilustración 50 - Leyenda de símbolos. Suite española (G. Sanz). Borrador, p.2. Ms. orig.

9. “Apoyado” con el pulgar en la cuerda siguiente a lo largo de varios compases para asegurar la afirmación rítmica y la permanencia del timbre.

X Apoyando en la cuerda inmediata con P la yema del dedo pulgar.

Canarios
Cps. 48/52

Rujero y Paradetas
Cps. 9/12



The image shows two pieces of handwritten musical notation. The top piece, titled 'Canarios Cps. 48/52', is written on a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It features a melodic line with various fingerings and symbols, including a circled '5' and a circled '4'. The bottom piece, titled 'Rujero y Paradetas Cps. 9/12', is written on a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It features a melodic line with various fingerings and symbols, including a circled '4' and a circled '5'.

Ilustración 51 - Leyenda de símbolos. Suite española (G. Sanz). Borrador, p.2. Ms. orig.

10. Búsqueda de timbre más delgado y duro, a lo largo de varios compases, especialmente tocando más cerca del puente.

↘ Sonido delgado y metálico
 Rujero y Paradas
 Cps. 13/16

The image shows a handwritten musical score for guitar. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes several measures with notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. A dynamic marking 'f' is present at the beginning. A circled number '15' is written above one of the notes. The score is written on a single staff.

Ilustración 52 - Leyenda de símbolos. *Suite española* (G. Sanz). Borrador, p.2. Ms. orig.

11. Digitaciones de seguridad. Se trata de apoyar un dedo desocupado de la mano derecha sobre una cuerda susceptible de ser percutida accidentalmente por un dedo de la mano izquierda, ensordeciendo así la cuerda y evitando su posible sonido.

①
 a

Inmediatamente después de pulsar el primer "mi", coloque el dedo anular suavemente sobre la prima y quitelo después de que haya sonado el tercer "mi". De esta forma, tendrá la absoluta seguridad de que el dedo cuarto de la mano izquierda no rozará el "sol" de la prima en tercer traste.

Folias
 Cp. 4

The image shows a handwritten musical score for guitar. It features a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-4. A circled number '1' is written above the first note. A dynamic marking 'p1' is present at the beginning. The score is written on a single staff.

Ilustración 53 - Leyenda de símbolos. *Suite española* (G. Sanz). Borrador, p.2. Ms. orig.

A continuación presentamos algunas ejemplos de páginas cuajadas de todos estos signos capaces de convertirse en herramientas vivas para dotar a una obra de su engranaje digital al servicio de la mejor expresión sonora. Iniciamos esta muestra con una obra de Vicente Asencio escrita especialmente para Yepes.

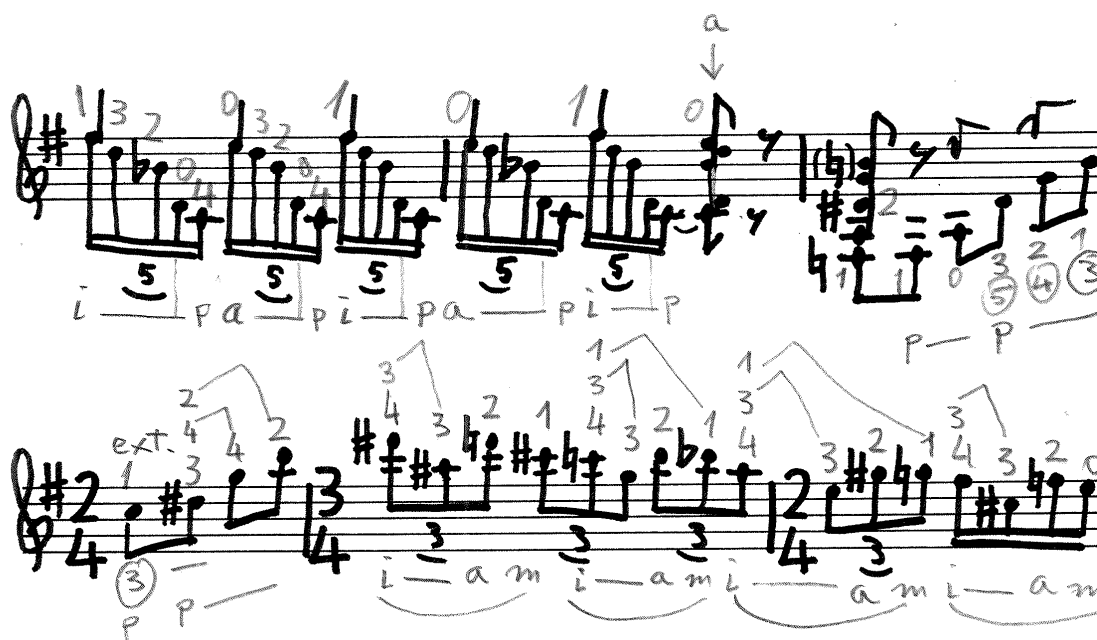


Ilustración 54 - Asencio. *Colecticio íntimo*, La frisança, p.3. Part. ms. orig.

La siguiente corresponde a una página del compositor búlgaro Emile Naoumoff, basada en las cuatro notas que definen el nombre de Bach (“B-A-C-H”: SIb, LA, DO, SI natural) que Yepes arregla para la guitarra y que aparece poblada de numerosos elementos y recursos de digitaciones de ambas manos.

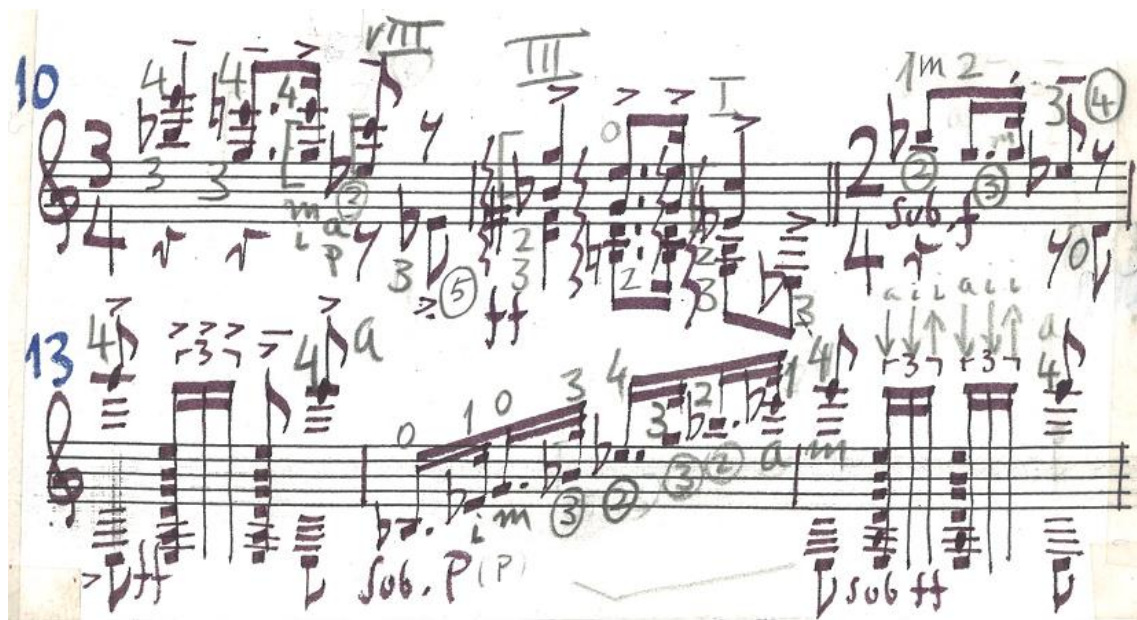


Ilustración 55 - Naoumoff. *Bach Connexion*, p.1. Part. ms. orig.

En este fragmento perteneciente al ballet *Zarandanzas*, con música de Ignacio Yepes y coreografía de Ana Yepes, estrenado en 1992, vemos el cuidado de Yepes para escoger la cuerda oportuna que permita mantener en vibración las cuerdas deseadas.

Ilustración 56 - Yepes, Ignacio. *Duelo* (de la Suite Zarandanzas), p.2. Part. impr. con anot. ms. orig.

En el siguiente ejemplo de un *Estudio* de Villa-Lobos, los números no indican dedos sino trastes, con el fin de señalar con precisión la traslación de la mano izquierda sobre la tastiera.

Ilustración 57 – Villa-Lobos. *Estudio n° 6*, p.14. Part. impr. con anot. ms. orig.

El famoso efecto de la escala cromática de Yepes, con un solo dedo en la mano izquierda para asegurar la regularidad, y con tres dedos en la mano derecha para conseguir la velocidad lo vemos aplicado en este pasaje del *Passapié* de Salvador Bacarisse.



Ilustración 58 - Bacarisse. *Passapié nº 2*, p.2. Part. ms. orig.

La digitación de la mano derecha va a tener una repercusión inmediata en la continuidad de un timbre, aunque en ocasiones pueda resultar menos cómoda para el ejecutante, como vemos en esta secuencia melódica del *Concierto de Aranjuez* en la que Yepes toca con el pulgar todas las veintiocho corcheas de los cuatro compases de la parte más grave y afirmativa de la melodía, y sin embargo, en los últimos compases, pulsa con el índice las últimas nueve corcheas en la parte más interrogativa, logrando así la unicidad en la cualidad del sonido y rompiendo el paradigma de la escuela tradicional de que generalmente notas repetidas han de tocarse con dedos diferentes.



Ilustración 59 - Rodrigo. *Concierto de Aranjuez*, p.2. Part. impr. con anot. ms.

6.4.2. Rasgueados

La velocidad en los rasgueados que se exige Yepes es sorprendente y el resultado es de una densidad sonora difícil de superar con una guitarra.



Ilustración 60 - Rodrigo. *Invocación y Danza*, p.4. Part. ms. multigr.

Yepes es capaz de conseguir rasgueados rapidísimos, idóneos para producir la sensación de simultaneidad, con cualquier dedo de la mano derecha, tanto ascendentes como descendentes. Esto le da ocasión de enriquecer en gran medida los elementos armónicos de la guitarra sin tener que someterse a la obligatoriedad de hacer sonar la armonía en acordes arpegiados cuando no se desean.

También vale la pena reseñar los momentos en que Yepes desea expresamente que no se realice un rasgueado porque prefiere la fuerza de un acorde de notas simultáneas aunque para ello tenga que descubrir soluciones para pulsar varias notas a la vez.



Ilustración 61 - Ohana. *Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents*, p.3. Part. impr. con anot. ms. org.

En el final de la cadencia del *Concierto de Aranjuez*, Yepes hace un despliegue de rasgueados que producirán una provocativa invitación para la entrada con fuerza de la orquesta. Comienza anotando arpegiados con índice y pulgar.

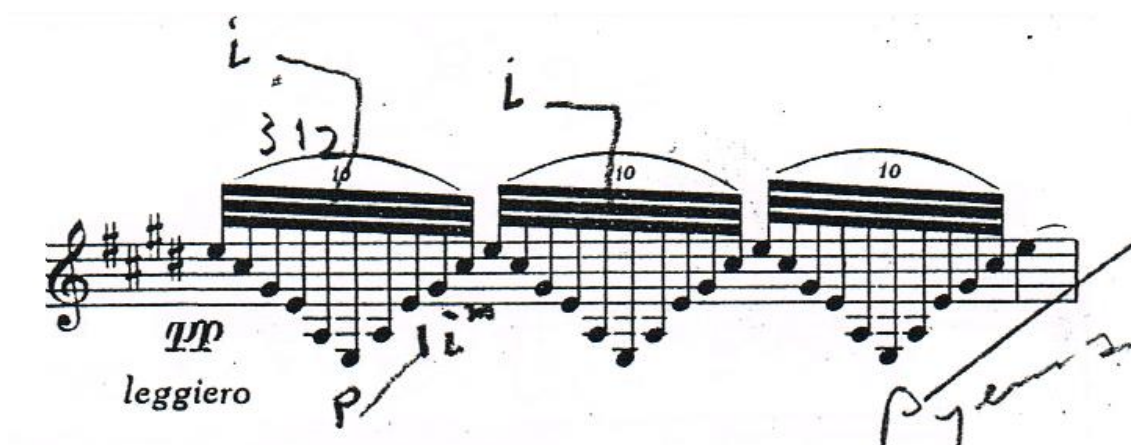


Ilustración 62 - Rodrigo. *Adagio (Concierto de Aranjuez)*, p.29. Part. impr. con anot. ms.

Estos arpegiados se van luego enriqueciendo y acaban en unos rasgueados de fusas a pesar de que el original de Rodrigo propone arpegiados con un efecto más lento. Yepes

determina en cambio duplicar la velocidad concentrando dos compases en uno, de manera que cada diecillo de fusas tenga el valor de una corchea. Así encontramos en el siguiente ejemplo que los dos compases de la ilustración se convierten en uno solo, cuyos cuatro tiempos están marcados claramente sobre el pentagrama. Cada negra se completa con ocho fusas de veloces rasgueados con dedos diferentes que producen un efecto asombroso de simultaneidad de sonidos y de tensión sonora.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of two systems of staves. Each system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line. The score is annotated with handwritten numbers in circles: '1' and '2' above the first system, and '3' and '4' above the second system. A handwritten note '2 compases de 4' is written above the first system. The notation includes various rhythmic values, including eighth notes and sixteenth notes, and is marked with '10' above several measures. The manuscript is on aged paper with some ink bleed-through from the reverse side.

Ilustración 63 - Rodrigo. *Adagio (Concierto de Aranjuez)*, p.31. Part. impr. con anot. ms.

Yepes desea establecer ya el tempo de lo que va a ser la entrada de la orquesta después de la cadencia. En la partitura del director vemos incluso la anotación manuscrita de la línea melódica resultante al conectar las notas más agudas de cada cúmulo de arpegiados. Esta información es una ayuda notable para el director de orquesta puesto que muestra el modo en que el fraseo de esa transición se extiende en un 4/4 idéntico a los que van a seguir sin solución de continuidad tras la cadencia con la puntuación enérgica de los pizzicatos en el primer tiempo del compás. Cada uno de ellos impulsa a la guitarra a dar continuidad a los rasgueados en la misma forma, tesitura, ritmo, tempo y sonoridad que se venía fraguando al final de la cadencia, dando la apariencia de incorporar la orquesta a la misma cadencia del instrumento solista.

The image shows a page of a musical score for Rodrigo's *Adagio* from the *Concierto de Aranjuez*. The score is written for a string ensemble and includes several systems of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo marking is *molto animato*. The score features numerous arpeggiated chords, many of which are annotated with circled numbers (1, 2, 3, 4) in red and blue ink. There are also performance markings such as *ff* (fortissimo) and *Pizz.* (pizzicato). The score is divided into sections, with a double bar line and a repeat sign indicating a first ending. The manuscript includes various annotations, including arrows and lines connecting notes across staves, suggesting specific performance techniques or fingerings.

Ilustración 64 - Rodrigo. *Adagio* (*Concierto de Aranjuez*), p.52.
Part. impr. de orquesta con anot. ms. orig.

6.4.3. Resonancia

La resonancia de las cuerdas tras un arpegiado es solicitado a menudo por el propio autor y Yepes gusta de sacarle partido. En este comienzo de la *Elegía* de Peris, si comparamos el manuscrito del autor y la versión trabajada que se escribe Yepes para sí, vemos cómo, para una mayor naturalidad en la ejecución, le compensa no realizar el arpegiado en notas ascendentes todas ellas, sino en el orden resultante de pulsar sus cuerdas, lo cual produce el efecto de cambio de octava pues la séptima cuerda es la que posee la afinación más grave. El arpegiado abarca desde la novena cuerda hasta la segunda pues debe respetar la resonancia del armónico de RE (enarmonía del MI doble

bemol escrito por el compositor) que desea dejar vibrar en la primera cuerda. Este es el comienzo de la pieza del manuscrito del profesor Peris.



Ilustración 65 - Peris. *Elegía*, p.1. Part. ms. multigr. del autor

Y éste es el borrador a lápiz de la revisión de Yepes. Obsérvese su caprichosa repetición del segundo acorde, de modo análogo al primero, aunque esta vez en un explícito eco ppp.



Ilustración 66 - Peris. *Elegía*, p.1. Part. ms. orig.

6.4.4. Apagado del sonido

Visualmente, son varios los elementos que distinguen a Yepes de la mayoría de los guitarristas que siguen una escuela distinta a la suya. Su imagen está perfilada por la posición de la guitarra, más horizontal que en la escuela tradicional, el apoyo en las

piernas de modo que el cuerpo del intérprete tenga el mínimo contacto con la caja de la guitarra para ahogar lo menos posible la resonancia del instrumento; también la posición de las manos le retrata, pero una de las imágenes más características de Yepes cuando se le ve interpretar es su gesto del apagado del sonido al final de una pieza, llevando la mano al puente e inclinándola suavemente para ir borrando el sonido sin brusquedad. Esto lo indica Yepes de este modo entre sus símbolos, explicado por él mismo.

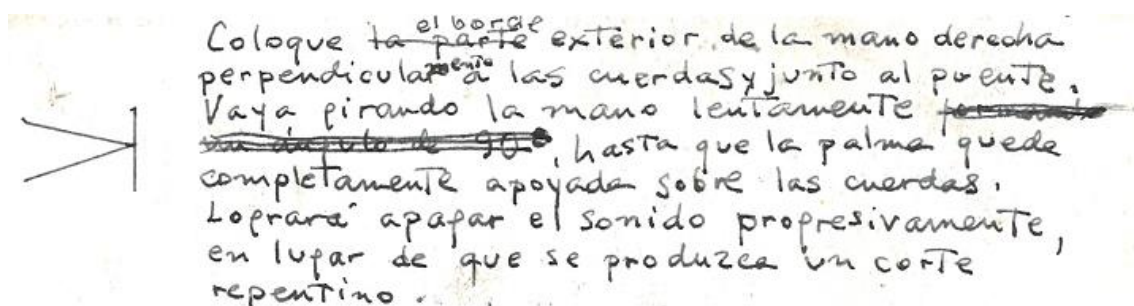


Ilustración 67 - Leyenda de símbolos. *Suite española* (G. Sanz). Borrador, p.2. Ms. orig.

6.4.5. Armónicos

En la leyenda de símbolos de sus ediciones, Yepes escribe de este modo la presencia de armónicos:

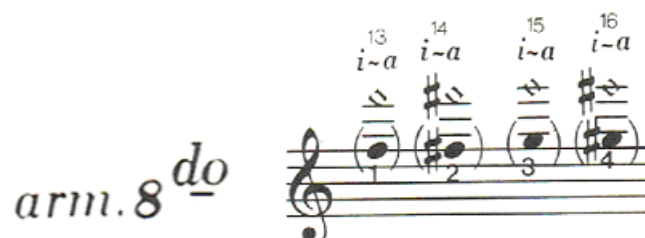
arm.7 arm.12

armónico natural en el traste indicado

arm .24 arm.31

arm.38

armónico natural en la posición teórica del traste indicado



armónico octavado

Mostramos dos casos en los que anota informaciones o explicaciones relativas a la ejecución de los armónicos. En el primero los propone como recurso al servicio de una sonoridad en descreciendo.

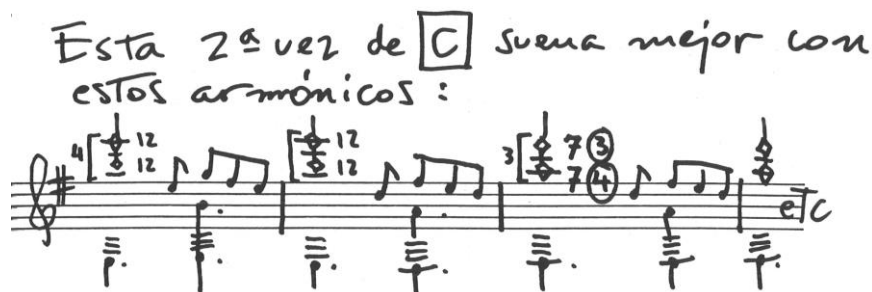


Ilustración 68 - Anónimo, s. XI. *Marcha irlandesa*, p.2. Part. ms. orig.

Y en el segundo como carácter tímbrico protagonista en la exposición del contramotivo de una *Canción catalana* armonizada y arreglada por él. Aquí se preocupa de indicar la localización idónea para la ejecución de los armónicos deseados.

Arm.

Estos armónicos se pueden hacer sobre el traste 5º, pero suenan mejor sobre la boca de la guitarra en la posición teórica del traste 24.

Traste 12

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Canción catalana'. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is written on a staff with several notes. Below the staff, there are several vertical lines representing harmonics, each with a circled number indicating the fret position: 7, 6, 10, 9, 7, 6, 10, 9, 8. Above the staff, there are handwritten annotations: 'Arm.' and 'Estos armónicos se pueden hacer sobre el traste 5º, pero suenan mejor sobre la boca de la guitarra en la posición teórica del traste 24.' The circled numbers 7, 6, 10, 9, 8 are also present above the staff in some measures. A vertical line is drawn to the right of the staff, labeled 'Traste 12'.

Ilustración 69 - Yepes. *Catarina d'Alió*, p.1. Part. ms. orig.

6.5. Indicaciones musicales de carácter interpretativo

Las anotaciones y modificaciones musicales que desplegamos a partir de este apartado no echan sus raíces fundamentalmente en un aspecto técnico sino que beben sobre todo de la fuente misma de la interpretación, es decir están al servicio de una *lógica* musical que Yepes percibe en su aproximación a la obra y que sitúa como norte de su trabajo sobre la partitura.

6.5.1. Metrónomo

Algunas de las piezas estudiadas por Yepes sufren variaciones metronómicas a lo largo del proceso de trabajo. Mostramos a continuación algunas curiosidades. En el primer ejemplo comprobamos que ha cambiado la corchea de 164 a 138. La anotación está a lápiz y se ve que la anterior ha sido borrada y sustituida.



Ilustración 70 - Mertz. *Pensée fugitive*, p.1. Part. impr. con anot. ms. orig.

En esta ocasión también ha cambiado la indicación del metrónomo, la negra con puntillo de 50 a 46, pero ha preferido conservar las dos informaciones. Sabemos que ha reducido el tempo porque, a la vista de los dos tipos de anotaciones en el resto de la partitura, se descubre que las anotaciones a lápiz son posteriores a las de tinta.

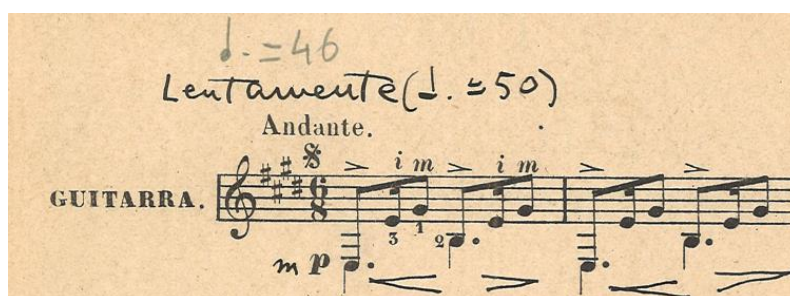


Ilustración 71 - Pujol. *Canción de cuna*, p.1. Part. impr. con anot. ms. orig.

Como es frecuente, pueden surgir discrepancias con el compositor en materia metronómica. Hay que tener en cuenta que en el siguiente ejemplo Emile Naoumoff, a pesar de que concibe la versión de la obra para guitarra dedicada a Yepes, presenta un primer borrador en dos pentagramas, salpicada como es lógico de múltiples hábitos pianísticos, tal y como de hecho Yepes aconseja a los compositores no guitarristas, con el fin de no probar si es *possible* lo que desean que suene en la guitarra. Y como excelente pianista que es, el autor vislumbra un tempo más pianístico que guitarrístico.

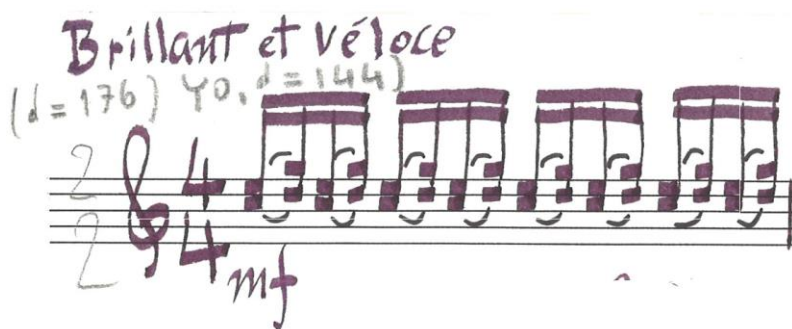


Ilustración 72 - Naoumoff. *Bach Connexion*, p.13. Part. ms. orig.

En este caso vemos cómo Yepes se corrige a sí mismo, pues él es el compositor y el intérprete, y decide acelerar el tempo para que no se haga pesado el ostinato de las cinco notas ascendentes.

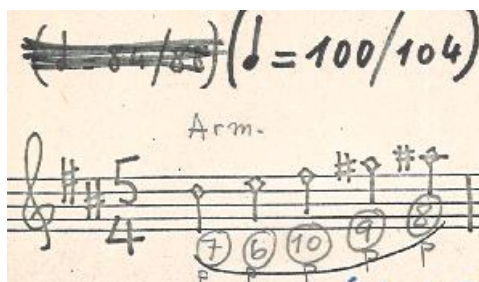


Ilustración 73 - Yepes. *Catarina d'Alió*, p.1. Part. ms. orig.

En el último ejemplo vemos cómo Yepes cambia la pulsación de corchea a corchea con puntillo; prefiere tener una referencia rítmica más lenta para conseguir un tempo semejante. El resultado es un tempo un poco más acelerado ya que la correspondencia correcta matemáticamente de la corchea a 138, sería la corchea con puntillo a 92.

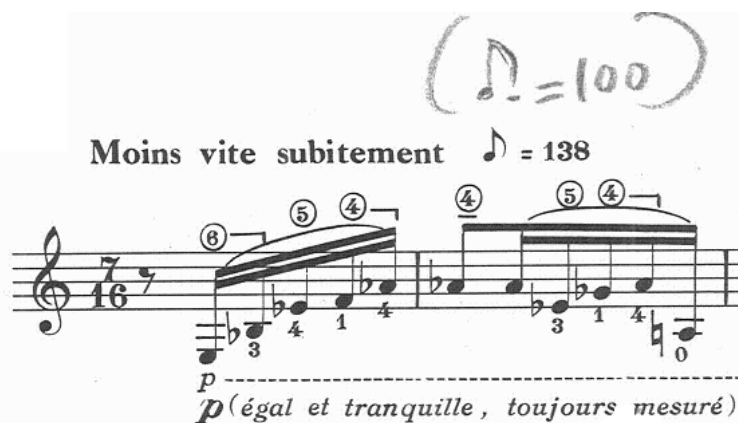


Ilustración 74 - Ohana. *Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents*, p.4. Part. impr. con anot. ms. org.

6.5.2. Carácter y aire

Cuando no está explícito en la partitura, Yepes señala en ocasiones su intención de carácter o el aire del pasaje con claridad, como en estos ejemplos de Ohana.



Ilustración 75 - Ohana. *Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents*, p.2. Part. impr. con anot. man. org.

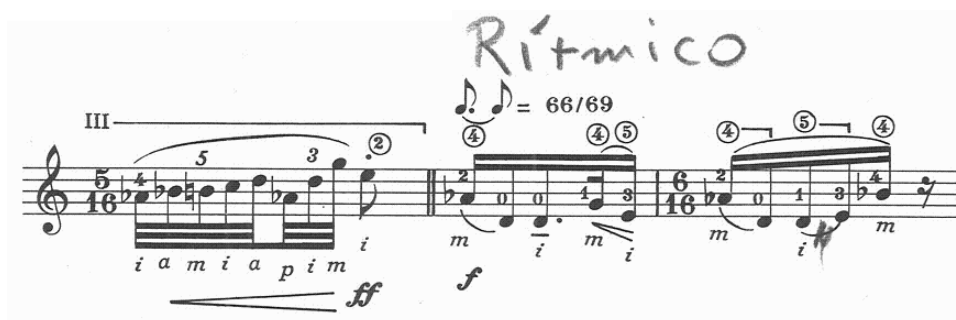


Ilustración 76 - Ohana. *Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents*, p.3.
Part. impr. con anot. ms. org.

En el comienzo de esta pieza compuesta por Ignacio Yepes para el ballet *Zarandanzas*, de claro estilo *ad libitum*, Narciso Yepes se anota el carácter del fragmento.

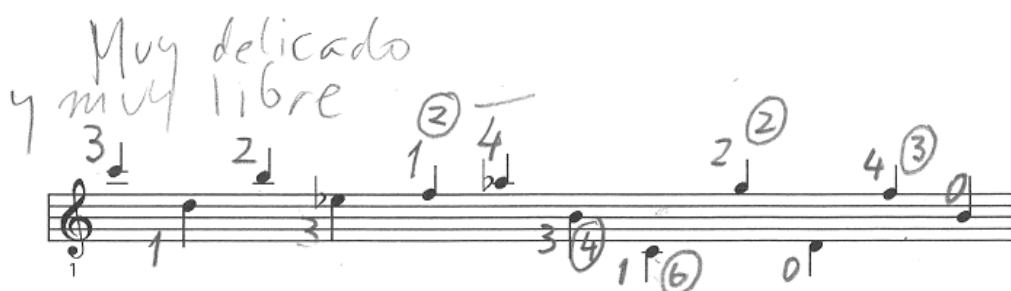


Ilustración 77 - Yepes, Ignacio. *Duelo* (de la Suite *Zarandanzas*), p.1.
Part. impr. con anot. ms. org.

6.5.3. Tempo y matices agógicos

Entre las anotaciones autógrafas de Yepes en sus partituras figuran algunos matices agógicos en lugares no indicados por el compositor.



Ilustración 78 - Mertz. *Variations mignonnes*, p.5. Part. impr. multigr. con anot. ms. org.

La mayoría de las veces son indicaciones de “ritardando” o “rallentando” seguidas de “a tempo” coincidiendo con la reexposición de un tema o el inicio de una frase.



Ilustración 79 - Palau. *Fantasía*, p.1. Part. impr. con anot. ms. org.

Cuando realiza una transcripción de Falla, autor que Yepes considera muy reflexivo sobre cada decisión que escribe en el papel, su fidelidad a las indicaciones agógicas es minuciosa. Aquí vemos el cuidado en anotar cada ligera sugerencia de Falla en el inicio de la *Canción del fuego fatuo* en la que los compases impares tienen un punto más de tensión que rompe en los pares con una petición de mayor calma.

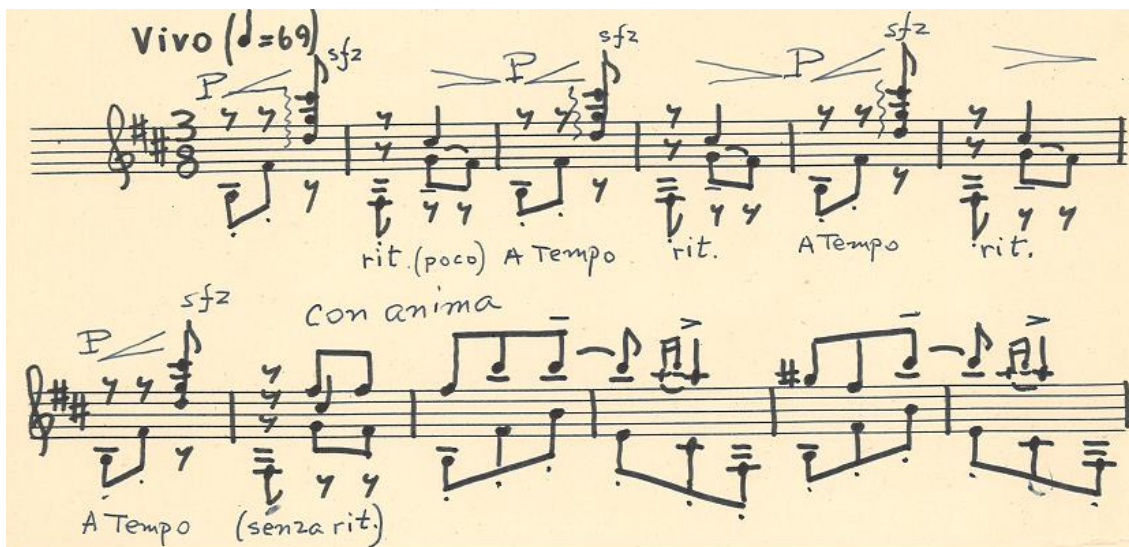


Ilustración 80 - Falla. *Canción del fuego fatuo* (del Amor brujo), p.1. Part. ms. orig.

La *desobediencia* a un calderón también figura entre las anotaciones agógicas de Yepes. En este caso prefiere darle al mismo acorde dos veces idéntica longitud de blanca con puntillo, en lugar de alargar el segundo, para no romper la continuidad en el cambio de carácter del pasaje y evitar que la música tenga que nacer de nuevo.



Ilustración 81 - Rodrigo. *Invocación y Danza*, p.1. Part. impr. con anot. man. orig.

6.5.4. Articulación

Son muy numerosas las anotaciones manuscritas encontradas referentes a la articulación que debe aplicarse a determinadas notas. Presentamos unos ejemplos observados en la *Chacona* de Bach en la que el lápiz de Yepes exige formas muy concretas de articular las frases según la intención musical de cada una de las secciones. En la primera muestra opta por un *tenuto legato* para dar énfasis a las semicorcheas que conducen de nuevo al acorde inicial de Re menor.

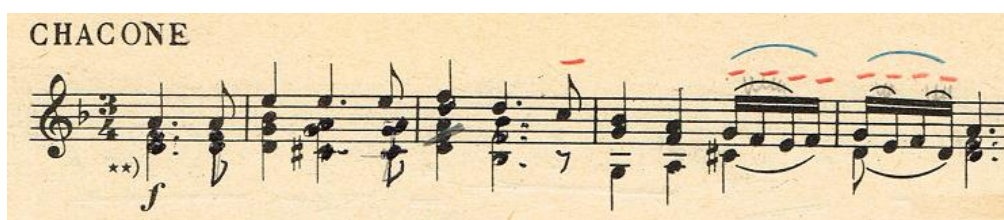


Ilustración 82 - Bach. *Chacona*, p.1. Part. impr. con anot. ms. orig.

En la segunda escoge un *portato* en las cuatro corcheas de la línea más aguda, para dar respuesta a las dos corcheas tocadas en *tenuto* en la zona más grave y marcar así el contraste de este diálogo melódico.



Ilustración 83 - Bach. *Chacona*, p.1. Part. impr. con anot. ms. orig.

En la tercera abundan los *acentos* coincidentes en la primera nota de las repeticiones del LA, indistintamente en las diferentes octavas, consiguiendo un efecto de pedal que abraza toda la tesitura a lo largo del pasaje.



Ilustración 84 - Bach. *Chacona*, p.10. Part. impr. con anot. ms. orig.

6.5.5. Fraseo

El fraseo es uno de los elementos de la interpretación más intrínseco a la propia musicalidad y al buen gusto del intérprete y, consecuentemente, menos susceptible de ser anotado. A pesar de ello, dos son los casos más frecuentes en que Yepes recurre a la notación para recordar visualmente sus intenciones de fraseo o de conducción de las voces: una de ellas es, lógicamente, el dibujo de ligaduras expresivas. En el primer ejemplo la ligadura tiene como misión unir y compactar el proceso armónico de los cuatro acordes.

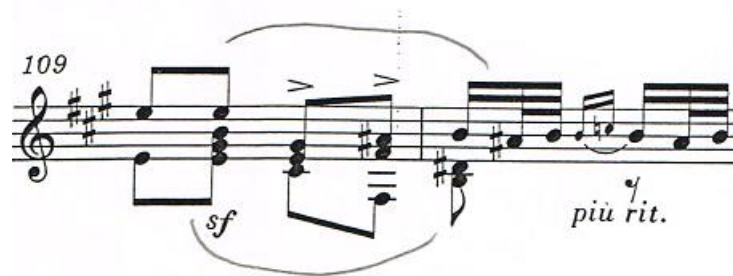


Ilustración 85 - Mertz. *Pensée fugitive*, p.6. Part. impr. con anot. ms. orig.

En este otro ejemplo la ligadura une elementos dispares en una sola idea de fraseo.



Ilustración 86 - Pedrell. *Guitarreo*, p.3. Part. impr. con anot. ms. org,

La otra intención es el cambio de escritura que permite dotar de claridad al relieve melódico que, de otro modo, pasaría desapercibido en el pentagrama. Tomemos nota de la diferencia de estas dos escrituras del comienzo de la misma pieza. Por una parte la de Joaquín Rodrigo que junta dos ideas melódicas siendo la superior una pulsación continua de corcheas.



Ilustración 87 - Rodrigo. *Invocación y Danza*, p.1. Part. impr. con anot. ms. orig.

Por otra, la escritura de Yepes, que gusta de hacer aflorar la melodía que sugiere el autor en el techo de este fragmento de *Invocación y Danza*.

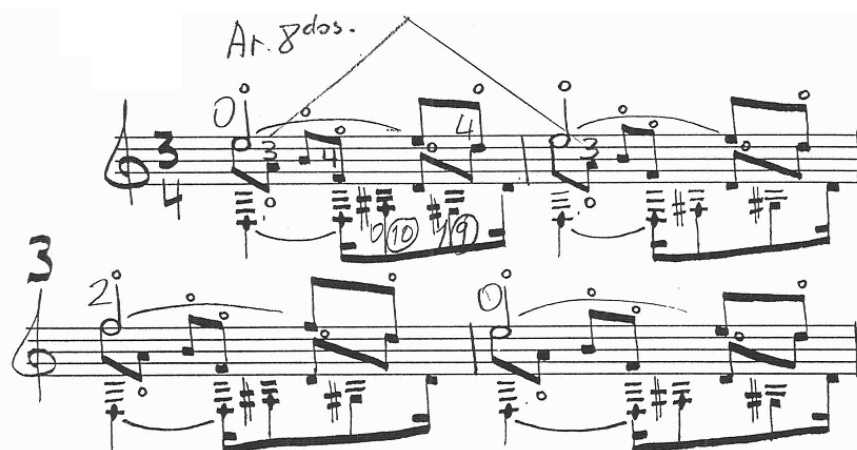


Ilustración 88 - Rodrigo. *Invocación y Danza*, p.1. Part. ms. multigr.

Esta otra escritura de la misma música permite registrar visualmente la melodía que Rodrigo hace asomarse implícitamente por encima del conglomerado rítmico-melódico, y facilita el reconocer que no es otra que la que compone Falla para el primer tema del *Amor brujo*, (la cual oímos exactamente en el mismo tono en la Introducción, en la Pantomima y en el solo de trompeta en los cuatro compases de transición justo antes de la Danza del juego de amor.) Obsérvese cómo a un pasaje originalmente a dos voces, Yepes le confiere una tercera dimensión melódica descubriendo así un contrapunto a tres voces.

6.5.6. Matices dinámicos

Los matices juegan un papel muy importante en algunas de las obras interpretadas por Yepes, llegando a ser en algunas ocasiones absolutos protagonistas del discurso musical. Las indicaciones sobre la dinámica son sin embargo más escasas entre las anotaciones manuscritas que descubrimos en las partituras trabajadas; pensamos que porque frecuentemente no necesita dejar escrito para sí mismo las ideas musicales intuitivas que él entiende como *naturales*, y que forman parte de todo un conjunto de elementos de los que hablaremos más adelante, que caracterizan la interpretación de Yepes pero de los que no quedan vestigios en forma de notación sobre el papel.

Cuando desea dar a conocer su trabajo a los demás guitarristas a través de sus ediciones o a sus alumnos dándoles acceso directo a sus partituras estudiadas y anotadas, entonces sí se preocupa por dejar constancia de las intenciones de interpretación relativas a la dinámica de la música. Podemos encontrar un ejemplo, conocido por todos los aficionados, en los *Recuerdos de la Alhambra* de Tárrega, una de las obras que ha llevado a la máxima admiración la ejecución de Narciso Yepes, con su virtuoso trémolo al servicio de un canto verdaderamente lírico. Este lirismo lo logra el maestro precisamente en el uso del matiz como elemento conductor de la obra. En su partitura curiosamente no hay prácticamente ninguna modificación musical de alcance, como en la mayoría de las piezas que han pasado por sus dedos, por lo que destaca especialmente el hecho de que su preocupación en la transmisión de la música está orientada a la perfecta administración de la dinámica, junto a los instantes de ligerísimos ritardandos y a los evocadores cambios de timbre. Por supuesto esto es posible en el momento en que no existe ningún problema de técnica, es decir cuando no se le ofrece ninguna distracción al oyente.

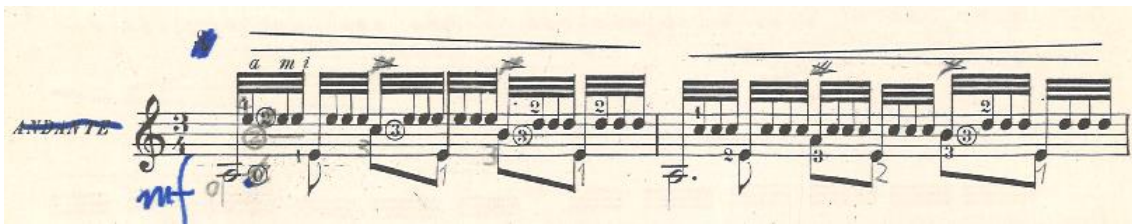


Ilustración 89 - Tárrega. *Recuerdos de la Alambra*, p.1. Part. impr. con anot. ms. orig.

Podemos recordar cómo Yepes, en su versión, prescinde de hecho de las pocas indicaciones que aparecen en la edición, y no realiza por ejemplo los dos reguladores de los dos primeros compases, evitando de este modo un efecto de vaivén que no ayuda a caminar a la melodía. La primera vez que desea hacer un diminuendo es en el compás 12, acompañado de una respiración.



Ilustración 90 - Tárrega. *Recuerdos de la Alambra*, p.1. Part. impr. con anot. ms. orig.

Lo mismo sucede en los compases 16 y 20, y en el último de la primera sección en menor.



Ilustración 91 - Tárrega. *Recuerdos de la Alambra*, p.2. Part. impr. con anot. ms. orig.

El primer crescendo a fortissimo aparece en el compás 25.



Ilustración 92 - Tárrega. *Recuerdos de la Alambra*, p.2. Part. impr. con anot. ms. orig.

Es de gran belleza el piano súbito del compás 29. En estos ejemplos de cambios de dinámica constatamos que Yepes nunca los realiza sin estar acompañados de todo el contexto del fraseo musical.

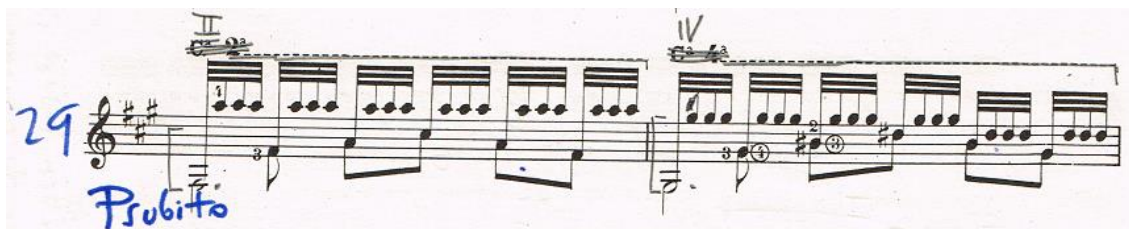


Ilustración 93 - Tárrega. *Recuerdos de la Alambra*, p.3. Part. impr. con anot. ms. orig.

Una de las obras en la que Yepes ha sacado el máximo partido al discurso dinámico es la *Marcha irlandesa (Briam Boru's March)* del siglo XI que transcribe para guitarra guardando en la imaginación la marcha del ejército del rey Boru que se acerca desde la distancia, pasa a nuestro lado y se aleja hasta perderse de vista, es decir se aleja hasta *perderse de escucha* en la propuesta sonora de Yepes. Es un efecto semejante al que crea Mussorgsky en “Bildo, la carreta de bueyes” en los *Cuadros de una exposición*, buscando la visualización de este movimiento de aproximación y alejamiento. He aquí algunas muestras de su precisión en la realización de estos matices. En primer lugar las anotaciones del crescendo, las cuales recorren todo el espectro dinámico (ppp, pp, p, mp, mf, f y ff).



Ilustración 94 - Anónimo, s. XI. *Marcha irlandesa*, pp.1,2. Part. ms. orig.

Y en segundo lugar, las anotaciones del diminuendo (desde el ff hasta el máximo ppp posible).



Ilustración 95 - Anónimo, s. XI. *Marcha irlandesa*, pp.3,4. Part. ms. orig.

En un primer borrador encontramos las explicaciones autógrafas para la mejor realización de este proceso dinámico.

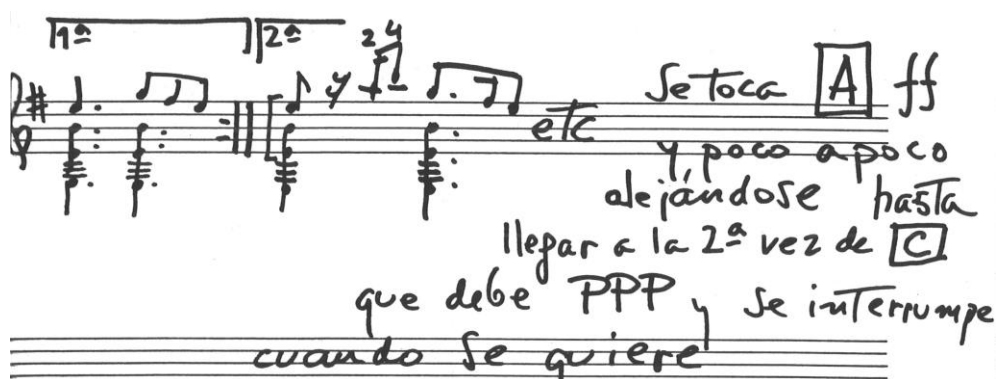


Ilustración 96 - Anónimo, s. XI. *Marcha irlandesa*, p.2. Part. ms. orig.

Cuando Yepes publica esta Marcha en la edición de Schott diseña un modo de escribir ese disminuyendo hasta “lo inaudible” con una notación que también va desapareciendo. El que ha visto tocar esta pieza en concierto al maestro recuerda la sensación de ya no oír nada mientras él seguía *tocando* en el silencio. Ésta era una pieza comúnmente interpretada por Yepes como propina en sus recitales, causando el lógico impacto producido por el rango dinámico del instrumento que sin embargo no perdía su tensión sonora en ninguno de sus matices.



Ilustración 97 - Anónimo, s. XI. *Marcha irlandesa*, Ed. Narciso Yepes. Schott. p.4. Part. impr.

6.5.7. Ritmo

Para facilitar la ejecución, especialmente en la música contemporánea, Yepes se anota en ocasiones un esquema de la subdivisión interna del compás. En este caso, en una pieza de Francis Miroglio, compuesta en París en 1957, necesita darle claridad a la sucesión de 2+3+2 del 7/8.

The image shows a handwritten musical score for guitar titled "I. ELANS" by Francis Miroglio. The score is in 7/8 time and includes a tempo marking of quarter note = 168. The notation is heavily annotated with handwritten numbers in circles (3, 2, 4, 5) and dynamic markings (f, mf, ff, m) to indicate internal subdivisions and phrasing. The score is written on two staves.

Ilustración 98 - Miroglio. *Choreïques. I. Élans*, p.1. Part ms. del autor con anot. ms. orig.

Otras veces realiza un planteamiento de la pulsación interna del compás con el fin de conseguir una mayor transparencia en la ejecución y en la comprensión melódica. Es el caso de este compás de Joaquín Rodrigo en el que las doce semicorcheas del 3/4, prefiere Yepes tocarlas agrupadas en compases de $3/16 + 3/8 + 3/16$:

The image shows a handwritten musical score for guitar titled "Fandango" by Joaquín Rodrigo. The score is in 3/4 time and includes a tempo marking of quarter note = 106. The notation is heavily annotated with handwritten numbers (106, 3+2+2+2+3) and rhythmic groupings ($3/16 + 3/8 + 3/16$) to indicate internal subdivisions and phrasing. The score is written on one staff.

Ilustración 99 - Rodrigo. *Tres piezas españolas. Fandango*, p.6. Part. impr. con anot. ms. orig.

Son ejemplos en los que se constata que la música en sí misma no sufre ningún cambio aparente pero el diseño rítmico interno propuesto ayuda sin duda a una interpretación más lógica en el detalle del fraseo.

A veces, simplemente para evitar errores en la ejecución, es necesario marcar la diferencia rítmica imprevista, como en este ejemplo de Ohana en el que en medio de un extenso pasaje sin indicación de compás de 47 grupos de cinco semicorcheas, sólo uno

caprichosamente consta de seis semicorcheas. La notación visual de esta excepción sirve para evitar un accidente en la inercia de la subdivisión quinaria.



Ilustración 100 - Ohana. *Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents*, p.1.
Part. impr. con anot. ms. org.

En este otro ejemplo Yepes muta la subdivisión interna del compás, para pasar de un 3/8 a un 6/16 y hacerlo así coincidir con su acentuación real.



Ilustración 101 - Ohana. *Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents*, p.6.
Part. impr. con anot. ms. org.

La claridad rítmica en la música contemporánea es una inquietud de Yepes del que recogemos, en el siguiente ejemplo, cómo busca soluciones de agrupamiento ante un mar de notas rápidas aparentemente azarosas sin ritmo interno. La notación propuesta no está carente de lógica ya que une los corchetes de las fusas en función del quiebro interválico que las perfila, procurando un resultado fácil y elegante, es decir ordenando las 24 notas en cuatro grupos de tres notas ascendentes y tres grupos de cuatro notas descendentes.



Ilustración 102 - Brouwer. *Tarantos*, p.1. Part. impr. con anot. ms. orig.

6.5.8. Ornamentación

En ocasiones Yepes ha explicitado cómo quería que se resolvieran ciertos adornos. En estos ejemplos que están tomados de un borrador para la edición de la *Suite española* de Gaspar Sanz, propone ejemplos prácticos para la realización de los trinos y semitrinos según su enfoque de la ornamentación del siglo XVII. Muestra en dos pentagramas la notación abreviada y la propuesta de realización. En estas *Españoletas* vemos el semitrino ascendente, que se ejecuta sobre el tiempo aunque su escritura sea de anticipación, y el trino corto.



Ilustración 103 - Leyenda de símbolos. *Suite española* (G. Sanz). Borrador, p.3. Ms. orig.

De la *Gallarda* y *Villano* escogemos el semitrino descendente, que también ha de tocarse sobre el tiempo; y el trino con apoyatura, que conserva el mismo significado tanto si gráficamente está tachada –como un mordente– o no, y que suena análogamente sobre el tiempo.



Ilustración 104 - Leyenda de símbolos. *Suite española* (G. Sanz). Borrador, p.3. Ms. orig.

En el caso de la *Zarabanda* observamos semitrinos y trinos con apoyaturas aplicados a pasajes con compases de subdivisión ternaria.



Ilustración 105 - Leyenda de símbolos. *Suite española* (G. Sanz). Borrador, p.3. Ms. orig.

En estos otros ejemplos Yepes aclara el modo de interpretar las diferentes ornamentaciones.

1.-Apoyaturas. Bajo este nombre concreta el deseo de que el adorno suene sobre el tiempo y no antes del tiempo.



Ilustración 106 - Paganini. *Ghiribizzi per chitarra sola*, p.6. Part. impr. con anot. ms. orig.

2.-Mordentes. Yepes siente que la naturalidad de la curvatura ornamental le lleva a realizar el salto interválico ascendente inmediatamente después del grupetto, en lugar de pellizcar la nota de llegada desde el mordente de la octava inferior, con más razón teniendo en cuenta que ese FA# va a sonar en el siguiente acorde.

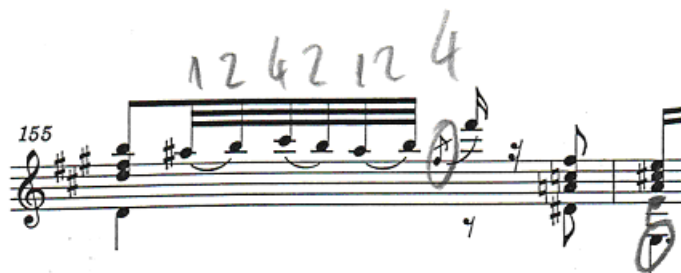


Ilustración 107 - Mertz. *Pensée fugitive*, p.10. Part. impr. con anot. ms. orig.

3.-Trinos en una cuerda. Para la alternancia de las dos notas, Yepes utiliza la digitación de tres dedos de la mano izquierda.



Ilustración 108 - Naoumoff. *Bach Connexion*, p.9. Part. ms. orig.

4.-Trinos en dos cuerdas. La digitación, como se puede ver en el primer compás, es índice-pulgar de la mano derecha. En esta pieza Yepes ha colocado en el primer traste una media cejilla que abarca sólo las primeras cinco cuerdas. Por eso el DO del segundo compás es la segunda cuerda al aire.

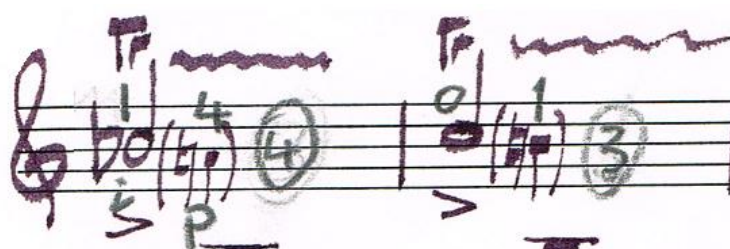


Ilustración 109 - Naoumoff. *Bach Connexion*, p.9. Part. ms. orig.

De nuevo un trino largo utilizando las dos cuerdas en este instante del *Concierto de Aranjuez* mientras se suceden los pizzicatos de los contrabajos y antes de lanzarse a una vertiginosa escala ascendente.



Ilustración 110 - Rodrigo. *Concierto de Aranjuez*, p.25. Part. impr. con anot. ms.

6.5.9. Repeticiones

En algunas de sus indicaciones Yepes reorganiza la estructura formal de las repeticiones de fragmentos musicales como contemplamos en este ejemplo de *Recuerdos de la Alambra* de Tárrega en el que, de hecho, repite también la sección en mayor.

Ilustración 111 - Tárrega. *Recuerdos de la Alambra*, p.3. Part. impr. con anot. ms. orig.

Otras veces elimina la petición de “da capo”. En este caso, debido a la selección de piezas y al orden escogido para configurar una Suite con piezas sueltas de Paganini, el efecto generalmente vigoroso y triunfante de la vuelta del modo menor al modo mayor lo consigue mediante el enlace al movimiento siguiente de la Suite creada, evitando la redundancia que supone insistir dos veces en el mismo propósito.

Ilustración 112 - Paganini. *Ghiribizzi per chitarra sola*, p.6. Part. impr. multigr. con anot. ms. orig.

Aquí le vemos suprimir todo un pasaje de armónicos y poner un signo de repetición inexistente. Al tratarse de un Tema con variaciones Yepes prefiere no empezar haciendo una *variación* del tema nada más empezar.

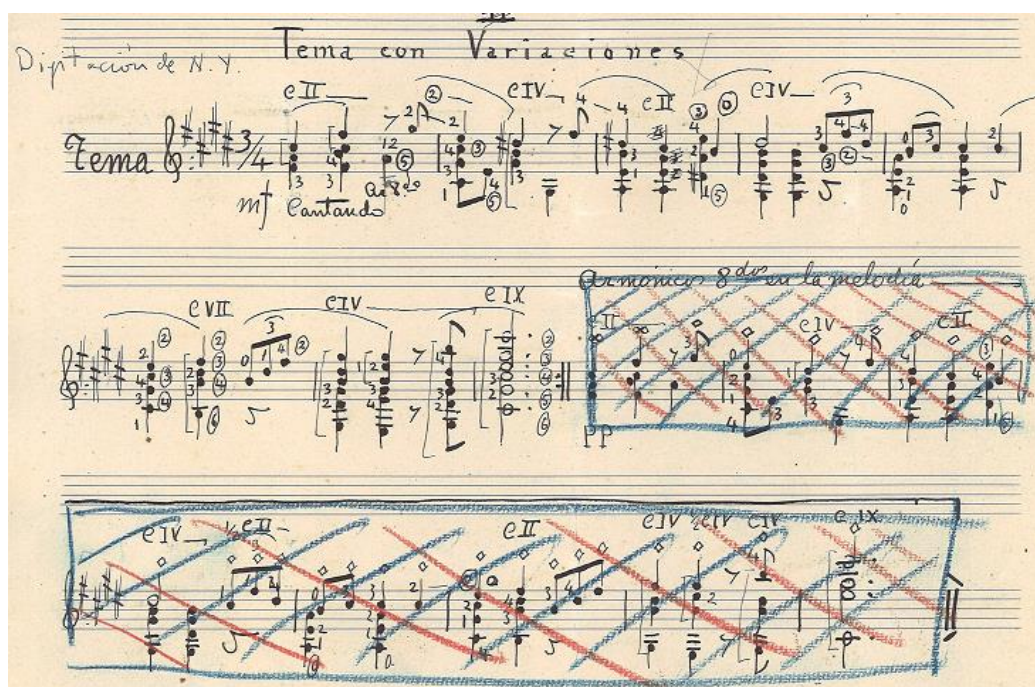


Ilustración 113 - Palau. *Perfiles, tema con variaciones para guitarra*, p.1. Part. ms. orig.

En el inicio del *Fandango* de Rodrigo, recalca la repetición de los tres primeros compases por una cuestión de mejora de la claridad visual de la edición.



Ilustración 114 - Rodrigo. *Tres piezas españolas. Fandango*, p.2. Part. impr. con anot. ms. orig.

En esta canción popular armonizada por Rodrigo, asistimos ya cerca de final, en el compás 75, a la propuesta de repetirla entera, de modo que al final queda una pequeña coda. Presentamos los pentagramas que incluyen el marco de los signos de repetición.

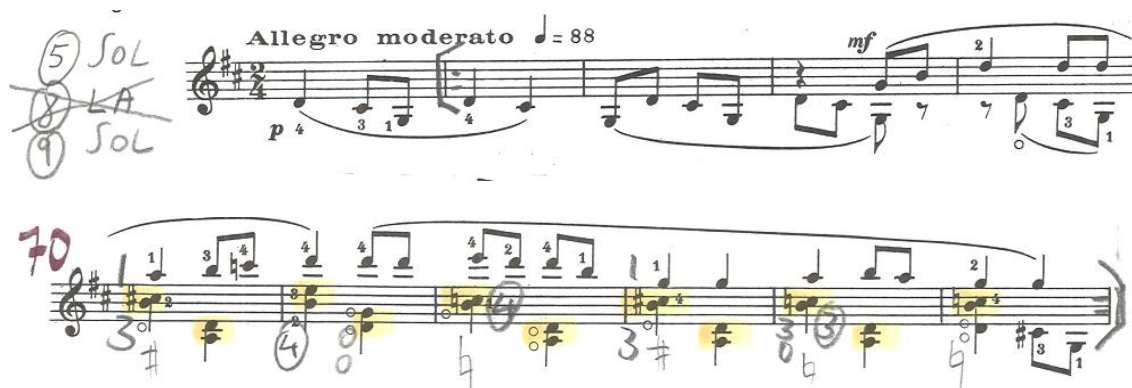


Ilustración 115 - Rodrigo. *Tres pequeñas piezas. Ya se van los pastores*, pp.2,3. Part. impr. con anot. ms. orig.

Determinadas abreviaturas de repetición no le satisfacen a Yepes, como en este caso en que prefiere suprimir el término “bis” especificándolo de su puño y letra.

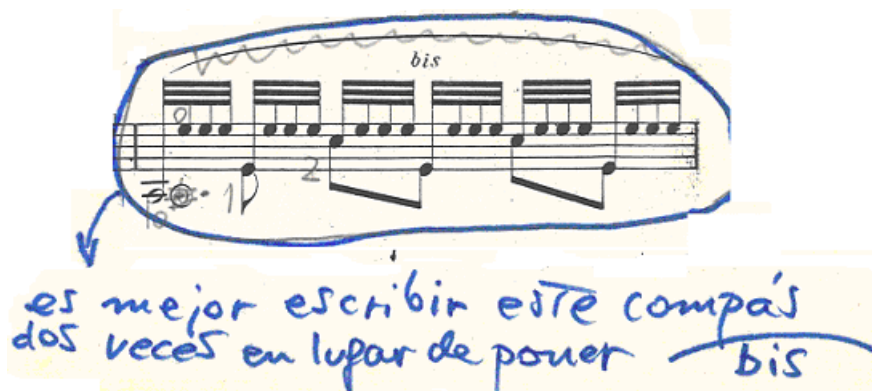


Ilustración 116 - Tárrega. *Recuerdos de la Alambra*, p.4. Part. impr. con anot. ms. orig.

6.5.10. Enarmonías

Para Yepes el escribir la nota enarmónica correcta es una cuestión de *ortografía* musical. Influye claramente en la interpretación porque visualmente para el intérprete conduce de un modo u otro una línea melódica; o bien mantiene o no un elemento en el mismo contexto. Incluso en una escritura atonal contemporánea, como en este fragmento de Ohana, le resulta más convincente llamar a las mismas notas con el mismo nombre. No acepta que el RE sostenido de los grupos primero, tercer y cuarto de semicorcheas, tenga que ser un MI bemol en el segundo grupo.

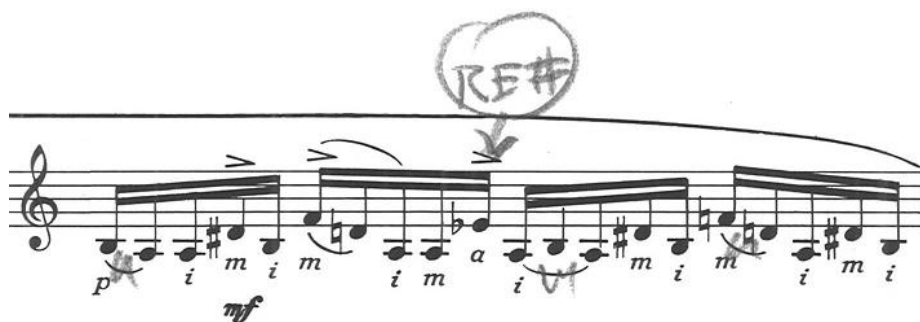


Ilustración 117 - Ohana. *Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents*, p.1. Part. impr. con anot. ms. org.

Otro ejemplo que se le hace evidente: la melodía del compás 22 de *Invocación y Danza* de Rodrigo desemboca en el compás 23 en un SI bemol, ¡y no en un LA sostenido! porque nos hallamos ante un fragmento de una escala diatónica y no cromática, es decir: FA#, SOL, LA, SIb.



Ilustración 118 - Rodrigo. *Invocación y Danza*, p.3. Part. impr. con anot. ms. orig.

De hecho, sucederá lo mismo dos compases más adelante en un inciso análogo, transportado una tercera mayor ascendente: LA# (ahora sí es correcto este nombre para esta nota), SI, DO#, RE (y no DO doble sostenido).

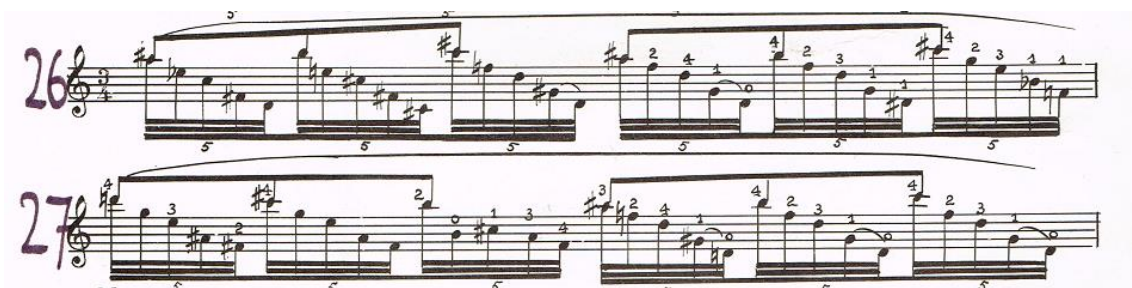


Ilustración 119 - Rodrigo. *Invocación y Danza*, p.3. Part. impr. con anot. ms. orig.

6.5.11. Anotaciones explicativas

Podemos encontrar, especialmente en partituras más antiguas, verdaderas leyendas explicativas sobre la interpretación de un pasaje, el efecto sonoro buscado, la intención musical de un fragmento en particular o la atención a prestar ante una dificultad técnica precisa. En este ejemplo vemos anotada la preocupación de Yepes por cuidar un elemento que será un reto constante en su pulcritud de sonido: el que los dedos no produzcan ruido sobre las cuerdas al deslizarse de un traste a otro. Sin duda es un celo al que Yepes siempre dará una importancia extrema porque, para él, nunca una negligencia técnica, voluntaria o involuntaria, debería ensuciar el discurso musical.



Ilustración 120 - Palau. *Fantasia*, p.1. Part. impr. con anot. ms. org.

Así mismo es materia de cuidado la decisión de cuál es la línea musical que debe ser rescatada y puesta en primer plano respecto al resto de la tesitura. Aquí es el canto que nace en el MI del compás 9 de la pieza (segundo compás en la ilustración) el que Yepes desea que sea escuchado sin confusión.

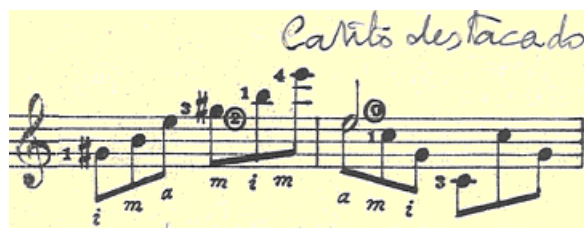


Ilustración 121 - Palau. *Fantasia*, p.1. Part. impr. con anot. ms. org.

En este caso es el bajo el que hay que priorizar.

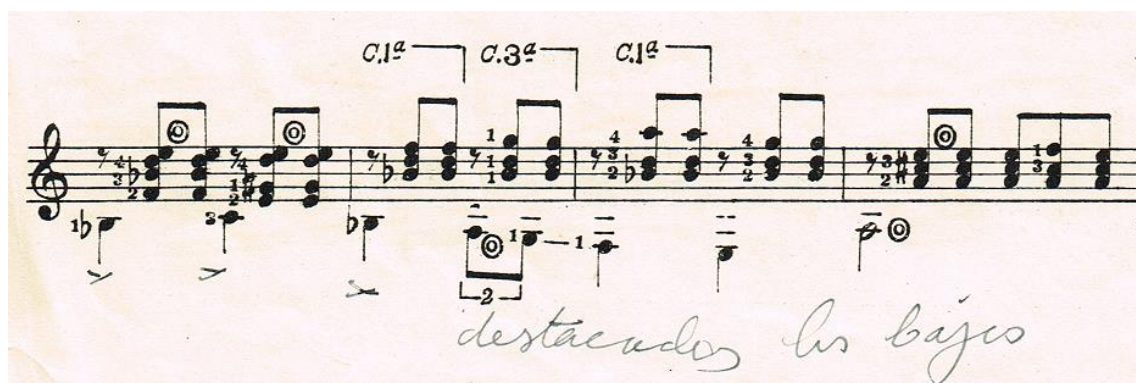


Ilustración 122 - Palau. *Fantasia*, p.1. Part. impr. con anot. ms. org.

También en este pasaje se señala la atención que se debe conceder a la línea del bajo especialmente para no perder la continuidad del sonido en las notas largas.



Ilustración 123 - Palau. *Fantasia*, p.2. Part. impr. con anot. ms. org.

La calidad y la cualidad del timbre buscado, desde la dulzura hasta el efecto de mayor dureza que Yepes denomina “metálico”, aparecen también mencionadas como aspiraciones del intérprete. El catálogo de sonidos que Yepes va definiendo en su

búsqueda sonora siempre será un haber de enorme riqueza entre las características personales del maestro.



Ilustración 124 - Palau. *Fantasia*, p.6. Part. impr. con anot. ms. org.

“Dolce il canto” o “dulce” son expresiones que anota Yepes como referencias para su modo de presentar los temas, ascendente el anterior, y descendente por cuartas el siguiente.

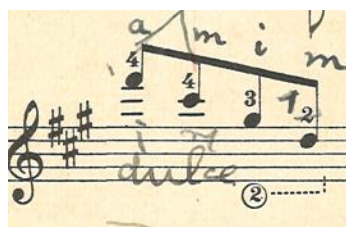


Ilustración 125 - Pedrell. *Guitarreo*, p.1. Part. impr. con anot. ms. org.

Como contraste, ahora desea un “sonido metálico”



Ilustración 126 - Palau. *Fantasia*, p.5. Part. impr. con anot. ms. org.

Cualidad del sonido que en esta ocasión quiere llevar hasta el extremo.



Ilustración 127 - Palau. *Fantasia*, p.6. Part. impr. con anot. ms. org.

Descubrimos así mismo indicaciones de control del tiempo como esta invitación a tocar “sin prisa” este arpeggio.

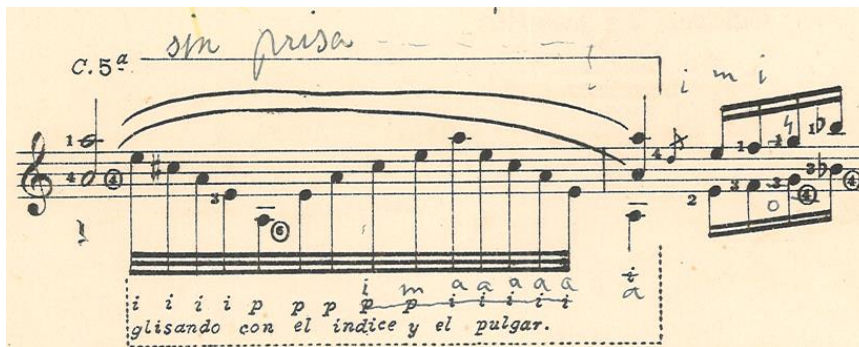


Ilustración 128 - Palau. *Fantasia*, p.6. Part. impr. con anot. ms. org.

Es igualmente motivo de precaución el no acelerar el tiempo en esta serie melódica.

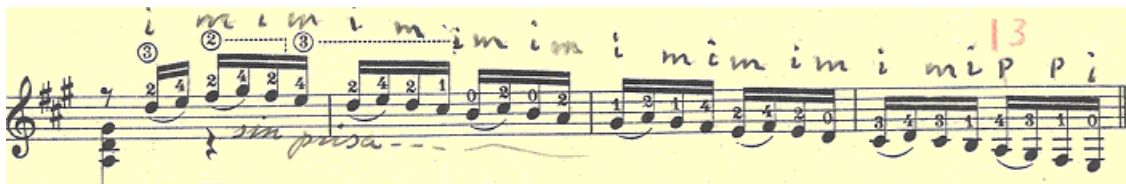


Ilustración 129 - Pedrell. *Guitarreo*, p.2. Part. impr. con anot. ms. org.

También encontramos información para conseguir el perfil exacto de la resonancia apropiada en las notas graves, (“cortar estos bajos a su debido tiempo”).



Ilustración 130 - Pedrell. *Guitarreo*, p.1. Part. impr. con anot. ms. org.

De modo análogo, con el término “bajos bien cortados” Yepes pretende recordar la importancia de marcar los contratiempos.

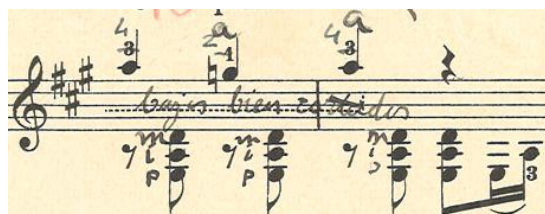


Ilustración 131 - Pedrell. *Guitarreo*, p.1. Part. impr. con anot. ms. org.

Asistimos a la demanda de potencia y limpieza en los armónicos.

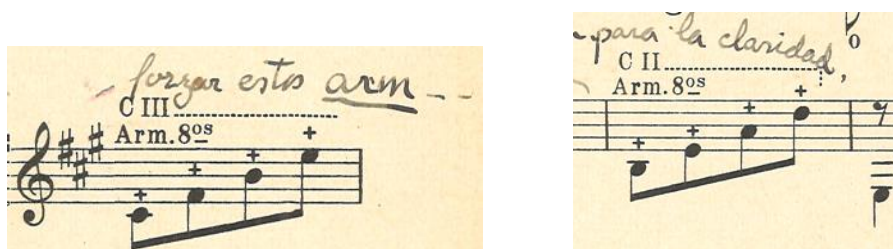


Ilustración 132 - Pedrell. *Guitarreo*, p.1. Part. impr. con anot. ms. org.

Siguen siendo los armónicos los que motivan la llamada de una especial atención.



Ilustración 133 - Pedrell. *Guitarreo*, p.2. Part. impr. con anot. ms. org.

La pulcritud de la ejecución es prioritaria en este pasaje. Observemos la palabra “limpieza” insertada entre las octavas del dibujo formado por el arpeggio de cuartas ascendentes.



Ilustración 134 - Pedrell. *Guitarreo*, p.1. Part. impr. con anot. ms. org.

Las explicaciones *literales* de digitación también ocupan su lugar: “no apoyar hasta la 3ª”.



Ilustración 135 - Pedrell. *Guitarreo*, p.1. Part. impr. con anot. ms. org.

Estos son algunos ejemplos que hablan de la exigencia de Yepes para una interpretación siempre cuidada y pensada, fruto de un trabajo riguroso sobre la partitura que no deja hueco a la improvisación.

6.5.12. Descubrimiento de erratas

A menudo Yepes encuentra erratas en las ediciones de las obras y, obviamente, las corrige:

1.-Notas que sobran.

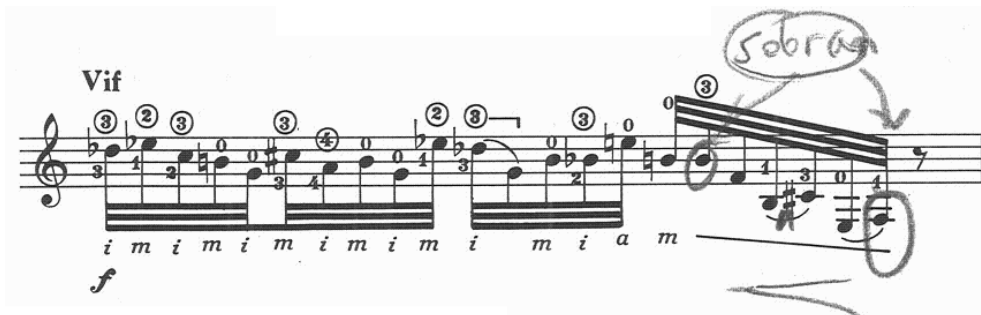


Ilustración 136 - Ohana. *Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents*, p.2.
Part. impr. con anot. ms. org.

2.-Compases que faltan. Lo comprobamos cotejando la partitura editada y la autógrafa del autor. Obsérvese que el compás siguiente al compás omitido está enarmonizado en la edición impresa respecto al manuscrito a tinta del autor, y carece además de algunos acentos.



Ilustración 137 - Ohana. *Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents*, p.3.
Part. impr. con anot. ms. org.

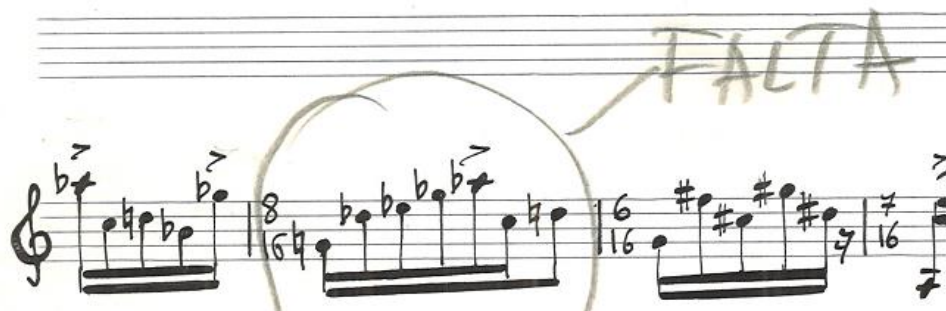


Ilustración 138 - Ohana. *Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents*, p.3. Part. ms. del autor

3.-Notas equivocadas. De nuevo comparemos ambas partituras.



Ilustración 139 - Ohana. *Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents*, p.3. Part. impr. con anot. ms. org.

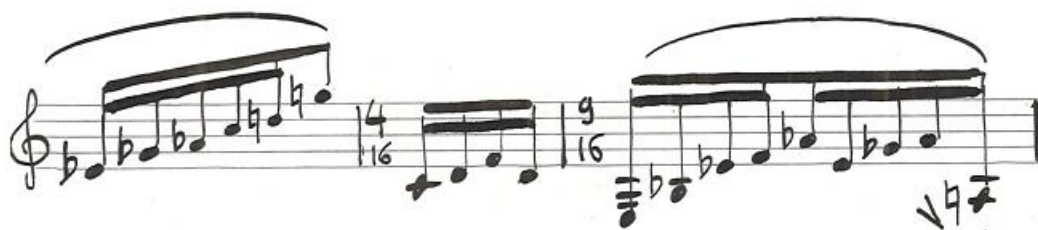


Ilustración 140 - Ohana. *Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents*, p.2. Part. ms. del autor

5.-Alteraciones accidentales. En este ejemplo, además de la omisión del becuadro en el LA del compás 50, abundan en el mismo pentagrama más faltas de diversa índole.

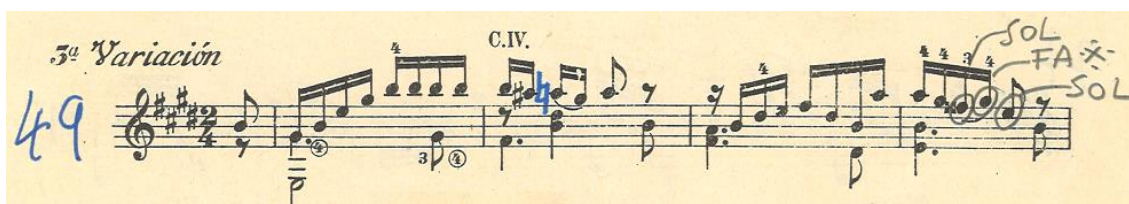


Ilustración 141 - Sor. *Variaciones de la Flauta mágica*, p.2. Part. impr. con anot. ms. org.

6.5.13. Dudas del intérprete

En más de un momento, Yepes expresa sus dudas acerca de si modificar en un sentido u otro determinados elementos. En este ejemplo se cuestiona si el segundo SOL sigue siendo bemol o debe alinearse como una nota más de un fragmento cromático.

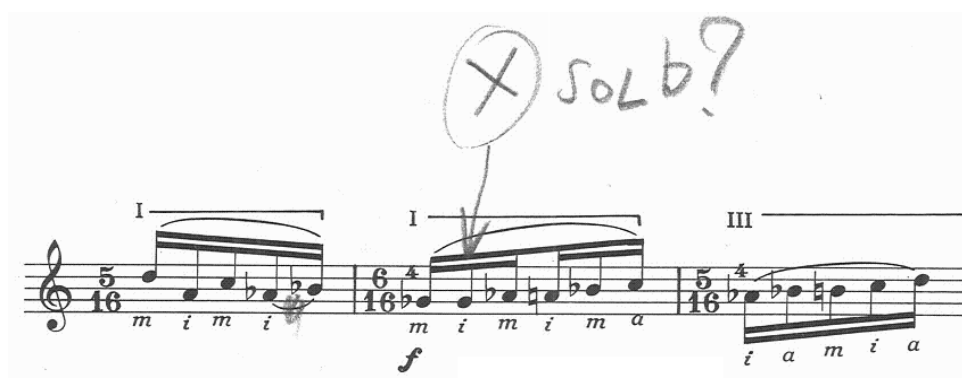


Ilustración 142 - Ohana. *Jeu des quatre vents*, p.3. Part. impr. con anot. ms. org.

Yepes se hace preguntas. En este caso acerca del *rasgueado seco* que pide el autor.



Ilustración 143 - Ohana. *Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents*, p.3.
Part. impr. con anot. ms. org.

La pregunta que se plantea en esta ocasión se refiere a una cuestión rítmica: ¿debe interpretarse un 6/16 con tres semicorcheas y un cuatrillo de semicorcheas? y ¿“por qué no” siete semicorcheas en un 7/16?



Ilustración 144 - Ohana. *Si le jour paraît. VI Jeu des quatre vents*, p.3.
Part. impr. con anot. ms. org.

Aquí la duda es si subir a la siguiente octava el acorde de MI, SI, RE#. No entendemos esta duda de Yepes pues éste es un acorde que se repite en esa misma octava otras cuarenta y una veces en el movimiento siendo protagonista de distintos ritmos pero siempre en la misma posición. No tendría sentido tocarlo una única vez octava alta. La otra lectura que podemos hacer es que su duda la anota en éste compás pero se refiere a si realizar el cambio en todos los casos.



Ilustración 145 - Miroglio. *Choreïques. I. Élans*, p.2. Part ms. del autor con anot. ms. orig.

En este otro ejemplo de Rodrigo le queda por decidir si introduce o no los armónicos.



Ilustración 146 - Rodrigo. *Passacaglia*, p.8. Part. impr. con anot. ms. orig.

En el tema de “B.A.C.H” de Naoumoff, Yepes se cuestiona sobre el doble puntillo olvidado por el autor, para unificarlo con las imitaciones rítmicas posteriores.



Ilustración 147 - Naoumoff. *Bach Connexion*, p.1. Part. ms. del autor con anot. ms. orig.

En este ejemplo, aunque los dos compases deberían tener la misma digitación porque son idénticos, el último acorde queda pendiente de digitar porque toma caminos distintos según enlace con la repetición del compás o con el acorde nuevo siguiente.

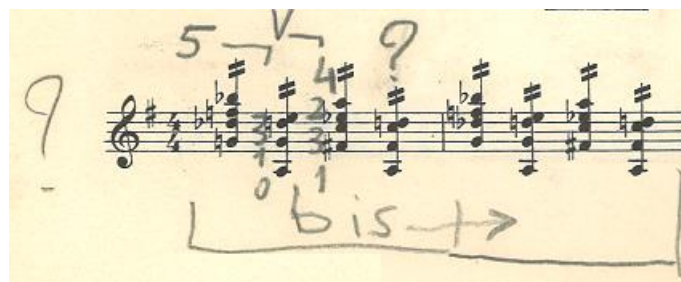


Ilustración 148 – Villa-Lobos. *Estudio n° 4*, p.8. Part. impr. con anot. ms.orig.

6.6. Modificaciones musicales significativas

Como hemos comentado anteriormente, en este apartado recogemos una representación del conjunto de anotaciones que nos revelan la mayor *personalidad* musical de Yepes gracias a la huella del trabajo minucioso y artesanal del maestro frente a la obra de arte y a la riqueza de información que de ella se desprende y que describe elementos sustanciales a la música misma.

Dentro de la nomenclatura gráfica de Yepes aclaremos, antes de pasar a los siguientes ejemplos, que una de sus notaciones más utilizadas consiste en el sistema con el que da a entender que un elemento cualquiera debe ser suprimido: rodeándolo con el lápiz. Con este procedimiento de inscribir cualquier signo en un círculo, por otra parte mucho más limpio que tachándolo ya que en una partitura podría crear fácilmente confusión, queda claro si una nota o varias, un matiz, una articulación, un compás u otro signo musical deben ser eliminados.

6.6.1. Cambios de octava

Entre las modificaciones musicales más frecuentes que observamos en las anotaciones manuscritas se encuentran los cambios de octava de algunas notas. Las razones por las cuales Yepes toma la opción de trasladar algunas notas a una octava distinta de la que se encuentran responden a muy diversos criterios pero siempre bajo el denominador común de una *lógica* musical que en todos los casos hemos procurado detectar.

1. Por coherencia de tesitura a lo largo de un elemento imitativo.

Podemos observar en el siguiente ejemplo cómo el antecedente y el consecuente del tema adquieren un valor idéntico y una presencia semejante cuando uno es propuesto en la octava superior y el otro es respondido en la octava inferior. Este diálogo mantenido entre dos zonas de la tesitura lo logra Yepes simplemente bajando de octava dos notas: los dos LA corcheas del compás 23 que se ve en sus anotaciones. El primer LA sin embargo lo mantiene en ambas octavas porque coinciden la última nota de la pregunta y la primera de la respuesta. Por otra parte este cambio facilita al oyente la identificación del inciso de las cuatro notas seguidas y en consecuencia la simetría formal y la equivalencia rítmica en las dos mitades de estos cuatro compases.



Ilustración 149 - Mertz. *Tarantelle*, p.3. Part. impr. multigr. con anot. ms. orig.

2. Por repetición de un mismo elemento en el despeje de voces dentro de la complejidad sonora.

Vemos cómo el bajo MI-FA-MI es corregido en los compases 46 y 48 para situar las tres notas graves en la misma tesitura y puedan mantener su distancia del resto del arpeggio en la comprensión del discurso musical.

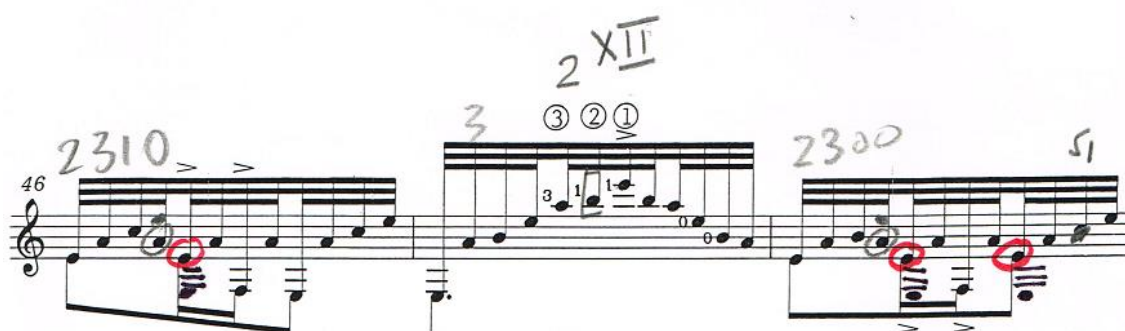


Ilustración 150 - Mertz. *Pensée fugitive*, p.1. Part. impr. con anot. ms. orig.

3. Por mayor corrección en la conducción de una bajo armónico.

El cambio de octava del MI en el compás 156 del siguiente ejemplo obedece al deseo de dirigir en su propia octava el cromatismo RE-RE#-MI; teniendo en cuenta además que sobre el RE# descansa un acorde de séptima disminuida parece natural resolver ascendiendo ese RE# a su correspondiente MI de un semitono más alto, antes que bajarlo una 7ª a la octava inferior; de este modo el clásico salto de octava del MI como cuarta y sexta del primer grado al MI como séptima de dominante, antes de desembocar en la tónica LA, tiene más fuerza cadencial que el hecho de repetir el MI grave.



Ilustración 151 - Mertz. *Pensée fugitive*, p.10. Part. impr. con anot. ms. orig.

4. Por dar continuidad a un inciso reiterativo en el recorrido de una sección musical.

Vemos cómo el binomio de las semicorcheas DO-RE es una constante que, además de haber sonado ya previamente, se repite después en más ocasiones y siempre como rebote en el límite inferior de este trazado melódico contemporáneo, con lo cual es comprensible el suprimir ese salto del DO desplazado a la octava inferior.

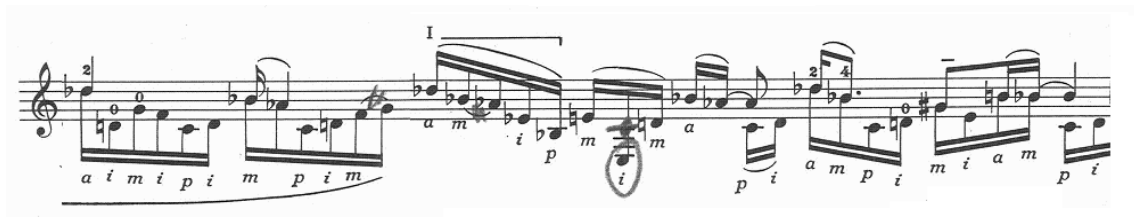


Ilustración 152 - Ohana. *Si le tour paraît*. VI *Jeu des quatre vents*, p.1. Part. impr. con anot. ms. org.

5. Por coherencia de tesitura en el contexto melódico.

Vemos en el compás 54 del ejemplo cómo Yepes prefiere mantener la melodía en el mismo *ambiente* sonoro, es decir en su misma octava. Esta corrección implica el traslado simultáneo de algunas notas del bajo, SOL y SI, que también descienden de octava, lo cual además devuelve al bajo su continuidad melódica reforzando su valor temático.

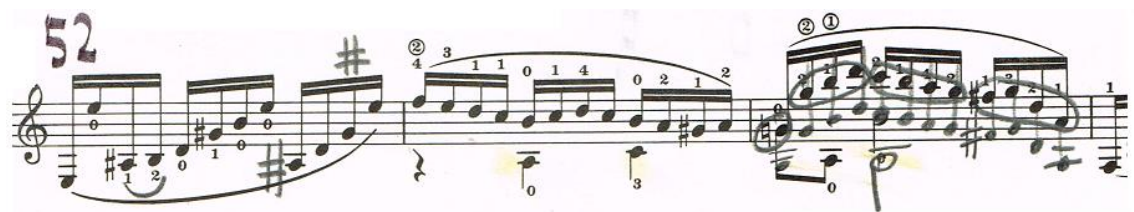


Ilustración 153 - Rodrigo. *Tres piezas españolas*. p.8. Part. impr. con anot. ms. orig.

6. Por no estorbar en la distribución de los espacios correspondientes a las distintas líneas melódicas.

Observamos en este ejemplo cómo Yepes realiza los reajustes necesarios para dotar de coherencia la expresión sonora de los siguientes dos elementos: por un lado los tresillos de semicorcheas y por otro los incisos rítmicos de las tres corcheas del bajo que hace efecto de pedal. En el compás 102 vemos que el primer SI grave Yepes lo considera fuera de contexto por varias razones: en primer lugar porque produce una confusión en el efecto repetitivo del elemento rítmico del bajo dando la sensación de un elemento

nuevo; y en segundo lugar porque no responde al procedimiento utilizado por el autor en los compases 100, 101 y 103 en los que el tresillo octavado del SI, inserto entre el resto de tresillos de floreo, juega con la ida y vuelta a la octava superior y no a la inferior; por lo tanto decide subir ese SI dos octavas y restaurar así el marco apropiado para cada una de las voces. Además, contemplamos otro cambio importante en el compás 103 que responde a criterios análogos: si el floreo LA-SI-LA, de tresillos de semicorcheas, lo reproducimos donde está escrito, es decir en la octava inferior, no sólo parece extraviado de la continuidad de la línea melódica más aguda sino que viene a ocupar un espacio que necesita el SI grave para sostenerse con la autoridad necesaria y obligándole a ser omitido, como sucede en la partitura impresa; así pues Yepes recoloca el LA-SI-LA en su tesitura y añade el SI grave que faltaba en la última corchea de ese compás. Del mismo modo podemos apreciar cómo también completa el compás 99 con las mencionadas tres corcheas del SI para otorgarle ya desde ese momento el papel de pedal y apoyar este efecto rítmico y armónico desde el inicio de ese fragmento.

Ilustración 154 - Rodrigo. *Tres piezas españolas. Fandango*, p.6. Part. impr. con anot. ms. orig.

7. Por no crear confusión en la comprensión de un elemento temático.

En este ejemplo vemos cómo se hace necesario el bajar a la octava inferior el último RE del compás 44 para liberar la tesitura de la melodía y evitar el equívoco rítmico de dos RE corchea en lugar de un RE negra.

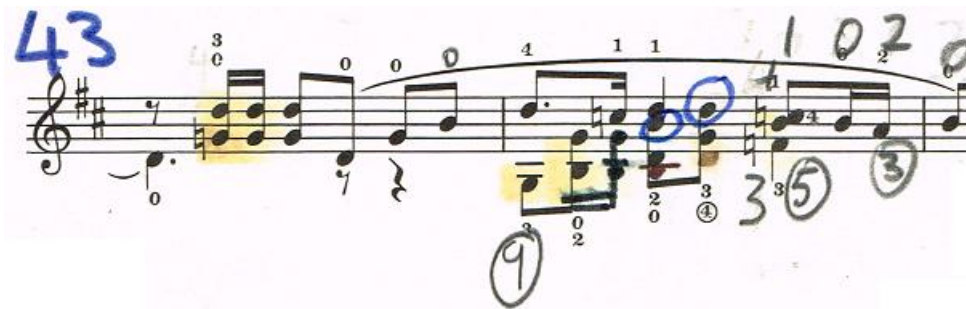


Ilustración 155 - Rodrigo. *Tres piezas españolas. Fandango*, p.4.
Part. impr. con anot. ms. orig.

En este segundo ejemplo de la misma obra es el LA el que baja de octava para evitar, en este caso, el equívoco interválico DO-LA-Sib corcheas, en vez de DO negra que va directamente al Sib.

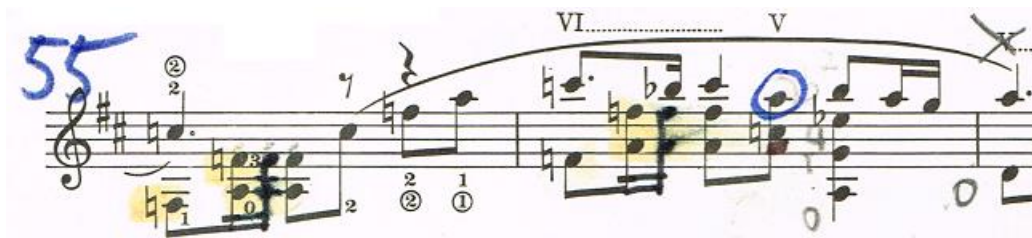


Ilustración 156 - Rodrigo. *Tres piezas españolas. Fandango*, p.4.
Part. impr. con anot. ms. orig.

8. Por repetición de un mismo fragmento.

Vemos en el siguiente pasaje cómo las dos primeras notas de los compases 77, 78 y 79, según Yepes, están descolocadas de su correspondiente octava si lo que se desea es que anticipen el inicio del compás 80. De esta manera se mantiene durante cuatro compases el mismo concepto de movimiento descendente de los seisillos confiriendo a cada compás una idéntica sensación de cascada melódica.

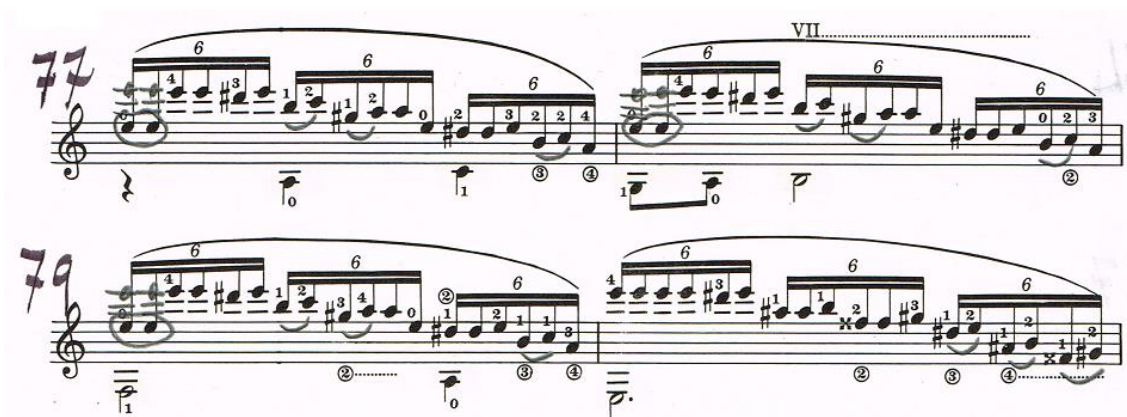


Ilustración 157 - Rodrigo. *Tres piezas españolas. Passacaglia*, p.10.
Part. impr. con anot. ms. orig.

9. Por coherencia musical en una pulsación de notas repetidas.

En este caso observamos que para Yepes el hecho de la repetición de las distintas alturas de la melodía tiene la importancia de una cualidad intrínseca a cada nota, de modo que se puede entender en la escucha como una línea primigenia de tresillos que se enriquecen rítmicamente doblando cada nota. Con esta solución resulta una melodía de tresillos con pulsación de seisillos en vez de una melodía de seisillos. Por lo tanto el segundo MI del último seisillo es tocado en la octava superior para sonar igual que su hermano gemelo, el MI inmediatamente anterior.

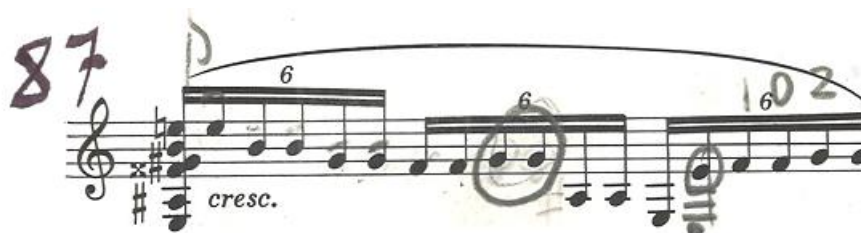


Ilustración 158 - Rodrigo. *Tres piezas españolas. Passacaglia*, p.10. Part. impr. con anot. man. orig.

10. Por correspondencia con un contexto temático análogo.

Por ejemplo la reexposición respecto de la exposición, o un transporte a otra tonalidad, o un desarrollo sobre distintos grados de la escala. Yepes no duda en subir a la octava superior la disonancia de la última corchea (SOL#) de este tema de la *Invocación y Danza* de Rodrigo cuando lo reproduce en FA# menor, a pesar de que ello implique mayor dificultad técnica, pues anteriormente así lo había expuesto en SI menor. Ofrecemos en primer lugar la partitura impresa de Rodrigo con la corrección a lápiz.



Ilustración 159 - Rodrigo. *Invocación y Danza*, p.5. Part. impr. con anot. ms. orig.

Y a continuación el manuscrito de Yepes con el tema en ambas tonalidades (RE menor y FA# menor) ya modificado. Observamos cómo también es llevada la última corchea (DO#) a la octava baja, igual que en la exposición del tema.

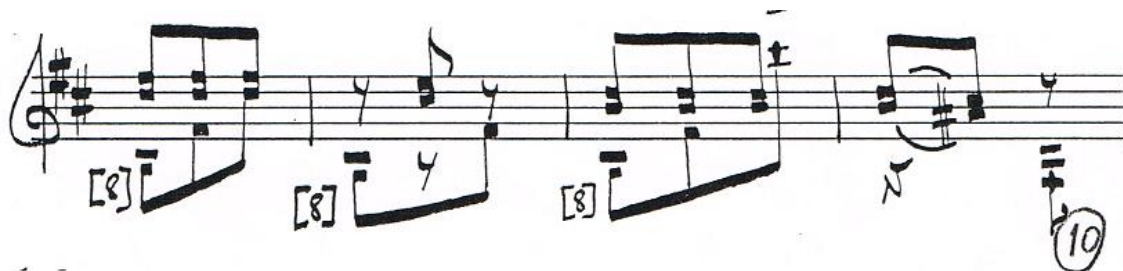


Ilustración 160 - Rodrigo. *Invocación y Danza*, p.5. Part. ms. orig.

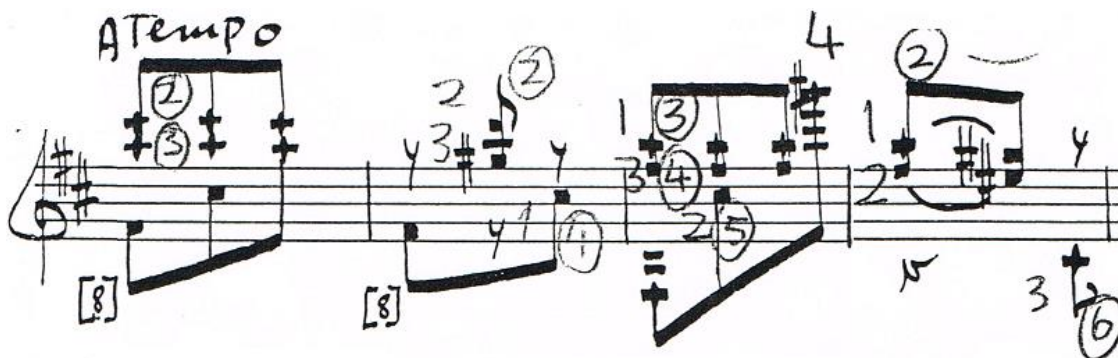


Ilustración 161 - Rodrigo. *Invocación y Danza*, p.6. Part. ms. orig.

11. Por conseguir mayor direccionalidad en el fraseo.

Tenemos como ejemplo el LA del tercer compás que se eleva a la octava superior para alinearse con el modelo del primer compás, en un pasaje en el que cada ligadura va marcando un fraseo que describe una curvatura natural generada por el empleo sucesivo de intervalos ascendentes o descendentes.



Ilustración 162 - Rodrigo. *Tres piezas españolas. Zapateado*, p.15. Part. impr. con anot. ms. orig.

12. Por optimizar los recursos sonoros de la guitarra de diez cuerdas.

En el caso que nos ocupa reproducimos un fragmento de la *Rapsodia para guitarra* de Mertz (*Pensée Fugitive*) en el que Yepes afina la séptima cuerda en LA. Con esta preparación, cuando llega el Adagio del compás 65 no duda en darle la deseable profundidad que, a su juicio, este pasaje requiere. Obsérvese la notación empleada por Yepes para definir el traslado de una nota grave a su octava inferior: “[8]”

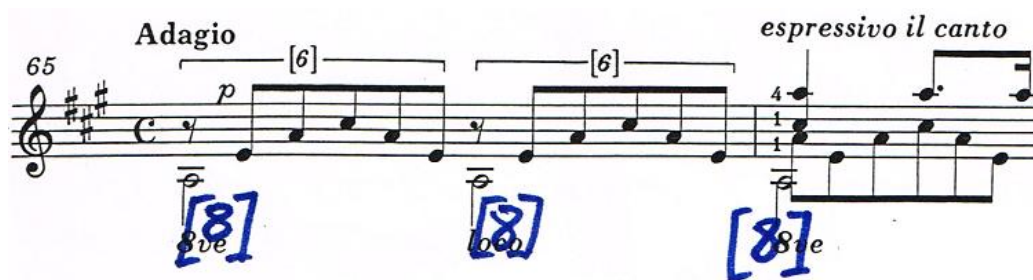


Ilustración 163 - Mertz. *Pensée fugitive*, p.4. Part. impr. con anot. ms. orig.

6.6.2. Cambios de notas

Con criterios semejantes a los del cambio de octava, Yepes afronta los cambios de nota en la partitura en función de una naturalidad que se le hace evidente en su examen de la escritura de la obra. De nuevo, diversas razones explican el por qué de ese ejercicio de libertad que se toma el maestro como es el de modificar una o varias notas de un pasaje.

1. Para dar continuidad a la dirección de un arpeggio.

En este ejemplo podemos comprobar cómo Yepes necesita oír en el primer grupo de las cuatro fusas el mismo desarrollo ascendente del arpeggio que en el de las cuatro últimas, teniendo en cuenta que previamente ya ha decidido que el MI del segundo tiempo del compás hay que bajarlo de octava por cuestiones que hemos abordado con anterioridad, por lo que pierde sentido un cambio de sentido en el LA en la cuarta fusa ya que no se encamina a ninguna parte.



Ilustración 164 - Mertz. *Pensée fugitive*, p.3. Part. impr. con anot. ms. orig.

2. Para dar continuidad al desarrollo armónico de un arpeggio.

Dos compases más adelante del ejemplo anterior, en el compás 48, asistimos a la sustitución de un DO por un SI puesto que Yepes entiende que el primer grupo de fusas debe ser idéntico al tercero, de manera análoga al compás 46. Por otra parte ve claro que

ese SI que él propone es la quinta de un acorde de MI en el que el LA no es más que un retardo que resolverá en SOL# en el compás siguiente, pero en ningún estamos en ese último tiempo del compás ante una fugaz segunda inversión del acorde de LA menor.



Ilustración 165 - Mertz. *Pensée fugitive*, p.1. Part. impr. con anot. ms. orig.

3. Para dotar de fluidez y continuidad a un arpeggio armónico sin contenido temático.

Lo que busca el maestro en este tipo de modificaciones es facilitar la comprensión en la escucha de un pasaje que, en el contexto de la obra, no es más que un acorde que cumple su función armónica desenvolviéndose en notas no simultáneas pero sin un interés concreto en el orden quebrado de las notas del arpeggio tal y como aparece en la partitura. Con la guitarra de diez cuerdas Yepes puede extender la tesitura del arpeggio hasta el punto necesario que permita la amplitud sonora durante las quince semicorcheas pero con un trazado de descenso y ascenso desde el DO como punto de partida y de llegada absolutamente lineal y natural. Reproducimos ambas partituras, la impresa y la autógrafa de Yepes.



Ilustración 166 - Rodrigo. *Fandango*, p.2. Part. impr. con anot. ms. orig.

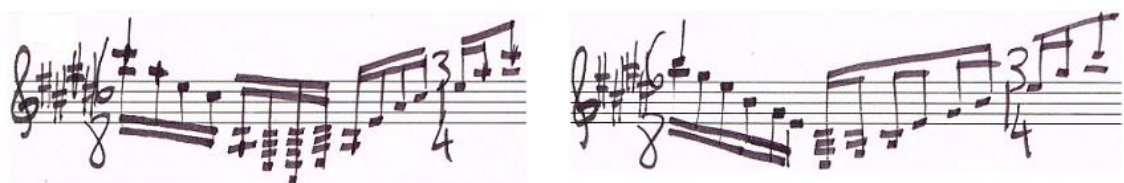


Ilustración 167 - Rodrigo. *Fandango*, Borrador p.1. Part. ms. orig.

4. Para lograr mejor sonoridad y nitidez en un elemento ornamental.

En el siguiente ejemplo, al que Yepes le da tratamiento de ornamentación, vemos cómo enriquece el semitrino (MI-FA-MI) con la incorporación del SOL perteneciente al canto melódico, aprovechando su cercanía y haciéndole cumplir así una doble misión. La simultaneidad de esa corchea de la voz superior con el adorno está asegurada por la velocidad de ejecución consiguiendo que el efecto ornamental quede resaltado en su expresión. Presentamos el fragmento de la partitura impresa sobre la que en un primer momento trabaja Yepes (todavía con la tercera cuerda con su afinación tradicional en SOL) junto al borrador de su manuscrito en el que decide definitivamente el modo de resolver el pasaje (ya con la tercera cuerda afinada en FA#).

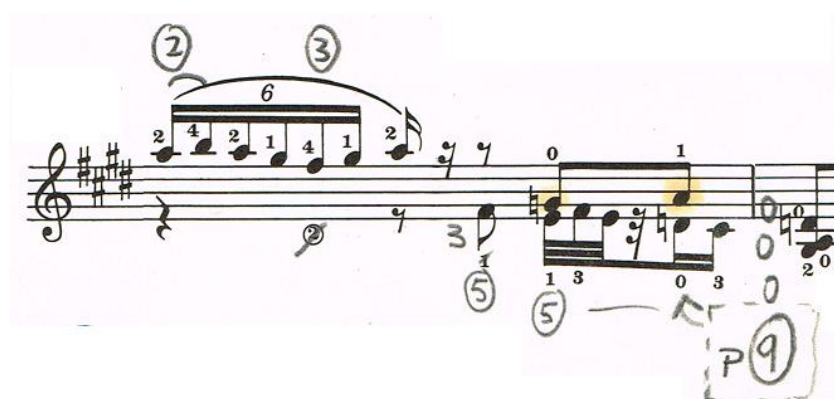


Ilustración 168 - Rodrigo. *Fandango*, p.3. Part. impr. con anot. ms. orig.

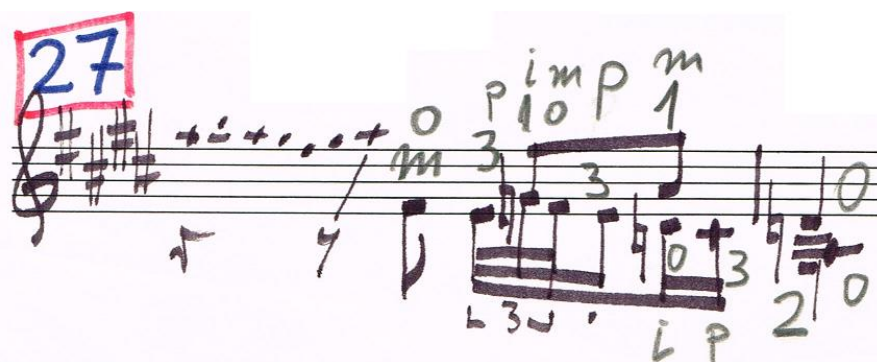


Ilustración 169 - Rodrigo. *Fandango*, Borrador p.1. Part. ms. orig.

5. Para proporcionar dirección a un arpegiado mediante permutación de notas.

Vemos en este ejemplo de sucesión de fusas que las primeras de cada grupo de cuatro van configurando la melodía y serán mejor reconocidas si la cascada del arpeggio es únicamente descendente.



Ilustración 170 - Rodrigo. Adagio (*Concierto de Aranjuez*), p.30. Part. impr. con anot. ms.

6.6.3. Supresión de notas

Ponemos dos ejemplos que reflejan la decisión de eliminar ciertas notas del tejido musical.

1. Por una imitación armónica o interválica.

Yepes quita el LA del último acorde del compás con el fin de que sea el mismo acorde que el primero, es decir dejando el FA como nota superior, para que de este modo actúe más eficazmente en la memoria del oyente especialmente al ser conducido al acorde siguiente en el que el FA resuelve en el MI.

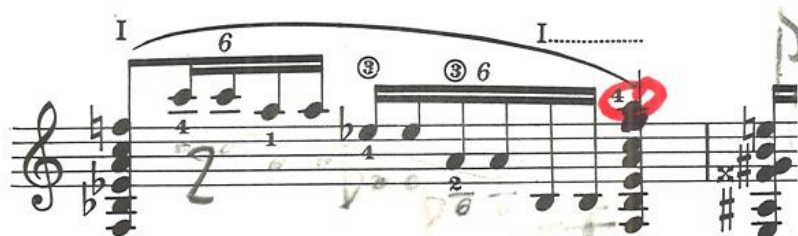


Ilustración 171 - Rodrigo. *Passacaglia*, p.10. Part. impr. con anot. man. orig.

Ésta es un decisión muy sutil porque corresponde al séptimo compás del tema de la Passacaglia en el que las notas son justamente FA y LA, como puede verse.

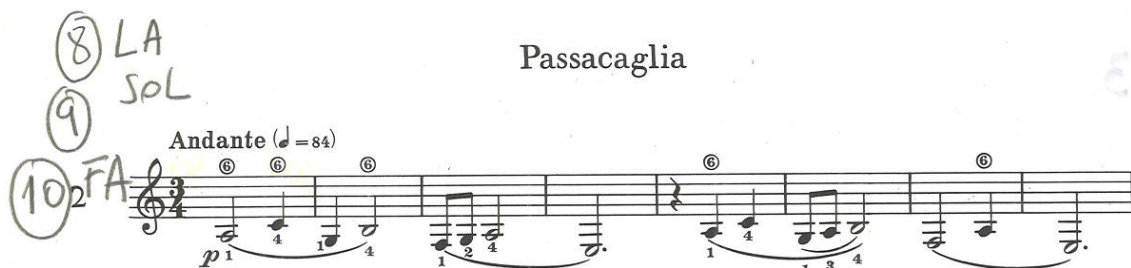


Ilustración 172 - Rodrigo. *Passacaglia*, p.7. Part. impr. con anot. ms. orig.

Pero en esta variación que nos ocupa, la primera parte se ha destacado por no hacer en el bajo todo el diseño melódico sino únicamente las notas fundamentales de la armonía, es decir LA-SOL-FA-MI que Yepes marca con una plica para darle continuidad melódica de negras:

Ilustración 173 - Rodrigo. *Passacaglia*, p.10. Part. impr. con anot. ms. orig.

Por esta razón, en la segunda mitad de la variación Yepes opta por resolver el final también sin la subida al LA teniendo un efecto unificador extraordinario.

2. Por darle mayor claridad a un elemento temático.

Del mismo modo que la primera anacrusa de la melodía, constituida por las semicorcheas SOL-LA, queda despejada de notas acompañantes, Yepes prefiere que suceda lo mismo con las semicorcheas SI-DO en la segunda mitad de la frase suprimiendo el MI, lo cual conduce más libremente este inciso y lo unifica a sus compañeros SOL-LA SI, SI-DO-RE y RE-MI-FA de la imitación armónica.

Ilustración 174 - Rodrigo. *Fandango*, p.5. Part. impr. con anot. ms. orig.

6.6.4. Añadidura de notas

Veamos algunos casos que representan los principales argumentos por los que tiene sentido para Yepes añadir alguna nota que no está previamente escrita en la partitura.

1. Para completar un arpegiado en cuerdas consecutivas de la guitarra.

Sobre su propio manuscrito, en el que ha realizado una primera preparación de la obra de Naoumoff, Yepes vuelve a anotar modificaciones a lápiz. En este caso desea completar el acorde con un SOL grave que, al no haber cabido siquiera en su lugar en las líneas adicionales, le obliga a indicarlo encima del pentagrama:

Ilustración 175 - Naoumoff. *Bach Connexion*, p. 16. Part. ms. orig.

En este otro ejemplo vemos cómo Yepes propone mayor densidad en los acordes iniciales que caracterizan esta pieza (añade un MI en el primer acorde y un SI en el segundo), asegurando así la continuidad en el arpegiado de las seis cuerdas agudas:

Ilustración 176 - Rodrigo. *Tres piezas españolas. Fandango*, p.2.
Part. impr. con anot. man. orig.

2. Para dar un carácter resolutivo a una cadencia final.

Siguiendo con el mismo ejemplo vemos ahora que en la última presentación de esta sucesión de acordes Yepes quiere diferenciarla, no en su identidad sino sólo en su realización armónica, de la misma sucesión de acordes que sonó al inicio del *Fandango*, y conseguir mediante la profundidad del penúltimo acorde lograda por la octavación de la quinta SI-FA#, una mayor fuerza cadencial gracias al efecto de la memoria auditiva de esa sucesión de acordes. Mostramos el final de la obra.

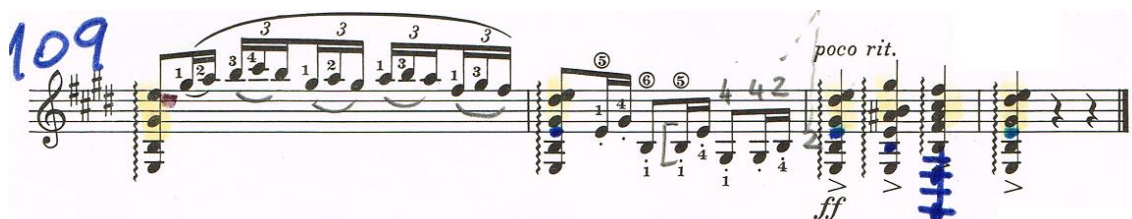


Ilustración 177 - Rodrigo. *Tres piezas españolas. Fandango*, p.6.
Part. impr. con anot. ms. orig.

3. Para mantener una imitación melódica.

En el ejemplo de Ohana Yepes añade el SI para asegurar la reproducción del tema tal y como aparece en la primera exposición en otro grado de la escala.

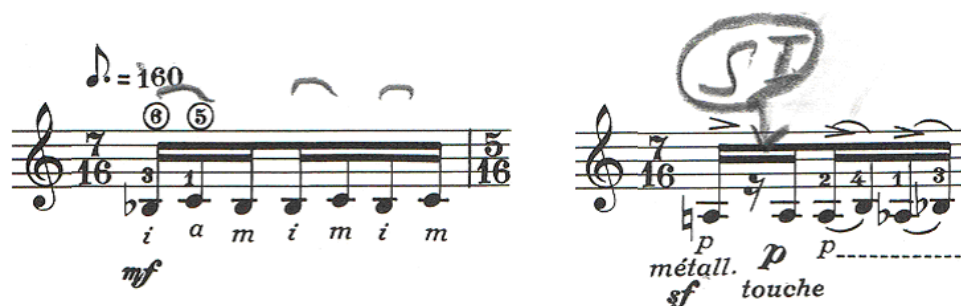


Ilustración 178 - Ohana. *Jeu des quatre vents*, pp.2,4. Part. impr. con anot. ms. org.

4. Para completar un acorde final.

Aquí se trata de oír todo el acorde de MI menor especialmente cuando el SI ha estado sonando en todos los compases anteriores en esa misma octava:



Ilustración 179 - Paganini. *Ghiribizzi per chitarra sola*, p.6.
Part. impr. multigr. con anot. man. orig.

6.6.5. Supresión de compases

Hay momentos en que Yepes da prioridad a la continuidad de un efecto sonoro sobre la fidelidad a la propuesta original de compositor. Vemos en este ejemplo, en el que decide suprimir un par de compases, que la energía alcanzada después de estos dos rapidísimos arpegiados necesita prolongarse únicamente en un tercer arpegiado que desemboque en el final de la frase, y no ser interrumpida por un nuevo elemento que considera prescindible en este momento tanto melódicamente, por ser sólo la escala de MI, como armónicamente, por ser una insistencia en la sucesión de tónica y dominante sin densidad sonora. Por supuesto hay que ver la obra en todo su contexto para contrastar las razones por las que son tomadas estas decisiones, por ejemplo, en este caso sabemos que se trata de un fragmento que va a ir seguido inmediatamente de asombrosas escalas virtuosísticas para las que no parece necesario hacer una ostentación previa mermando así el efecto sorpresa.



Ilustración 180 - Bacarisse. *Petite Suite pour guitare*, op. 120. Passapié, p.7.
Part. ms. orig. del autor

6.6.6. Añadidura de compases

En determinados momentos encontramos anotaciones que marcan un añadido de breves fragmentos musicales que no están originalmente previstos por el compositor. Uno de ellos aparece en la partitura de la cadencia del *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo; como vemos, el compositor, en su escritura formal, propone repetir el primer compás y medio, cosa que Yepes subraya cambiando incluso de timbre y de dinámica. Inmediatamente después, en el siguiente episodio de compás y medio, sin embargo no se solicita en el papel la repetición mientras que a Yepes sí se la pide la música, y así lo hará, de hecho con el mismo efecto de respuesta de timbres, antes de penetrar en la maraña de los arpegiados que marcará el final de la cadencia.



Ilustración 181 - Rodrigo. *Concierto de Aranjuez*, p.2. Part. impr. con anot. ms.

6.6.7. Cambios de pasajes completos

Uno de los éxitos cosechados a lo largo y ancho del mundo por Narciso Yepes es sin duda su interpretación del *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo. El fervor popular que ha levantado este concierto para guitarra después de que Yepes lo *reestrenara* en el año 1947 a petición del compositor no ha cesado desde entonces. El fragmento posiblemente más emblemático y más disfrutado por miles de amantes de la música es el tema del *Adagio*, el segundo movimiento del concierto. Al hilo del análisis que estamos realizando acerca de las modificaciones musicales de Yepes sobre la partitura, cabe mencionar que las notas de este concierto salidas de sus dedos que los melómanos de los cinco continentes han aplaudido no se corresponden exactamente con lo que escribió Rodrigo sino con una versión modificada por Yepes, sutil en sus pequeñas y numerosas variaciones, original en sus planteamientos de cambio y magistral en sus ideas.

En esta recreación digital podemos asomarnos a la primera frase tocada por la guitarra en el *Adagio* y contemplar las dos versiones: en primer lugar la que está publicada por Joaquín Rodrigo, y debajo de ella la que interpreta Narciso Yepes habitualmente. Son múltiples los cambios de ritmo, de ornamentación y, sobre todo, cambios en la elección de dónde hacer coincidir los tiempos del compás, elemento éste muy importante a la hora de simultanear la aparente libertad de la guitarra con la pulsación obligada de las negras en pizzicato de los cellos y contrabajos. Vemos el inicio del tema en la guitarra, es decir el compás 7.

versión de Rodrigo



versión de Yepes



Ilustración 182 - Rodrigo. *Adagio* (*Concierto de Aranjuez*), p.19.

Part. impr. con anot. ms. y part. modif. dig.

Estas modificaciones se suceden a lo largo de todo el movimiento. En los compases 19 y 20, por ejemplo, Yepes simplifica la glosa y la dibuja más ondulada y natural.

versión de Rodrigo



versión de Yepes



Ilustración 183 - Rodrigo. *Adagio* (*Concierto de Aranjuez*), p.20.

Part. impr. con anot. ms. y part. modif. dig.

Y al compás siguiente:

versión de Rodrigo



versión de Yepes



Ilustración 184 - Rodrigo. *Adagio* (*Concierto de Aranjuez*), p.20.

Part. impr. con anot. ms. y part. modif. dig.

Esta simplificación no es capricho de Yepes, es una preparación coherente con lo que más tarde oiremos en el solo de guitarra.



Ilustración 185 - Rodrigo. *Adagio* (*Concierto de Aranjuez*), p.24. Part. impr. con anot. ms.

Y así sucesivamente asistimos a una transformación de todos los fragmentos de este tiempo. Muchos de estos cambios no son anotados por Yepes en la partitura sino que forman parte de su memoria y de su *ser* musical, pero en algunos casos sí lo deja plasmado, como este ejemplo que reproducimos a continuación y que él escribe para un discípulo suyo. Se trata de un elemento que se repite en varias ocasiones y en el que el primer grupo de fusas es sustituido por el tresillo de semicorcheas que justamente va a sonar idénticamente dos tiempos más tarde; eso le confiere a la melodía más sencillez en su recorrido y más claridad en su comprensión. Por otro lado las ocho fusas a caballo entre la tercera y cuarta parte del compás son convertidas en otro tresillo que da continuidad al movimiento melódico y un cinquillo que no es más que un grupetto ornamental pero con la diferencia fundamental de atacar el cuarto tiempo del compás una nota antes de lo que estaba escrito. Añadimos la reducción del acompañamiento de la orquesta, en este caso de la cuerda, para que podamos constatar cómo indica el maestro en qué momento desea hacer coincidir las negras de esta pulsación armónica.

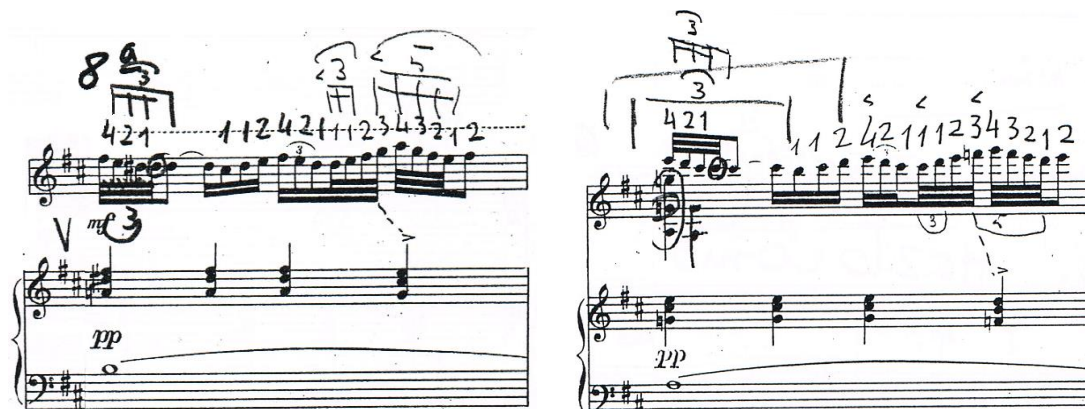


Ilustración 186 - Rodrigo. *Adagio* (*Concierto de Aranjuez*), pp.21-22. Part. impr. con anot. ms.

En el gran solo de guitarra de este tiempo, previo a la cadencia, también es transformada la melodía grave suprimiendo un SOL y cambiando el ritmo de modo que todo el final del compás adquiere la pulsación de tresillos en una lógica presentación del tema que busca la continuidad y la sencillez. Vemos en el segundo de estos compases el añadido de una nota más a la anacrusa del último tiempo del compás en imitación al inciso que se ha tocado previamente: dos notas iguales y la tercera de grado.

Ilustración 187 - Rodrigo. *Adagio* (*Concierto de Aranjuez*), p.24. Part. impr. con anot. ms.

Al compás siguiente a Yepes le sobra el SOL grave en la melodía y prefiere arrancar en contratiempo como anacrusa de tresillo, elemento utilizado a lo largo de toda la cadencia, en este caso resuelto como tres tresillos en crescendo:

Ilustración 188 - Rodrigo. *Adagio* (*Concierto de Aranjuez*), p.24. Part. impr. con anot. ms.

Dos compases después Yepes siente la necesidad de duplicar las notas de la anacrusa de semicorcheas para preparar la pulsación de fusas de la bajada ondulada que viene a continuación. En su interpretación siempre ha escogido para esta repetición de notas un sonido de uña metálico que ha contrastado con las tres corcheas LA-SI-DO tocadas con el pulgar en un sonido poco a poco más profundo y expresivo.



Ilustración 189 - Rodrigo. *Adagio (Concierto de Aranjuez)*, p.24.
Part. impr. con anot. ms.

Otro modo de duplicar elementos lo descubrimos cinco compases más tarde cuando, una vez entrada la orquesta, la guitarra se queda repitiendo lo más rápidamente posible el grupo de semifusas MI-FA-MI-RE. Yepes propone incluir dos grupos más resultando pues semifusas de tresillo, como vemos anotado, pero en realidad el tratamiento que le da a este momento es totalmente de ornamentación, de modo que, igual que un trino, este adorno, que podríamos denominar *trino a tres notas*, tampoco será medido.



Ilustración 190 - Rodrigo. *Adagio (Concierto de Aranjuez)*, p.25.
Part. impr. con anot. ms.

Todos estos cambios no los lleva a cabo Yepes de espaldas al maestro Rodrigo. El compositor levantino, refiriéndose a la versión de Yepes de su *Concierto* y a su consiguiente “primer éxito internacional”, aseguró que “desde entonces, el *Concierto de Aranjuez* adquirió una nueva naturaleza, y por esa misma razón debo agradecer a

Narciso Yepes el fruto de una colaboración intensa que nos ha llevado a caminar juntos por los caminos de *nuestra* música.⁴¹¹

Es muy natural para Yepes modificar radicalmente un pasaje siempre que eso le lleve a una mayor transparencia del mismo y a una lógica interna tanto técnica como musical que revierte automáticamente en una escucha más clara.

6.6.8. Supresión de pasajes completos

Yepes se atreve a suprimir un pasaje completo de una obra cuando piensa que es perfectamente prescindible para la percepción de la fuerza interna que lleva la pieza. En los dos siguientes ejemplos, toma la misma decisión: el *Tema con variaciones* no necesita una *Introducción*, considera que, en estos dos casos, debilita la fuerza musical y distrae de la atención que precisa la escucha de un tema con todos los desarrollos que le siguen. Yepes es cuidadoso con su público. Sabe cómo darle la llave para abrir la puerta de una obra, sabe cómo hacerle entrar sin circunloquios al corazón mismo del mensaje. El primer caso es el de estas *Variaciones* de Mertz.

The image shows a page of musical notation for 'Variations mignonnes' by Mertz. The score is written for guitar and includes several sections: 'Introduction', 'Romanze', and 'Tema'. The 'Introduction' section is marked 'Maestoso' and 'f' (forte). The 'Romanze' section is marked 'Andantino' and 'p' (piano). The 'Tema' section is marked 'p' and includes a circled '9' and a circled '10'. The score is annotated with various markings, including a circled '9' at the beginning of the 'Introduction' section, a circled '10' above the 'Romanze' section, and a circled '2' above the 'Tema' section. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Ilustración 191 - Mertz. *Variations mignonnes*, p.3. Part. impr. multigr. con anot. ms. orig.

⁴¹¹ Rodrigo, Joaquín (1997, 4 de mayo). Mi guitarrista. *El Mundo*, p.48.

El segundo caso es el de las *Variaciones sobre la Flauta encantada* de Sor. Yepes lleva a cabo el mismo esquema, incluso titula la pieza en la página siguiente, donde cree que debería empezar:

Ilustración 192 - Sor. *Variaciones de la Flauta mágica*, pp.1,2. Part. impr. con anot. ms. org.

6.6.9. Cambios de ritmo

Ya hemos visto ejemplos de cambios de ritmo en el apartado relativo a cambios de pasajes completos pero añadiremos algún detalle más. En este fragmento vemos cómo Yepes escoge la expresión más corta de las negras LA-LA del compás 148, para convertirlas en corcheas con silencio, preparando así el carácter seco del pasaje que viene a continuación. Por otra parte corrige también la posición del acorde del compás 153 con el fin de pronunciarlo a contratiempo en consonancia con el resto de compases.

Ilustración 193 - Rodrigo. *Sonata giocosa*, p.11. Part. impr. con anot. ms. orig.

6.6.10. Cambios de compás

Yepes en ocasiones prefiere presentar de un modo diferente la organización en distintos compases de un fragmento musical. El primer ejemplo, tomado del inicio del movimiento –Obstinato– de la pieza *Elogio* del compositor cubano Leo Brouwer, muestra cómo, para una mejor interpretación con un discurso musical más fluido y lógico, busca la simplificación de los compases a una pulsación de negra (2/4, 3/4 y C) en lugar de una pulsación a la corchea (2/8, 3/8 y 4/8) pero sin modificar el ritmo intrínseco de la música. En realidad es una cuestión únicamente de cambio en la escritura con el fin de asegurar una lectura más natural, logrando por tanto una interpretación menos arriesgada, mayor limpieza y mayor precisión de un ritmo complejo y un resultado sonoro más coherente.

The image shows a musical score for the piece 'Obstinato' by Leo Brouwer. The score is written in G major and consists of three systems of music. Handwritten annotations in black ink are present throughout the score. At the top left, there is a tempo marking '176/184' with a musical note symbol. At the top center, the title 'II - Obstinato' is written. The score features various meter signatures: 4/4, 3/4, and 2/4. Dynamics include *p stacc.*, *ff molto marc.*, *p sub.*, *ff marc.*, *p stacc.*, and *ff sub.*. There are also markings for 'poco riten.' and '1' at the end of the piece. The score includes complex rhythmic patterns with triplets and accents.

Ilustración 194 - Brouwer. *Elogio de la danza. Obstinato*, p.4. Part. impr. con anot. ms. orig.

Más adelante, lo que realiza Yepes es justo el proceso inverso, es decir transforma un compás de 2/4 en otros distintos y variados (3/8, 2/4, 4/4, 6/8, 3/4, etc), con el único fin de que las imitaciones melódicas y rítmicas adquieran mayor significado en vez de aparecer en tiempos y partes del compás siempre diferentes. Al mismo tiempo, proporciona compases afines al efecto de acentuación rítmica.



Ilustración 195 - Brouwer. *Elogio de la danza. Obstinato*, p.4. Part. impr. con anot. ms. orig.

A continuación podemos cotejar el borrador a lápiz que el maestro realiza para concretar esa nueva distribución de compases a lo largo de este mismo fragmento:

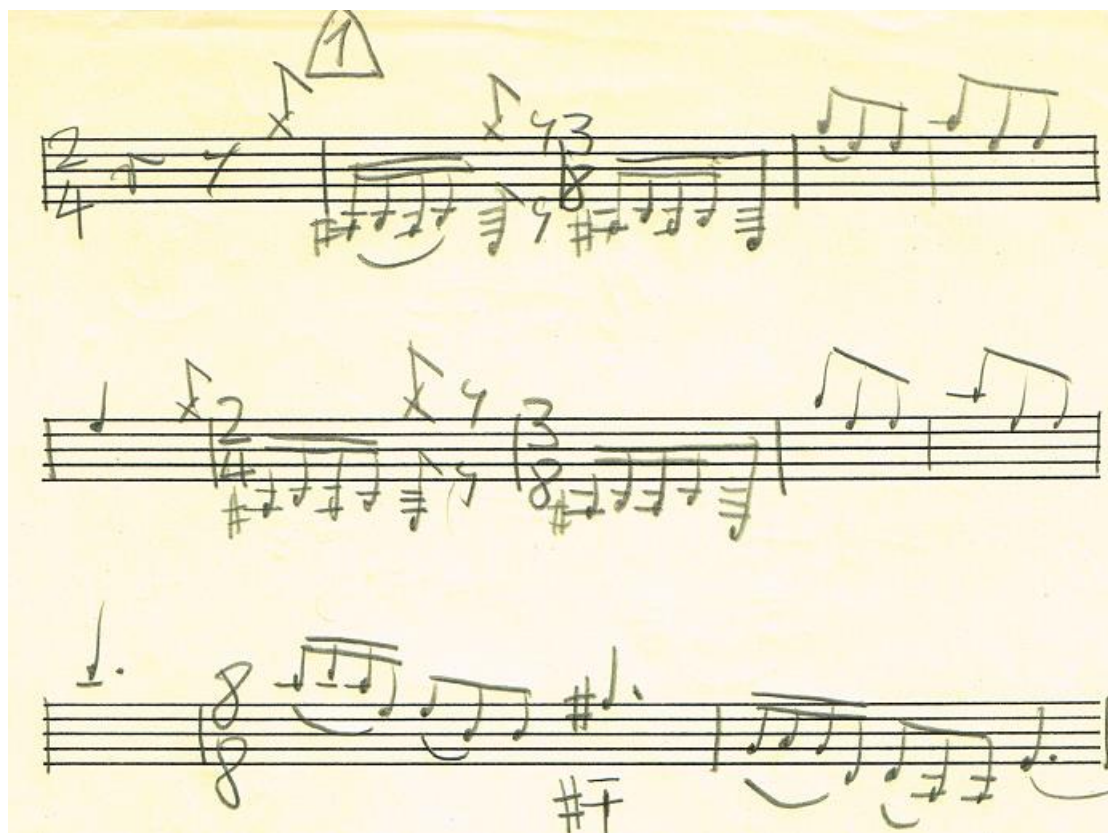


Ilustración 196 - Brouwer. *Elogio de la danza. Obstinato*, Borrador p.1. Part. ms. orig.

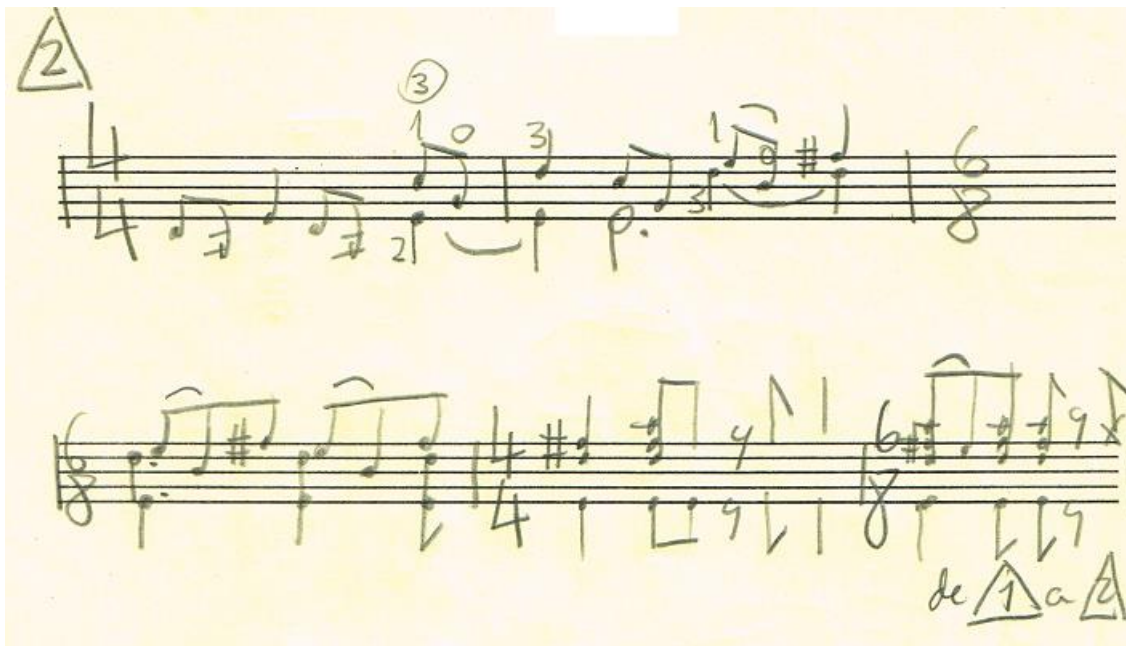


Ilustración 197 - Brouwer. *Elogio de la danza. Obstinato*, Borrador p.1. Part. ms. orig.

6.7. Observación de procesos particulares

En esta sección penetramos en procesos de trabajo concretos que, por sus características, permiten una aproximación más global atendiendo a un análisis del proyecto en su conjunto más que a la verificación de los detalles. Sin duda casi todos los aspectos particulares observados anteriormente se ven aquí subrayados y se suman a una idea de lo que se va configurando como una verdadera innovación en la interpretación de la guitarra.

6.7.1. Transcripción para guitarra de las tablaturas

Yepes ha realizado a lo largo de su vida un trabajo ímprobo de transcripción de centenares de tablaturas de música antigua cifradas para vihuela, laúd del renacimiento, laúd barroco, guitarra barroca, etc., en una época en la que todavía el horizonte musical no gozaba de muchos conocedores de esta notación musical para instrumentos de cuerda pulsada. Con ello el maestro Yepes hizo su propia labor investigadora ya que ha desempolvado y puesto a la luz numerosas partituras de bibliotecas y archivos musicales del mundo entero a la vez que ha podido verificar la veracidad de las fuentes yendo a los textos originales plasmados por el compositor.

Es ésta una tarea en la que no vamos ahora a detenernos. Únicamente, como botón de muestra, presentamos un breve ejemplo de una tablatura original del siglo XVII. Se trata del inicio de la danza de los *Canarios* de Gaspar Sanz.



Ilustración 198 - Sanz. *Canarios*. Tablatura multigr. ms. del autor

Yepes transcribe esta danza de la tablatura original y la integra en su *Suite española* de Gaspar Sanz.



Ilustración 199 - Sanz. *Canarios*. *Suite española*, p.11. Part. man. orig.

Posteriormente estos *Canarios* tienen aún mayor recorrido ya que Joaquín Rodrigo los toma íntegramente, incluso en la misma tonalidad de RE mayor, junto a otras danzas del mismo compositor recogidas así mismo por Yepes en su *Suite española* (Villano y Ricercare, Españolaleta y Fanfare de la Caballería de Nápoles, Danza de las hachas), para realizar un arreglo libre para guitarra y orquesta de cámara, que denomina *Fantasia para un Gentilhombre*. Mostramos a continuación, el comienzo del último tiempo de esta *Fantasia* que Rodrigo titula *Canario*, en singular. Obsérvese la indicación manuscrita dirigida al director de orquesta que avisa de la necesaria espera antes de atacar el movimiento, para dar tiempo al necesario cambio de afinación en la guitarra pues la sexta cuerda ha de bajarse al RE.

Ilustración 200 - Rodrigo. *Canario*. (*Fantasia para un Gentilhombre*), p.17.
Part impr. multigr. con anot. ms.

6.7.2. Transcripción para guitarra de otros instrumentos

Veamos algunos ejemplos del tipo de anotaciones encontradas en los cuatro casos más frecuentes entre las transcripciones que Yepes realiza, en función de las fuentes: la transcripción para guitarra a partir del piano, el clave, el violín o la orquesta.

1. Desde el piano.

Una gran parte del repertorio guitarrístico es el resultado de las oportunas transcripciones de obras originales para piano. No es fácil esta labor ya que son dos instrumentos con recursos técnicos diferentes pero sí supone para Yepes un reto el que musicalmente nunca se produzca la sensación de que la versión de guitarra es menor o de que el *instrumento no da más de sí*. En realidad podemos afirmar que en algunas ocasiones ha logrado superar a la versión de piano cuando la obra original está inspirada en la guitarra lo cual sucede frecuentemente en la música española. Este es el caso por ejemplo de los acompañamientos que hizo Yepes de las *Canciones* para voz y piano de Falla y García Lorca transcritas por él para voz y guitarra de una manera magistral y grabadas junto a Teresa Berganza para Deutsche Grammophon. O alguna de las piezas pianísticas de Albéniz que en la guitarra de Yepes alcanzaron cimas insospechables no

ya de adaptación al instrumento sino de confort en su propia piel como si hubiera sido escrito directamente para la guitarra. Ofrezcamos un ejemplo de transcripción capaz de convertir una pieza para piano en una pequeña joya guitarrística: se trata de la *Habanera* de Xavier Montsalvatge. La pieza original, que se inserta como segunda pieza de los *Tres divertimentos* para piano editados en Barcelona en 1951, ni siquiera llevaba este nombre sino que estaba acompañada únicamente de la indicación “muy dulce”.



Ilustración 201 - Montsalvatge. *Tres divertimentos sobre temas de autores olvidados*, p.4. Part. impr.

Contamos con dos manuscritos de Yepes: el primero es un borrador a lápiz sin signos de articulación, ni dinámica, ni digitaciones.



Ilustración 202 - Montsalvatge. *Habanera*. Borrador p.1. Part. ms. orig.

El segundo, escrito a tinta sobre papel vegetal, sufre algunas modificaciones respecto al anterior.

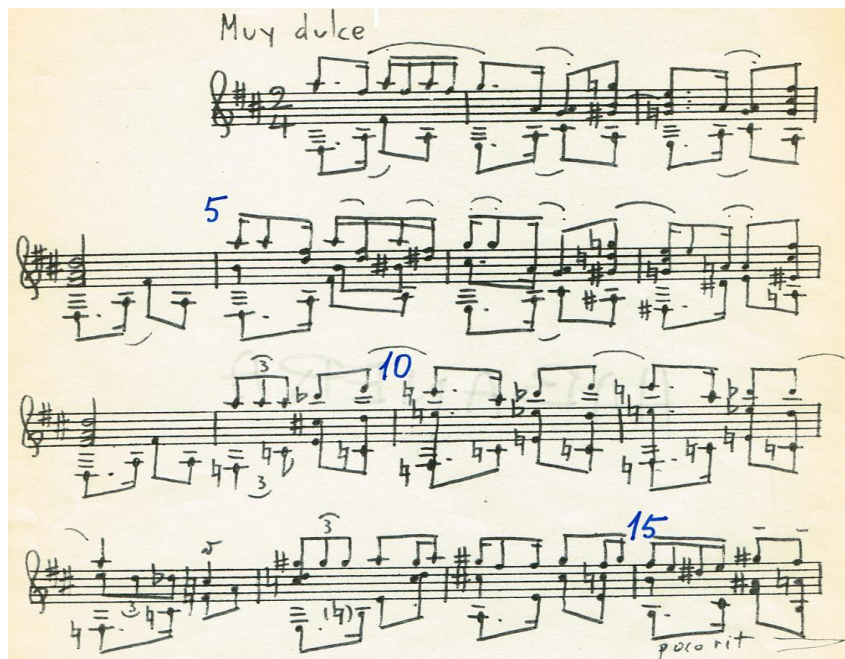


Ilustración 203 - Montsalvatge. *Habanera*, p.1. Part. ms. orig.

Obsérvese la dificultad técnica que existe en la guitarra de tener que simultanear en cada mano dos ritmos bien diferenciados, en este caso de tresillo y de corchea con puntillo y semicorchea –compases 12 y 13– que en el piano son sin embargo asumidos por manos independientes con la consiguiente simplificación para el ejecutante.

Lo primero que hace Yepes es poner un nombre a la pieza, determinando que su forma es de habanera y que así ha de llamarse. En segundo lugar la transporta a un tono más agradecido en la guitarra dejando atrás el LA bemol mayor del piano para conducirla por un RE mayor. A partir de ahí, lo que llama la atención es la fidelidad extraordinaria a la partitura original en cuanto a notas, ritmos, articulaciones, matices dinámicos y matices agógicos. Únicamente se permite algún cambio de octava en la última corchea de la mayoría de los compases de la mano izquierda del piano que suele impulsarse desde la región más grave del teclado.

Entre los dos manuscritos constatamos alguna diferencia notable en el último compás. En el segundo vemos que ha sido suprimida la prolongación de la resonancia del acorde anterior; también ha sido modificada la realización armónica de las cuatro notas del último acorde de RE mayor el cual ya no está coronado del calderón. El borrador primero aparece sin embargo con estos tres detalles idénticos al original de piano. Por

último, el segundo documento, más libre en su concepto, ofrece el RE grave con la resonancia anterior apagada para desplegar un último acorde nacido del silencio y medido en el tiempo.

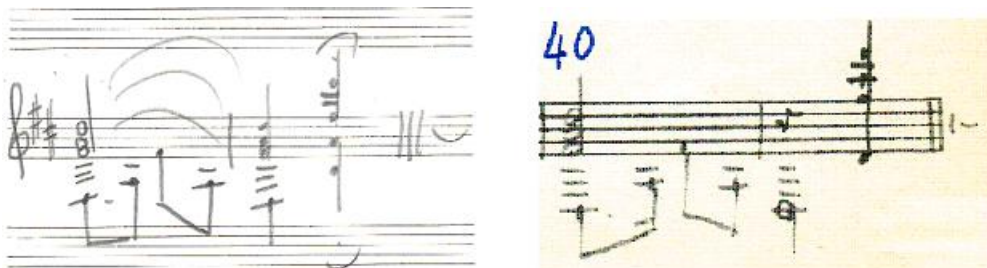


Ilustración 204 - Montsalvatge. *Habanera*. Borrador p.3. Part. ms. orig. y p.2. Part. ms. orig

2. Desde el clave.

La expresión y claridad que consigue Yepes transcribiendo para guitarra desde el clave se puede apreciar en el ágil arranque de esta sonata del Padre Soler.



Ilustración 205 – Soler. *Sonata 84*, p.1. Ms. orig.

2. Desde el violín.

El caso más significativo, dentro del repertorio de Yepes, es el de la *Chacona* de Johann Sebastian Bach. Yepes parte de la versión original de violín aunque se inspira, como podemos constatar por los documentos encontrados en el Archivo, en otras versiones.

Éste es el inicio en el que Yepes completa la armonía:

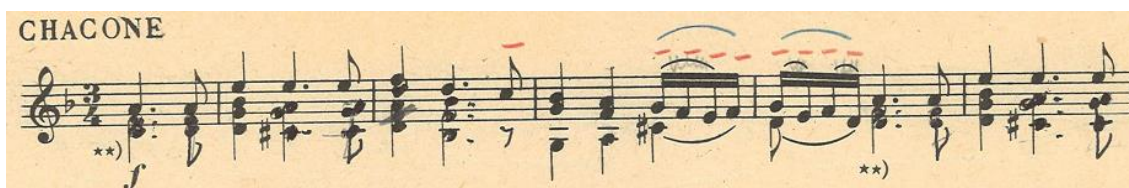


Ilustración 206 - Bach. *Chacona*, p.1. Part. impr. con anot. ms. orig.

Observemos cómo añade Yepes el contrapunto a los pasajes en los que el violín no se hace cargo más que de una línea melódica, en este caso un desarrollo del propio tema por disminución en semicorcheas.



Ilustración 207 - Bach. *Chacona*, p.2. Part. impr. con anot. ns. orig.

En la partitura abundan las indicaciones de aire o de carácter que definen las distintas secciones que se van sucediendo.



Ilustración 208 - Bach. *Chacona*, p.3,9. Part. impr. con anot. ms. orig.

El juego de imitaciones es cuidado por Yepes que no duda en añadir los elementos necesarios para una mejor comprensión del discurso musical, por ejemplo en este caso, el eco en tres octavas del breve inciso formado por las tres semicorcheas LA-LA-LA.



Ilustración 209 - Bach. *Chacona*, p.9. Part. impr. con anot. ms. orig.

Entre las anotaciones autógrafas se hallan así mismo algunas relacionadas con la construcción de la estructura melódica imitativa, como estas las ligaduras marcadas en rojo o azul que sirven para diferenciar breves incisos, muy probablemente de cara a una más fácil memorización. En el primer caso se marcan arpeggiados seguidos de floreos, y en el segundo caso terceras descendentes seguidas de tres notas descendentes de la escala diatónica.



Ilustración 210 - Bach. *Chacona*, p.11. Part. impr. con anot. ms. orig.

Por ultimo veamos el final de la *Chacona*, en el que, al igual que al principio, también enriquece la armonía a partir de la que goza la versión de violín, poniendo así al servicio de la obra el carácter polifónico de la guitarra.



Ilustración 211 - Bach. *Chacona*, p.12. Part. impr. con anot. ms. orig.

3. Desde la orquesta.

Un ejemplo de este tipo de transcripciones llevadas a cabo por Yepes en las que trata de sintetizar en la guitarra la fuerza, los coloridos y las dimensiones orquestales, lo podemos encontrar en esta *Canción del fuego fatuo* del *Amor brujo* de Manuel de Falla. Veamos los primeros compases en la versión de orquesta. Obsérvese el tipo de regulador vertical que Falla sitúa en el arpegiado acentuado del piano. La mayoría de los directores de orquesta traduce ese signo como un arpegiado ascendente en crescendo, pero algunos pensamos que puede significar perfectamente lo contrario, es decir un arpegiado rápido descendente iniciado con acento y seguido de disminuyendo. A esta conclusión nos lleva, entre otra cosas, el ser inspirados por la evocación que hace Falla de la guitarra, la cual, en manos de Yepes, ofrece un recurso perfectamente traductor de esta idea, y que consiste en sustituir un arpegiado ascendente realizado con el pulgar por uno descendente atacado con acento y rasgueado hacia las cuerdas inferiores con el índice.

The image shows a page of a musical score for the orchestra of 'Canción del fuego fatuo' by Manuel de Falla. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the instrument 'Piano.' is indicated. The Piano part features a vertical accent mark (a vertical line with a small triangle) placed over a chord in the right hand. Below the Piano part, the Violini parts are divided into 'I solo' and 'gli altri' for both Violini 1 and Violini 2. The Viole part is divided into 'I sola' and 'Le altre'. The Violoncelli and Contrabassi parts are also shown. The score includes various dynamic markings such as 'ff', 'f', 'p', 'mf', and 'pizz.' (pizzicato). The tempo markings are 'Vivo. (♩ = 69) rit. (poco) a tempo rit. a tempo rit.'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Ilustración 212 - Falla. *Canción del fuego fatuo* (*Amor brujo*). Versión orquesta, p.65.

Part. impr.

Falla propone con la orquesta un juego dinámico y agógico que es perfectamente entendido por Yepes en su transcripción para guitarra, y del que ya hemos hablado al referirnos a la anotaciones de Yepes relativas a los cambios de tempo y de matices entre las indicaciones musicales de carácter interpretativo.

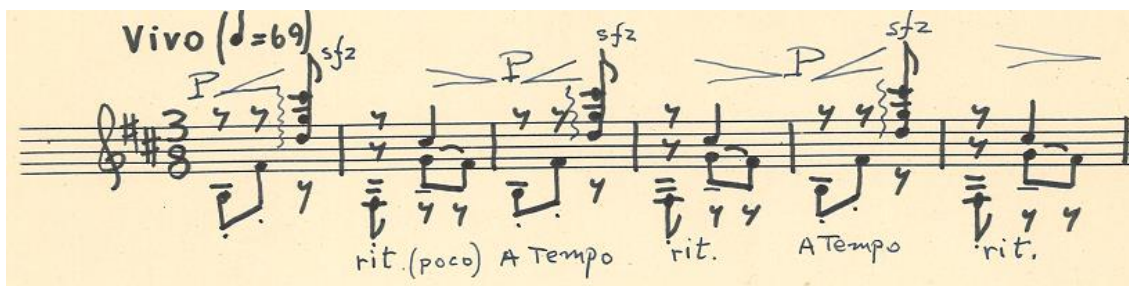


Ilustración 213 - Falla. *Canción del fuego fatuo (Amor brujo)*. Transcr. de N. Yepes. Part. man. orig.

Otra pieza de Falla que Yepes traduce a la guitarra en una magistral versión es la Farruca de la *Danza del Molinero del Sombrero de tres picos*. En realidad, según Yepes, *restaura* a la guitarra esta música para la que Falla se sirve de este instrumento como fuente de inspiración pues, según él, Falla “está imitando el sonido de la guitarra con la orquesta” (Livinstone, 1982)⁴¹², y también sus recursos técnicos y expresivos como son el rasgueado o el punteado. Como curiosidad ofrecemos algunos pentagramas de un documento inédito que es el borrador a lápiz de un primer trabajo de Yepes investigando la transcripción de la Farruca en dos pentagramas. Esta escritura facilitaba el ver con claridad la independencia de las líneas orquestales con la finalidad de realizar un búsqueda de distintos timbres y dotar a la versión de un entramado expresivo cercano al de la orquesta. El primer ejemplo muestra el inicio de la danza.

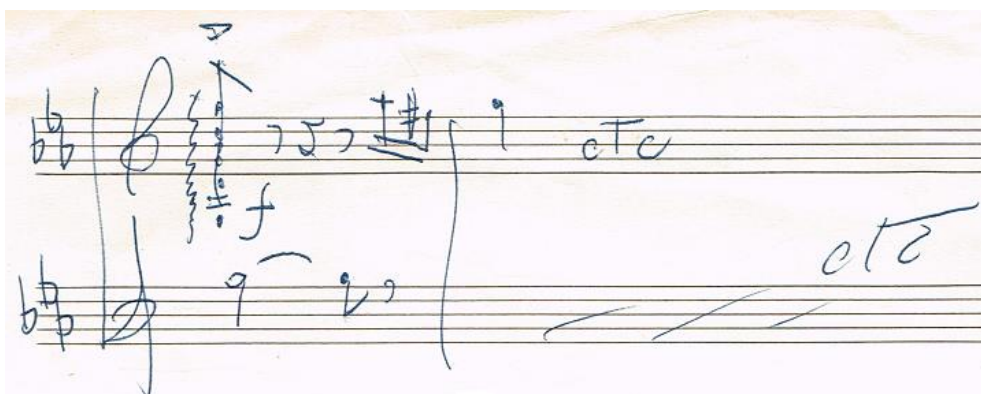


Ilustración 214 - Falla. *Farruca del Sombrero de tres picos*. Borrador, p.1. Ms. orig.

⁴¹² Livinstone, William (1982, enero). *Stereo Review*. Nueva York

Este segundo ejemplo corresponde a los compases 21 al 26. En él oímos el contraste de los dos compases de este final de sección que Falla pide a la cuerda, metales y caja –en *ff* las negras y *fff molto marcato* las corcheas cadenciales– seguidos del subitito *pp* que combina la pedal de MI y las negras en *portato* de la cuerda con los arpegiados *sulla tavola* del arpa y la melodía en *mf* intensa y expresiva del oboe.



Ilustración 215 - Falla. *Farruca del Sombrero de tres picos*. Borrador, p.1. Ms. orig.

El último ejemplo presenta el *pesante* del compás 33 y el tejido rítmico del compás 35 que simultanea las pinceladas de corcheas confiadas a los violines con los tresillos diatónicos que ligan los clarinetes y el piano.



Ilustración 216 - Falla. *Farruca del Sombrero de tres picos*. Borrador, p.2. Ms. orig.

6.7.3. Correcciones realizadas a versiones anteriores

Es frecuente el que Yepes vuelva sobre un trabajo realizado en otra época de su vida profesional para dotarlo de una visión nueva, con una renovada aplicación de su técnica y de su concepto interpretativo e intelectual.

A modo de ejemplo podemos contemplar los tres documentos que muestran las *Diferencias sobre Guárdame las vacas* de Narváez: una primera versión manuscrita firmada por Yepes en 1950; la edición que publicó él en Max Eschig en 1968, transcrita directamente de las tablaturas y digitada; y una revisión de esta última versión editada.

1. La partitura autógrafa de 1950.

Fue posiblemente copiada de alguna edición ya existente en esa época. Encontramos en el Archivo Musical de Narciso Yepes bastantes manuscritos suyos datados en ese periodo que son copia manuscrita de ediciones de Andrés Segovia u otros guitarristas y que el guitarrista lorquino, probablemente por carecer de los recursos necesarios para afrontar los gastos de su compra, y no existiendo la opción de fotocopia, decide copiar a mano, dotando al archivo de documentos verdaderamente significativos de esos años de trabajo y de estudio.



Ilustración 217 - Narváez. *Siete Diferencias sobre Guárdame las vacas*, p.1. Part. ms orig.

2. La partitura digitada y publicada por Yepes en 1968.

Traducida directamente de las tablaturas de Narváez, cuenta con importantes diferencias como son:

- La escritura del ritmo por ampliación.
- La simplificación de acordes que recargaban el contrapunto.
- La planificación rítmica de las *hemiolias* en sus alternantes compases de 6/8 y 3/4.
- La ampliación de la obra hasta la séptima mudanza pues el documento anterior sólo contaba con las cuatro primeras.

SIETE DIFERENCIAS
sobre
"GUÁRDAME LAS VACAS"
SEPT VARIATIONS sur «GUÁRDAME las VACAS.»

Transcription des tablatures et doigté
par Narciso YEPES Luys de NARVÁEZ
1538

Tiempo animado

Ilustración 218 - Narváez. *Siete Diferencias sobre Guárdame las vacas*, p.1. Part. impr.

3. Por último, la partitura revisada.

En ella Yepes examina el texto editado por él mismo con anterioridad y cambia o añade diversos elementos: anota la numeración de las siete mudanzas o diferencias.

Tiempo animado

Ilustración 219 - Narváez. *Siete Diferencias sobre Guárdame las vacas*, pp.1-3. Part. impr. con anot. ms. orig.

Cambia algunas digitaciones tanto de la mano izquierda como de la mano derecha y se replantea la decisión de qué cuerdas han de ser tocadas.

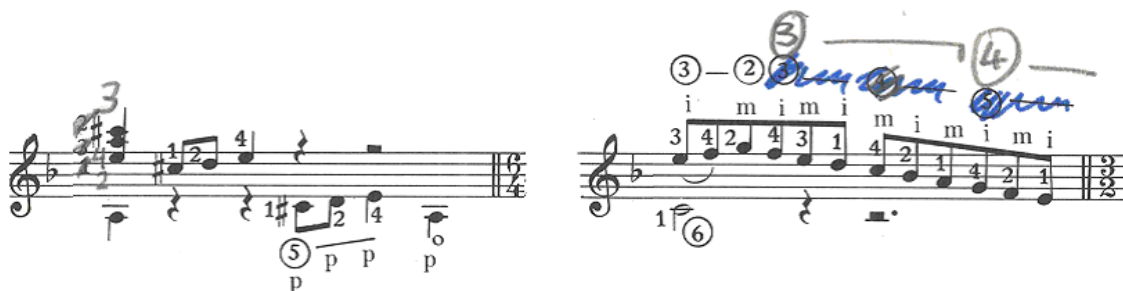


Ilustración 220 - Narváez. *Siete Diferencias sobre Guárdame las vacas*, pp.1-3. Part. impr. con anot. ms. orig.

Añade las notas necesarias para completar por terceras la escala del final de la cuarta diferencia.

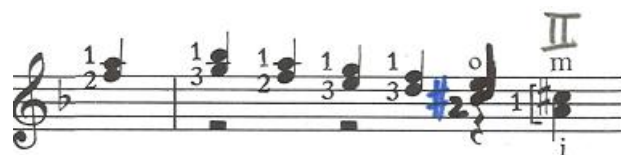


Ilustración 221 - Narváez. *Siete Diferencias sobre Guárdame las vacas*, p.2. Part. impr. con anot. ms. orig.

en lugar de:



Ilustración 222 - Narváez. *Siete Diferencias sobre Guárdame las vacas*, p.2. Part. impr.

Suprime notas y realiza cambios de octava.



Ilustración 223 - Narváez. *Siete Diferencias...*, p.3. Part. impr. con anot. ms. orig.

Y completa el último acorde con un RE grave de la octava inferior.

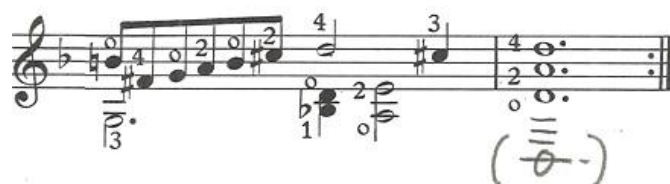


Ilustración 224 - Narváez. *Siete Diferencias...*, p.3. Part. impr. con anot. ms. orig.

Otro ejemplo de obra estudiada en dos épocas distintas es el arreglo para guitarra del *Tambourin* de Rameau. El manuscrito está firmado por Narciso García Yepes en 1944, cuando contaba con dieciséis años de edad. Sobre el propio manuscrito, años más tarde, añade a lápiz algunas correcciones entre las que destacan: el bajar de octava toda la parte melódica del último tercio de la pieza por resultar fuera de rango desequilibrando la estética sonora,



Ilustración 225 - Rameau. *Tambourin*, p.2. Part. ms. orig.

y el completar con algunos apoyos de armonía determinados fragmentos demasiado desnudos, a su juicio.

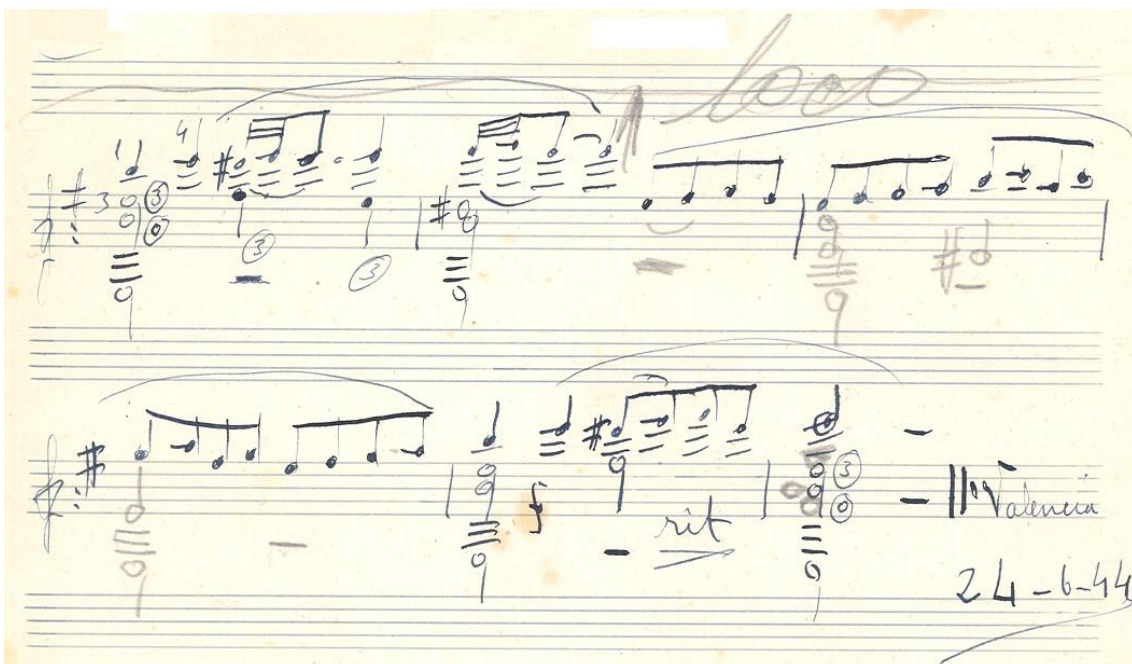


Ilustración 226 - Rameau. *Tambourin*, p.3. Part. ms. orig.

De esta *Fantasia* de Weiss vemos correcciones posteriores sobre el mismo manuscrito que reconocemos por estar realizadas en tinta roja sobre una primera versión de tinta negra; encontramos cambios de alteraciones, cambios de ritmos, cambios de octava, cambios de articulación y notas de paso añadidas.

Ilustración 227 - Weiss. *Fantasia*, p.2. Part. ms. orig.

6.7.4. Revisiones de arreglos de otro autor

En alguna ocasión Yepes ha partido para sus arreglos de un guión previo realizado por un anterior arreglista. Esta es una situación muy interesante de observar, al poder constatar cómo el maestro toma con agrado ciertas ideas ajenas que hace suyas y a continuación pone toda su creación para configurar su propia versión. Este es el caso de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X. En el Archivo Musical de Narciso Yepes podemos encontrar una multigrafía fechada en 1979 que el japonés Mikio Hoshido hace llegar al maestro de una pequeña suite, dedicada a su mujer, de movimientos independientes arreglados para guitarra de algunas cantigas de Alfonso X, el Sabio. Escoge para el primer tiempo la cantiga 118-7 en Sol menor, para el segundo la 79 en Re menor, para el tercero la 59 en Re menor, para el cuarto la 353 también en Re menor y para el quinto la 47 en Sol mayor. Esta es la portada de su manuscrito.

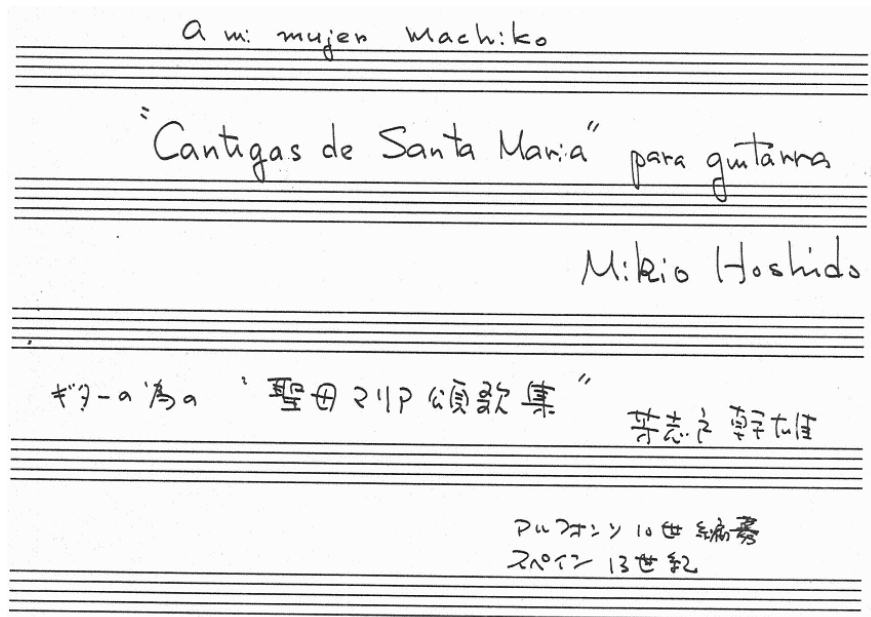


Ilustración 228 - Alfonso X, *Cantigas de Sta. María*, arr.de M. Hishido, portada. Part. ms. multigr. con anot. ms.

Yepes toma las mismas cantigas que Hishido y en el mismo orden, pero realiza los cambios de tonalidad necesarios a Sol menor y Sol mayor para asegurar el enlace de las distintas cantigas construyendo con este material una única pieza que gane en riqueza y en sorpresa por los cambios continuos de cantiga y de modo. También cambia con acierto la casi totalidad de unidades rítmicas por ampliación a por disminución agrupando dos compases en uno o dividiéndolos, según los casos, para una lectura más cómoda. Esta es la portada del manuscrito de Yepes.

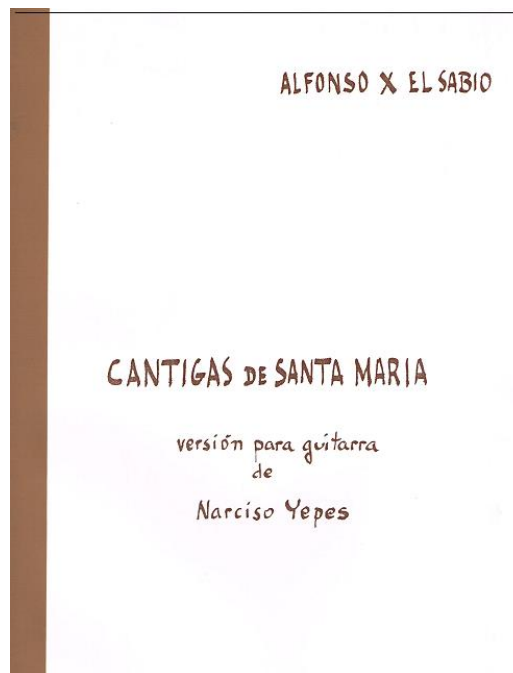


Ilustración 229 - Alfonso X, *Cantigas de Sta. María*, arr.de N.Yepes, portada. Part. ms. orig.

La idea de Hishido de volver al final a hacer sonar la cantiga inicial también es reproducida por Yepes aunque con un toque nuevo, como vemos sugerido a lápiz por él mismo en el manuscrito de Hishido, pues añade una última repetición del tema en *tambora* (es decir golpeando con la mano derecha sobre la tapa de la guitarra o sobre las cuerdas en lugar de pulsando las cuerdas, consiguiendo la escucha de las notas preparadas en la mano izquierda a través de su resonancia). Observemos este fragmento en ambos manuscritos que nos permite contrastar la diferencia de presentación de ambas versiones. En primer lugar el manuscrito de Hishido.

Ilustración 230 - Alfonso X, *Cantigas de Sta. María*, arr. de M. Hishido, p.14.
Part. ms. multigr. con anot. ms.

En su manuscrito de Yepes lleva a cabo múltiples modificaciones. Una idea rítmica y otra de forma están a la cabeza de estos cambios:

-Yepes prefiere medir los dos tipos de mordentes en figuras claras: una negra y un tresillo.

-Por otra parte, siente la necesidad de repetir el primer elemento de la frase de modo que en lugar de tocar ABAC como escribe Hishido, se decanta por AABAC lo cual produce una asimetría ciertamente original.

Hasta aquí son diferencias que están presentes tanto al inicio de la pieza como al final. Pero, tras la figura que reproduce el mismo fragmento en el manuscrito de Yepes, detallamos las aportaciones particulares que se refieren exclusivamente a esta última repetición añadida de este tema.

The image displays a handwritten musical score for guitar, titled "Tambora". It consists of five systems of music, each beginning with a measure number: 150, 154, 162, 166, and 166. The notation includes a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The score features a mix of standard musical notation (quarter notes, eighth notes, and rests) and guitar-specific tablature (numbers 1-5 on the strings). The word "Tambora" is written in the upper right corner of the first system. The notation is dense and characteristic of a personal manuscript.

Ilustración 231 - Alfonso X, *Cantigas de Sta. María*, arr.de N.Yepes, p.9. Part. ms. orig.

Los aportes principales de Yepes en su versión personal de este final de las *Cantigas*, en comparación con la fuente que le inspira son:

-El efecto sonoro de la tambora ya mencionado.

-En cuanto a las negras que sustituyen a los mordentes en figuras rítmicas concretas son dotadas ahora de un armazón armónico que sirve para multiplicar el efecto de resonancia en el golpe y además para ayudar a acentuar el ritmo *ostinato* de blanca con puntillo y negra hasta el final.

-También añade una repetición de la sección C a la secuencia, quedando entonces como AABACC.

-Justamente en los dos compases que corresponden a la sección C, cambia la altura de la blanca con puntillo anterior al tresillo LA-SOL-FA, de un RE a un SI bemol –compases 162 y 163–. Esto produce una sensación cadencial extraordinaria subrayando la modalidad menor de esta música.

-Por último, una vez concluida la melodía, añade cuatro compases, repitiendo en disminuyendo la pulsación producida por el golpe de la mano sobre la guitarra.

6.7.5. El trabajo con el compositor

Al igual que a la música antigua y a la música española, es indiscutible la entrega de Yepes a la música contemporánea. En este campo se da una circunstancia posible que Yepes explota: el diálogo con el compositor. La sinceridad del maestro comentando mejoras, sugiriendo cambios, proponiendo alternativas, replanteando todo tipo de elementos, ha permitido enriquecer el repertorio para guitarra con obras muy bien *escritas* para ese instrumento, gracias a la supervisión y la intervención comprometida y creadora del maestro. Los compositores que han aceptado ser *corregidos* por Yepes y que no han tenido reparos en comprender que sus modificaciones engrandecían de verdad la obra han pasado a la historia como excelentes compositores para guitarra. Como hemos visto anteriormente, el pensamiento de Yepes era muy sencillo: convertir la pieza en lo que el compositor habría escrito si hubiera conocido de verdad a fondo las posibilidades del instrumento. Esto que para muchos puede ser considerado una falta de respeto a la *literalidad* de la obra, nacida tal cual de la pluma del autor, en realidad manifiesta mayor fidelidad al *espíritu* de la obra. Como Yepes disponía de los recursos técnicos necesarios “no necesitaba que el compositor los tuviera, ya los proporcionaba

él, y si hacía falta, los inventaba para la ocasión.” (Yepes, 2007)⁴¹³ Así “se han creado obras asombrosas, bellísimas, que ahora forman parte del repertorio tradicional de la guitarra.”

Ante la imposibilidad de referirnos a tantos compositores que han colaborado con el guitarrista lorquino en su creación, nos centraremos únicamente en tres de ellos en los que el encuentro con Narciso Yepes marca un antes y un después en su literatura para guitarra: Antonio Ruiz-Pipó, Vicente Asencio y Salvador Bacarisse.

1. Narciso Yepes y Antonio Ruiz-Pipó

Entre los nombres de compositores que se han acercado siempre a Yepes con admiración y escucha, además de con amistad, se encuentra el de Antonio Ruiz-Pipó. Su *Canción y Danza n° 1* para guitarra figura entre las obras indiscutibles del repertorio para guitarra de la segunda mitad del siglo XX. Cuando Ruiz-Pipó, gran pianista, tocó al piano para Yepes la “*Canción y pequeña danza (ritornello)*” que había compuesto al piano y dedicada “a Goran Rostad” (la Canción) y “al Excmo. Duque de Baena, embajador de España en Holanda” (la Danza), se dieron cuenta enseguida de que esa pieza *tenía que ser* para guitarra. Estos son el inicio de cada movimiento para piano de ese primer manuscrito a tinta de Ruiz-Pipó que se conserva en el Archivo:



Ilustración 232 - Ruiz-Pipó. *Canción y pequeña danza*, p.1. Part. ms. orig. del autor

⁴¹³ Yepes, Ignacio (2007) “Narciso Yepes, el músico y el hombre”. En Más Legaz, Ángel (Coord.) *Tres músicos inolvidables* (pp.53-81) Murcia: Editorial Regional



Ilustración 233 - Ruiz-Pipó. *Canción y pequeña danza*, p.2. Part. ms. orig. del autor

Ruiz-Pipó prepara para Yepes un manuscrito de esa misma música en dos pentagramas pero para guitarra, es decir con la escritura octavada para que con él Yepes pueda trabajar en el arreglo para guitarra. Conserva la tonalidad original, es decir la *Canción* en SOL menor y la *Danza* en DO mayor. En el margen podemos leer dos anotaciones autógrafas de Yepes: a lápiz la orientación metronómica que propone, y a tinta la sugerencia de cambio de tonalidad: RE menor y RE mayor:



Ilustración 234 - Ruiz-Pipó. *Canción y danza*, p.1. Part. ms. orig. del autor



Ilustración 235 - Ruiz-Pipó. *Canción y danza*, p.1. Part. ms. orig. del autor

Ruiz-Pipó originalmente enlazaba los dos movimientos con el criterio de hacer coincidir la nota más aguda del final de la *Canción* (SOL) con la más aguda del principio de la *Danza* (el mismo SOL). Sin embargo Yepes efectivamente ha decidido tocar la *Canción* en RE menor y la *Danza* en RE mayor, es decir ambas en RE, buscando el efecto de cambio de luz en esa transición. A continuación podemos ver el primer borrador que escribe Yepes.

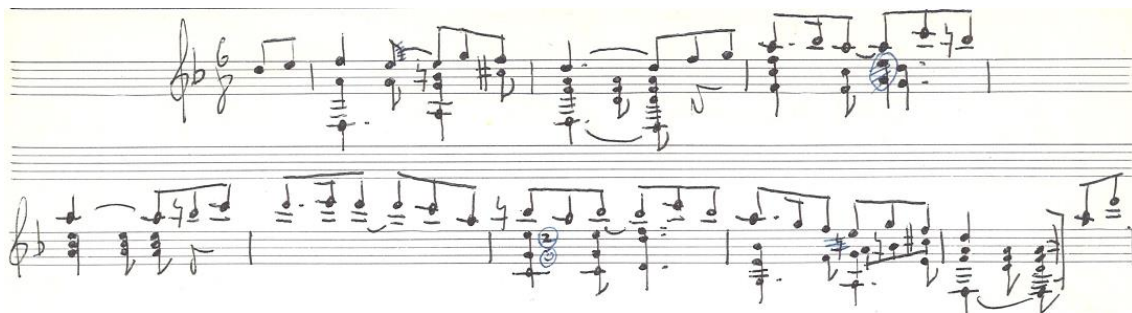


Ilustración 236 - Ruiz-Pipó. *Canción y danza*, p.1. Part. ms. orig.



Ilustración 237 - Ruiz-Pipó. *Canción y danza*, p.1. Part. ms. orig.

En este manuscrito de Yepes ya se ven anotaciones concernientes a las repeticiones de algunas secciones así como la incorporación en algunos otros momentos de la célula rítmica inicial, especialmente al final de la pieza, en donde añade un compás para acabar con la misma idea rítmica que la introducción y con igual longitud:



Ilustración 238 - Ruiz-Pipó. *Canción y danza*, p.2. Part. ms. orig.

Detengámonos un instante en la observación de la forma musical que va tomando la pieza. Como hemos visto en el apartado anterior con el ejemplo de las *Cantigas*, Yepes tiene una especial intuición para reelaborar la estructura de la obra con el material que

se le presenta. Los 30 compases originales de la forma con *ritornello* que concibe en su origen Ruiz-Pipó para la *Danza* se pueden traducir en:

rAB CB DDB

siendo:

“r” el ostinato rítmico ternario de corchea-dos semicorcheas-corchea tocado sin melodía,

“B” el ritornello de cuatro compases,

“A”, “C” y “D” las distintas mini-estrofas de cuatro compases.

Lo que Yepes escoge como forma musical definitiva para los 69 compases que dura su versión de la *Danza* es:

rAB :][: CB :][: DrDrB :] Br

Es decir propone algunos cambios importantes:

-Repite cada sección.

-Inserta la célula “r” después de cada sección “D” de la tercera estrofa.

-Añade un *ritornello* conclusivo final.

-Todavía se extiende, como podemos apreciar en el siguiente manuscrito, con una coda “r” aún más amplia que la del borrador, a la que le suma aún otro medio compás de pulsación rítmica.

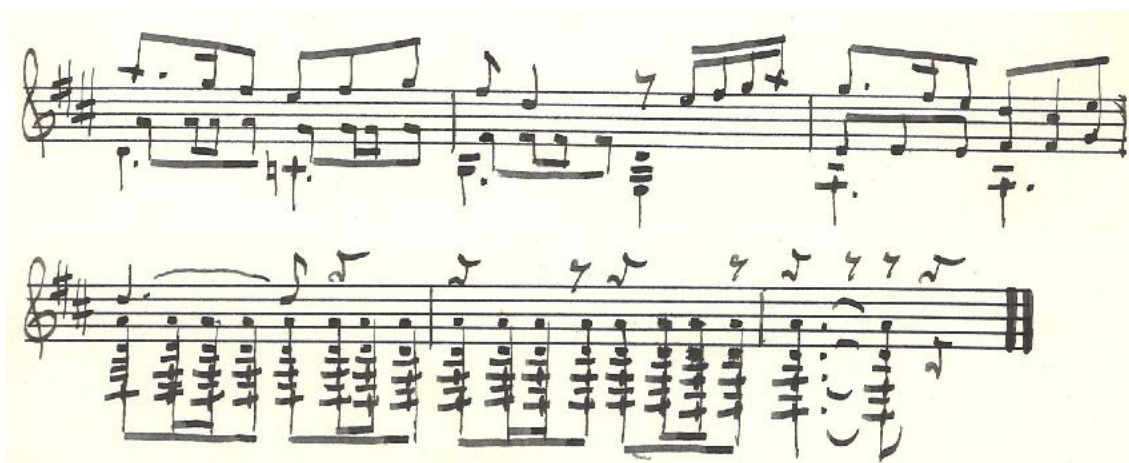


Ilustración 239 - Ruiz-Pipó. *Canción y danza n°1*, p.3. Part. ms. orig.

Este manuscrito es la versión definitiva que prepara Yepes para la edición con un encabezado que incluye ya la nueva dedicatoria, ahora para Narciso Yepes.

A NARCISO YEPES

CANCION Y DANZA n° 1

RUIZ PIPÓ
195(8)7

Revisión y digitación de Narciso Yepes

(♩ = 102)

6♯ en RE

Ilustración 240 - Ruiz-Pipó. *Canción y danza n°1*, p.1. Part. ms. orig.

La siguiente etapa es la publicación en Ediciones Musicales, Madrid 1961, con la caligrafía musical del propio Yepes en facsímil incluyendo su digitación. Obsérvese que en el último acto de este trabajo vuelve para la *Canción* a la velocidad de metrónomo que intuye y anota sobre el manuscrito de Ruiz-Pipó.

CANCION Y DANZA N.º I

Revisión, digitación y grafía de
NARCISO YEPES

Original de
RUIZ PIPÓ

CANCION

(♩ = 104)

6♯ en RE

mf
cantabile

Ilustración 241 - Ruiz-Pipó. *Canción y danza n°1*, p.1. Part. impr.

DANZA

(♩ = 80)

mf
sempre ritmico

Ilustración 242 - Ruiz-Pipó. *Canción y danza n°1*, p.3. Part. impr.

De ahí en adelante Ruiz-Pipó siempre trabajará codo a codo con Yepes cuando escriba para guitarra, de lo cual quedan testimonios documentales en el Archivo. El compositor envía fragmentos de su música para guitarra, plantea sus dudas, siempre abierto a la palabra del maestro: “Dime qué te parece”.



Ilustración 243 - Borradores de trabajo entre Ruiz-Pipó y Yepes.
Ms. del autor con anot. ms.

Y el guitarrista responde con ideas claras, nuevas. En este ejemplo asistimos a la revolucionaria propuesta de Yepes de usar cuartos de tono: “entre el MI y el FA te propongo que haya un glissando que pase por la 4’50 comas que los separa”.

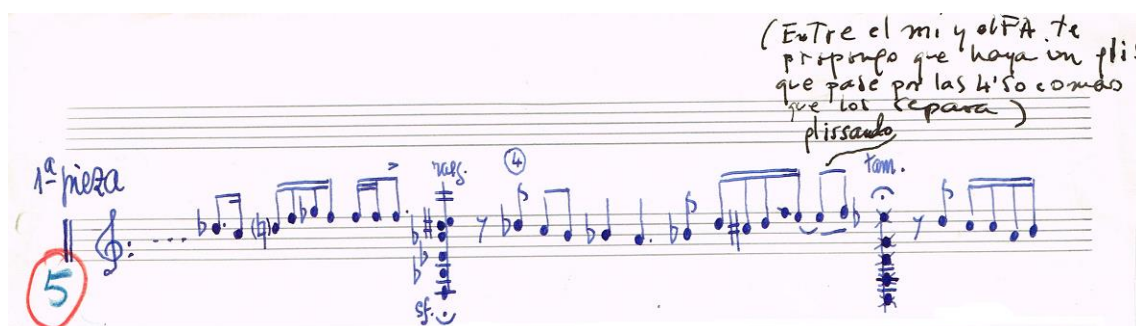


Ilustración 244 - Borradores de trabajo entre Ruiz-Pipó y Yepes.
Ms. del autor con anot. ms.

Vemos propuestas y consejos de todo tipo. Como por ejemplo el suprimir alguna nota para liberar una cuerda en la que unificar la sonoridad de notas consecutivas.

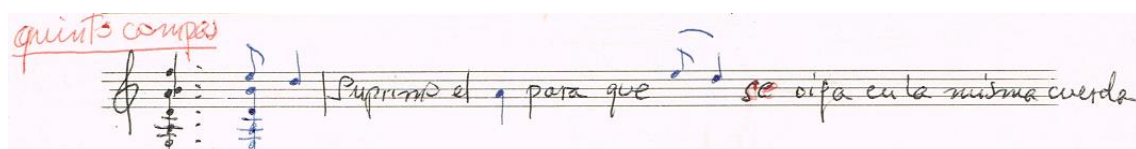


Ilustración 245 - Borradores de trabajo entre Ruiz-Pipó y Yepes. Ms. orig.

O bien, reorganizar las notas de un acorde para ganar eficacia en la interpretación.



Ilustración 246 - Borradores de trabajo entre Ruiz-Pipó y Yepes. Ms. orig.

O el cambio de altura en alguna de las notas de un mordente.

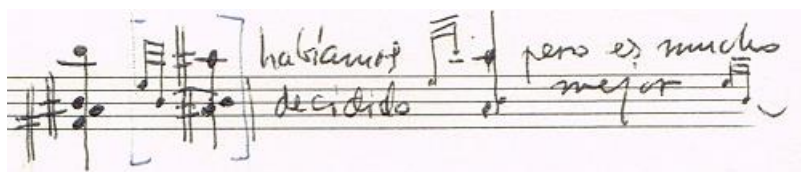


Ilustración 247 - Borradores de trabajo entre Ruiz-Pipó y Yepes. Ms. orig.

Yepes desvela en una de sus respuestas las claves de sus innovaciones y modificaciones: “Mi proposición siempre obedece a algo relacionado con el instrumento y con el resultado sonoro.”

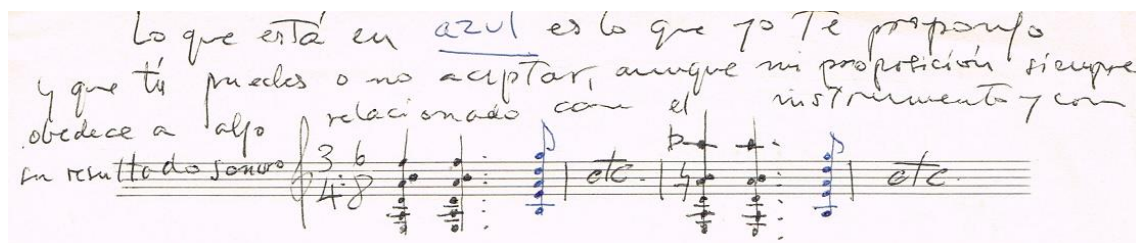


Ilustración 248 - Borradores de trabajo entre Ruiz-Pipó y Yepes. Ms. orig.

En definitiva, Ruiz-Pipó contará con una guía amiga, incondicional y segura, en todos sus trabajos para guitarra, entre los que destaca su *Concierto Tablas para guitarra y orquesta* dedicado a Yepes y que es fruto de años de trabajo común. Incluso se atreve a contar con su visión en piezas dedicadas a otros guitarristas, como es el caso de los *Preludios* compuestos para el japonés Yasumara Obara que se los envía a Yepes con la siguiente confesión: “Sabes bien Narciso que, aunque Obara sea el dedicatario de estos Preludios, tú tienes siempre la majestad de todo lo que para guitarra, bien o mal, yo puedo [hacer] o haya hecho.”

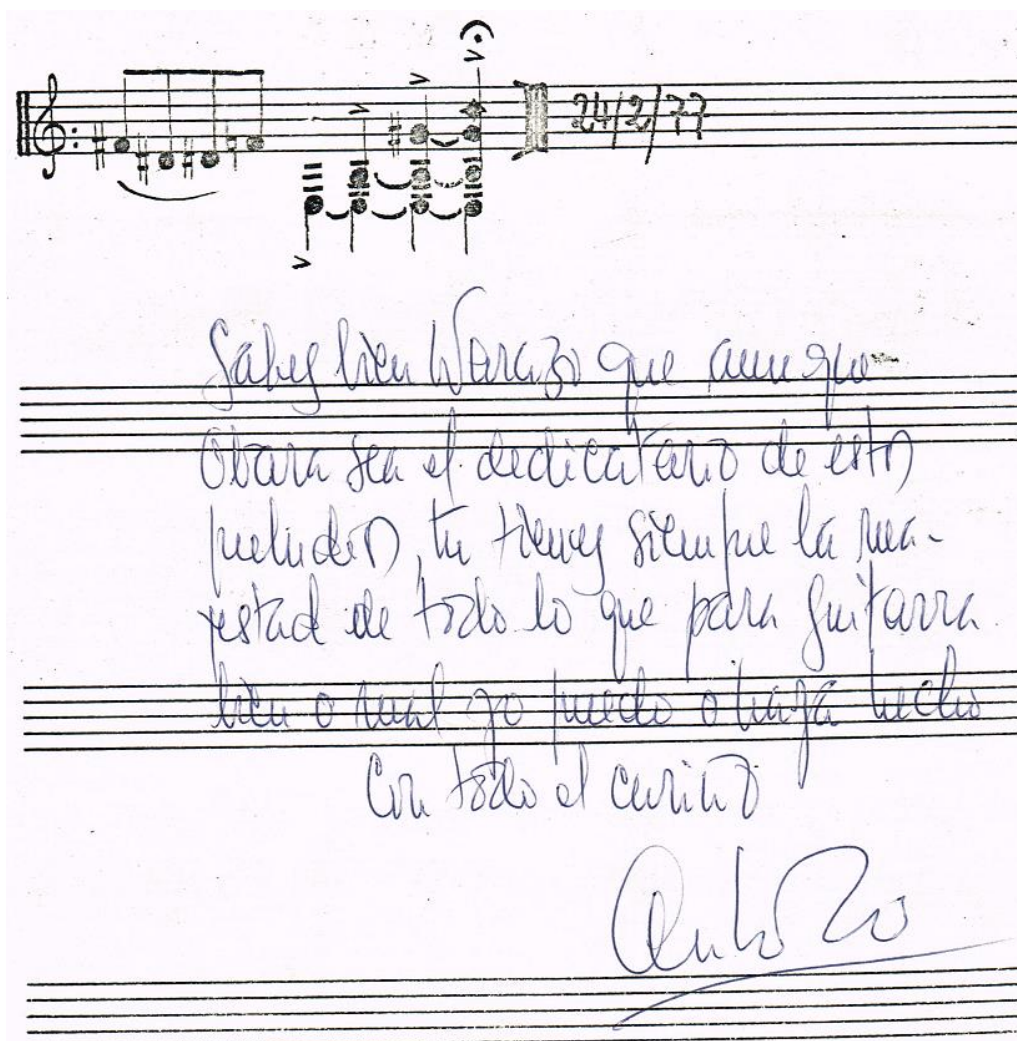


Ilustración 249 - Ruiz-Pipó. *Preludios para Obara*, p.7.
Part. man. multigr. del autor con anot. autógr. orig.

Cuando falleció Narciso Yepes en mayo de 1997, Ruiz-Pipó estaba ultimando su *Concierto n° 3 para guitarra* y orquesta dedicado a la memoria de Falla, pero al enterarse de la muerte del maestro cambió la orientación de su dedicatoria y tituló su concierto: *In memoriam Narciso Yepes*. Este Concierto se estrenó el 16 de noviembre de ese mismo año en los actos del Primer Encuentro Homenaje a Narciso Yepes organizado por el Ayuntamiento de Lorca, su ciudad natal, interpretado por la Orquesta Clásica de Madrid, con Wolfgang Weigel a la guitarra y bajo la dirección de Ignacio Yepes. Quiso el destino que el maestro Ruiz-Pipó falleciera pocos días antes de este homenaje, con lo que el estreno sonó a la memoria de los dos amigos, dos músicos que han sido una referencia de la riqueza para la música cuando compositor e intérprete saben trabajar con humildad, en el diálogo y en la escucha, profesándose una mutua admiración.

2. Narciso Yepes y Vicente Asencio

Sin duda, uno de los compositores con los que Yepes ha trabajado muy estrechamente es Vicente Asencio, compositor valenciano que fue profesor de Yepes en sus años de estudio en Valencia y propulsor, en gran parte, de encender en Yepes la inquietud por una innovación sin precedentes en la guitarra. Cuando escribe el *Colecticio íntimo* para guitarra se cambian las tornas y Asencio se encuentra con un Yepes que le orienta, con enorme respeto y eficacia, en la tarea de hacer que los cinco movimientos del *Colecticio* suenen del mejor modo posible, optimizando al máximo los recursos de la guitarra. De alguna manera, un Yepes agradecido le está devolviendo a su maestro los frutos de su enseñanza en forma de herramientas extraordinarias que pone ahora en manos del compositor.

Podemos asomarnos brevemente a algún ejemplo de este trabajo que sirve para ilustrar la colaboración y, en algunos momentos, la complicidad entre el compositor y el intérprete cuando el primero sabe atender las ideas que sugiere el segundo. En esta página vemos un borrador a tinta de Vicente Asencio sobre el último movimiento “La frisança (la prisa)”, con algunas modificaciones propuestas en rotulador rojo por Yepes.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of four staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various annotations: black ink for the original notation and red ink for modifications. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and some notes are circled in red. Performance instructions such as 'c. VII' and 'c. I' are written above the staves. The score is a draft, with some notes and markings appearing to be added or corrected in red ink.

Ilustración 250 - Asencio. *Colecticio íntimo*, p.1. Borrador del autor con anot. ms. orig.

Vemos cómo Yepes realiza varias transformaciones: cambios de octavas, permutación de notas, inversiones interválicas, etc. En esta segunda página del mismo borrador de Asencio va más allá y reconstruye todos los arpegiados al tiempo que verifica las alteraciones accidentales.

The image shows a handwritten musical manuscript for guitar, page 2. It consists of six staves of music. The first two staves show arpeggiated figures with red ink corrections and annotations. The third staff has a circled '90' and a sharp sign. The fourth staff shows arpeggiated figures with circled numbers (1-5) indicating fingerings. The fifth staff has some crossed-out sections. The sixth staff shows more arpeggiated figures with circled numbers and red ink corrections. The manuscript is written on aged paper and includes various musical notations such as treble clefs, key signatures, and rhythmic markings.

Ilustración 251 - Asencio. *Colecticio íntimo*, p.2. Borrador del autor con anot. ms. orig.

A continuación, leemos una partitura de otra etapa más avanzada del trabajo en la que comprobamos cómo todavía es susceptible de ser corregida por Yepes, claramente con el visto bueno del autor. Obsérvese por ejemplo cómo la melodía del tema ha sido modificada con gran acierto: tanto en la primera frase que ahora parte en anacrusa y no repite el primer SOL, como en la segunda que también entra en anacrusa y cambia la línea melódica en toda su primera mitad –SOL-LA / SI-DO-RE / DO en lugar de SOL-LA-SI / RE-DO-SI / SI–.

Digitación de Narciso Yepes

Vicente Asencio

Vivo $\text{♩} = 144$

pp

a no

p

Ilustración 252 -Asencio. *Colectio íntimo*, La frisança, p.1.
Part. man. multigr. del autor con anot. ms. orig.

Vemos a continuación el manuscrito definitivo autógrafa de Narciso Yepes, con sus digitaciones y los cambios propuestos en las sesiones de trabajo ya materializados en la partitura.

COLECTICIO INTIMO

V. ASENCIO

Dipitacion
de
Narciso Yepes

**V LA FRISANÇA
LA PRISA**

Vivo

Ilustración 253 - Asencio. *Colecticio íntimo*, La frisança, p.1. Part. ms. orig.

En este manuscrito vemos cómo Yepes está ofreciendo alternativas para los guitarristas que deseen tocar la obra tanto con guitarra de seis como de diez cuerdas.

For guitar with more than SIX STRINGS

SIX STRINGS GUITAR

Ilustración 254 - Asencio. *Colecticio íntimo*, La frisança, p.2. Part. ms. orig.

Así como una riqueza y una claridad en las digitaciones digna de mención.

i pa pi pa pi p

i a m i a m i a m i a m

Ilustración 255 - Asencio. *Colecticio íntimo*, La frisança, p.3. Part. ms. orig.

Algunas de las innovaciones técnicas que se gestaron en la mente y en los dedos de Yepes por los años en que fue discípulo de Asencio, respondiendo a sus exigencias técnicas y musicales, afloran ahora, como sucede en esta sucesión rítmica de notas

simultáneas tocadas mediante arpegiados en varias cuerdas y con digitación de tres dedos en la mano derecha.

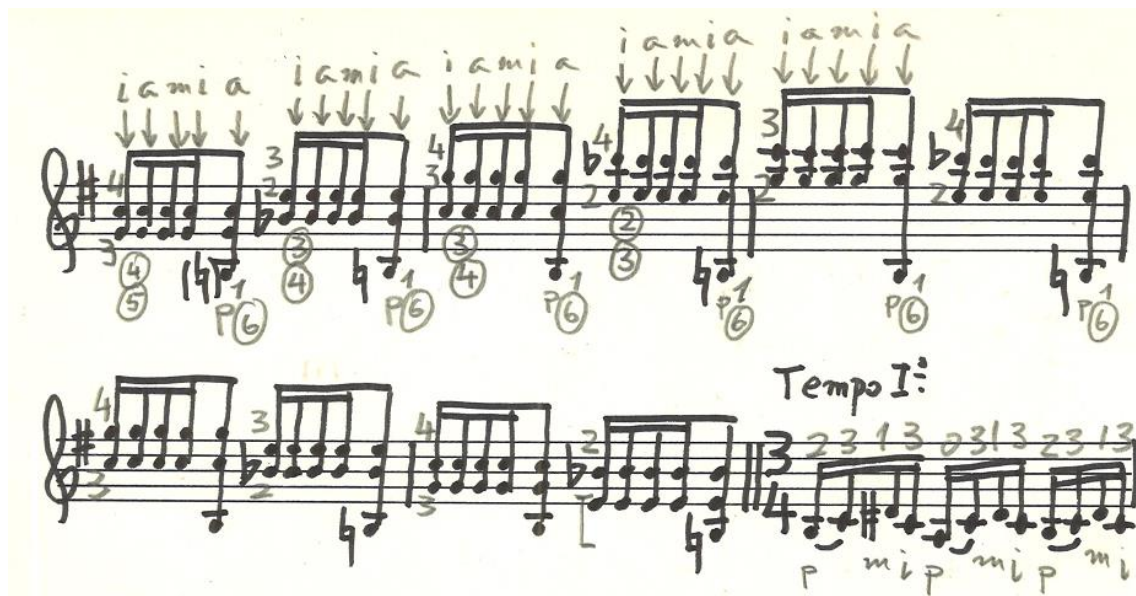


Ilustración 256 - Asencio. *Colecticio íntimo*, La frisança, p.6. Part. ms. orig.

Por último, la publicación en la Colección Narciso Yepes de la editorial Schott.

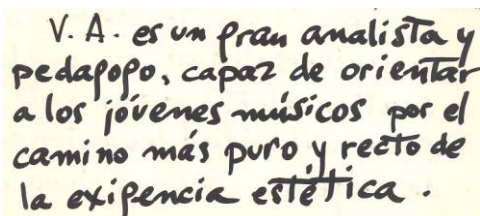
V La Frisança

Vivo (♩ = 144)

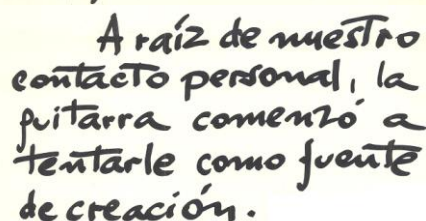
The image shows a printed musical score for guitar. It features a single staff with complex arpeggiated patterns. The score includes the word 'iamia' written above the notes. Below the notes, there are circled numbers (1, 2, 3, 4) indicating fingerings. The tempo is marked 'Vivo' with a quarter note equal to 144 beats per minute. The score is divided into measures, with some measures containing the word 'iamia' and others containing rhythmic patterns like '2313' and '03132313'. Dynamic markings like 'pp', 'mp', and 'cres.' are also present.

Ilustración 257 - Asencio. *Colecticio íntimo*, La frisança, p.22. Ed. Schott. Colecc. Narciso Yepes. Part. impr.

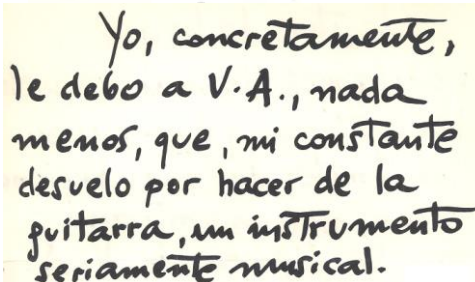
Esta colaboración entre Asencio y Yepes es otro modelo de un trabajo de campo a pie de partitura sostenido siempre por la confianza en la bondad del esfuerzo y el respeto mutuo. Yepes ha dejado escritos con su caligrafía unos párrafos que resumen perfectamente su pensamiento acerca de la figura y la enseñanza de su maestro Vicente Asencio, así como su creciente interés por la guitarra: “Vicente Asencio es un gran analista y pedagogo, capaz de orientar a los jóvenes músicos por el camino más puro y recto de la exigencia estética.”; “A raíz de nuestro contacto personal, la guitarra comenzó a tentarle como fuente de creación.”; “Yo, concretamente, le debo a Vicente Asencio, nada menos que mi constante desvelo por hacer de la guitarra un instrumento seriamente musical.”



V. A. es un gran analista y pedagogo, capaz de orientar a los jóvenes músicos por el camino más puro y recto de la exigencia estética.



A raíz de nuestro contacto personal, la guitarra comenzó a tentarle como fuente de creación.



Yo, concretamente, le debo a V. A., nada menos, que, mi constante desvelo por hacer de la guitarra, un instrumento seriamente musical.

Ilustración 258 - Notas para una reseña sobre Vicente Asencio. Ms. orig.

3. Narciso Yepes y Salvador Bacarisse

Con toda seguridad uno de los compositores con los que Yepes ha ligado el virtuosismo y la belleza de la música para guitarra es Salvador Bacarisse al que conoce en París en los años cincuenta. Siendo inicialmente bastante reacio a componer para guitarra por considerarla un instrumento carente del suficiente interés para él, cambia radicalmente de opinión al conocer a Yepes y al ver el despliegue técnico y expresivo que su guitarra puede aportar a su creación. Entre su música para guitarra sola Yepes lleva a la cima el *Passapié* de Bacarisse del que vale la pena reconocer, a la vista de los manuscritos, que

prácticamente *recompone* la obra en su forma definitiva. Por esos años, Bacarisse compone para el maestro el *Concertino en la menor, op.72*,⁴¹⁴ uno de los conciertos para guitarra y orquesta más disfrutados por los que lo conocen. Observemos algunos detalles del trabajo del *Passapié* que evidencian, una vez más, la distancia que necesariamente ha de recorrerse desde el manuscrito original del autor hasta la partitura definitiva interpretada por Yepes.

Existe un primer manuscrito a tinta de Bacarisse fechado en París en noviembre de 1953 de una pieza llamada *Petite Suite pour guitare, op. 57* cuyo cuarto movimiento lo titula “*Passapié*”, en el que, bajo el epígrafe de “*Allegro ben ritenuto*”, se reconoce la música que luego interpretará Yepes.



Ilustración 259 - Bacarisse. *Petite Suite pour guitare, op. 57. Passapié*, p.3.
Part. ms. orig. del autor

Un segundo manuscrito a tinta del compositor, fechado en París en mayo de 1960, que lleva ahora el nombre de *Petite Suite por guitare, op.120*, contiene esta misma música, esta vez ubicada como quinto movimiento, pero en ella ha desaparecido el título de “*Passapié*” y sólo consta: “*Allegro ben misurato*”.



Ilustración 260 - Bacarisse. *Petite Suite pour guitare, op. 120. Passapié*, p.7.
Part. ms. orig. del autor

⁴¹⁴ Publicado por Ópera tres-Ediciones musicales en 2001, según las fuentes consultadas conservadas en la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March en Madrid, aunque con alguna omisión como es la ausencia de la dedicatoria a Narciso Yepes.

El tercer manuscrito que nos incumbe es autógrafo de Yepes y nos muestra, bajo el título de *Passapié n°2*, la versión definitiva que el guitarrista ha trabajado y que se corresponde con el que ha interpretado en sus conciertos.

A NARCISO YEPES Salvador Bacarisse

PASSAPIÉ N° 2

Dipitacion de Narciso Yepes

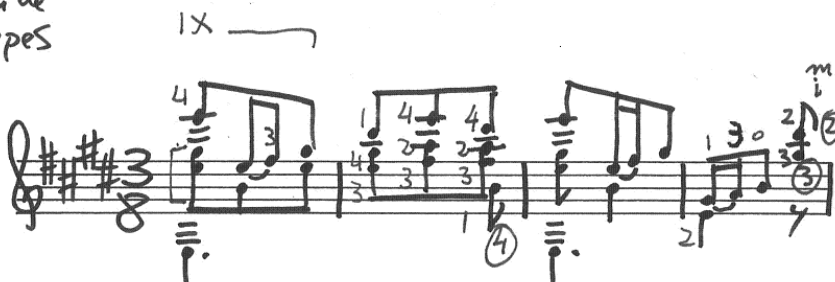


Ilustración 261 - Bacarisse. *Passapié n° 2*, p.1. Part. ms. orig.

Mirando con atención los manuscritos inmediatamente nos percatamos de que Yepes:

- Suprime compases.
- Cambia el desarrollo de arpeggios.
- Cambia ritmos.
- Suprime notas.
- Cambia la armonía de algunos acordes.
- Cambia la disposición de algunos acordes.
- Cambia de octavas algunas notas.
- Añade pasajes.

Pero, sobre todo, realiza modificaciones sorprendentes e inesperadas, como algunas de las que detallamos a continuación:

- Cambia directamente la melodía original del autor subiendo un grado los compases 9 y 10 (los dos últimos compases del ejemplo). Ésta es la versión de Bacarisse:



Ilustración 262 - Bacarisse. *Petite Suite pour guitare, op. 120. Passapié*, p.7. Part. ms. orig. del autor

Y ésta la versión de Yepes, que alzando una segunda esos dos compases convierte una semicadencia en la dominante de MI, en una cadencia en MI con doble apoyatura.



Ilustración 263 - Bacarisse. *Passapié n° 2*, p.1. Part. ms. orig.

-Cambia el modo de la segunda exposición del tema que Bacarisse plantea en LA mayor y Yepes siente en LA menor. Aquí vemos la idea original del autor en modo mayor.



Ilustración 264 - Bacarisse. *Petite Suite pour guitare, op. 120*. Passapié, p.7. Part. ms. orig. del autor

Y aquí la idea de Yepes, revistiendo a este tema del modo menor.

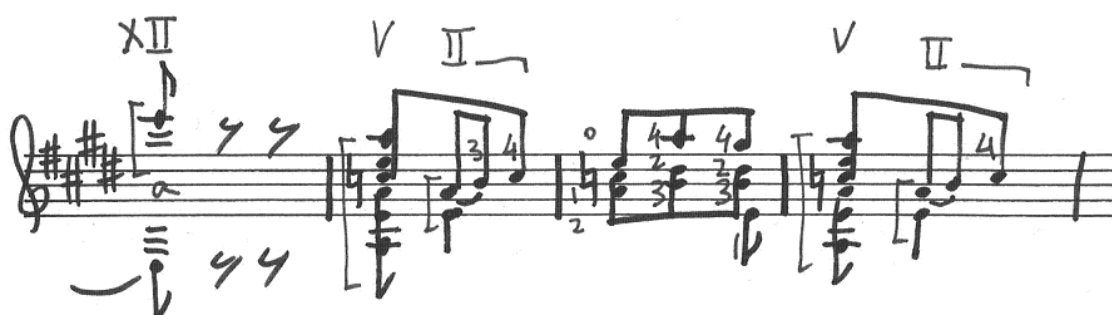


Ilustración 265 - Bacarisse. *Passapié n° 2*, p.1. Part. ms. orig.

-Multiplica la espectacularidad del glissando cromático que Bacarisse escribe a lo largo de una octava en su *op. 120*, aunque previamente lo había extendido a dos octavas en su *op.57*, pero que Yepes conduce hasta tres octavas en su versión. Veamos la versión del autor de una octava.

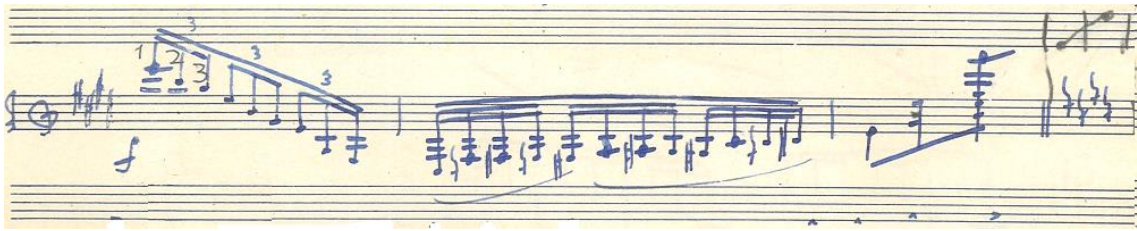


Ilustración 266 - Bacarisse. *Petite Suite pour guitare*, op. 120. Passapié, p.7.
Part. ms. orig. del autor

La version del autor de dos octavas.

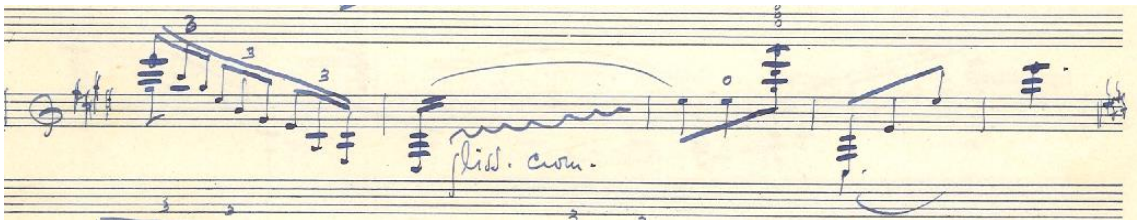


Ilustración 267 - Bacarisse. *Petite Suite pour guitare*, op. 57. Passapié, p.3.
Part. ms. orig. del autor

Y la versión de Yepes en la que alcanza tres octavas.

IX

cont.

XII

Ar 19

Arm [Traste 24]

Ar. 24

Ilustración 268 - Bacarisse. *Passapié n° 2*, p.1. Part. ms. orig.

-Añade un breve divertimento de carácter libre en torno al grupetto MI-RE-DO-RE-MI.

Ilustración 269 - Bacarisse. *Passapié n° 2*, p.3. Part. ms. orig.

-Sustituye la coda tanto del *op.57* como del *op.120* por una *cadenza* completamente libre, de fragmentos virtuosísticos sobre la escala de MI mayor seguidos (en la ilustración siguiente) de una serie de armónicos simultáneos en dobles cuerdas.

Ilustración 270 - Bacarisse. *Passapié n° 2*, p.5. Part. ms. orig.

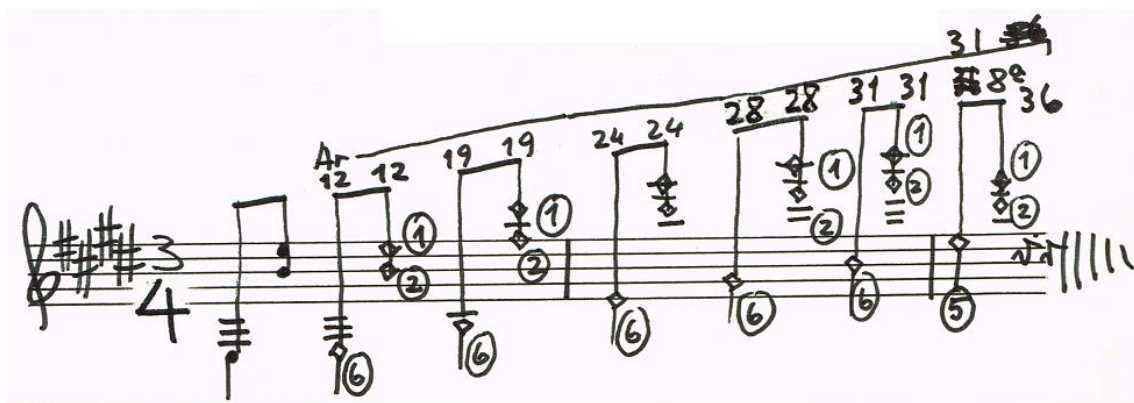


Ilustración 271 - Bacarisse. *Passapié n° 2*, p.5. Part. ms. orig.

Esto contrasta con los otros dos finales que presenta Bacarisse en sus manuscritos. En el *op. 57* utiliza para concluir los tres mismos compases del inicio.



Ilustración 272 - Bacarisse. *Petite Suite pour guitare, op. 57*. Passapié, p.4.
Part. ms. orig. del autor

Y en el *op. 120* hace una codetta, tipo cadenza al estilo de Yepes pero más breve, con arpeggio y trino sobre MI.

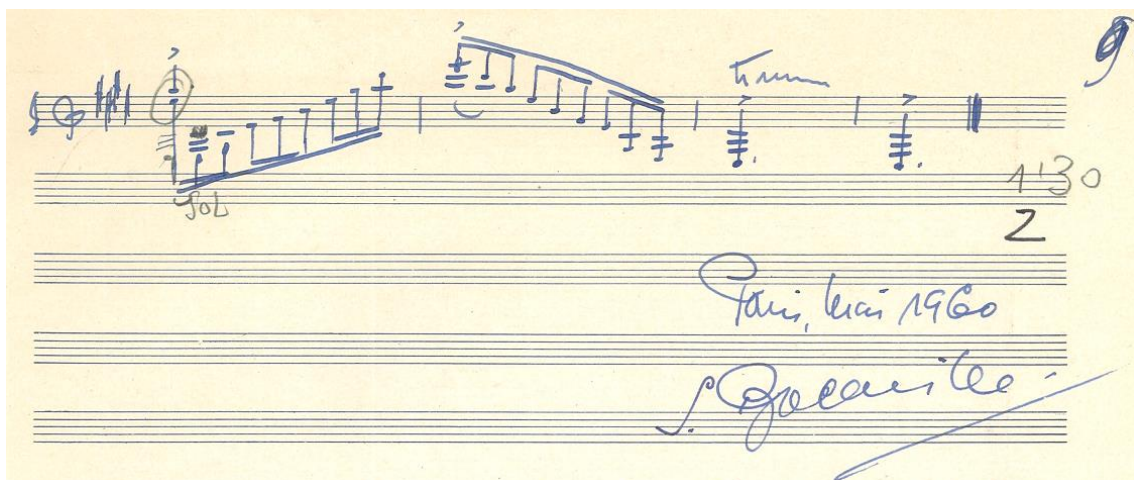


Ilustración 273 - Bacarisse. *Petite Suite pour guitare, op. 120*. Passapié, p.9.
Part. ms. orig. del autor

En resumen, han sido tres ejemplos de compositores, de tres estilos diferentes, de entre las decenas que colaboraron con el maestro y cuyas obras engalanan el Archivo de Narciso Yepes, que han sabido y han querido unir su sabiduría a la suya para tejer juntos auténticas joyas del repertorio guitarrístico.

De este modo de trabajar en común intérprete y autor, aunque lógicamente en diferentes grados de profundización y de cercanía, además de Antonio Ruiz-Pipó, Vicente Asencio y Salvador Bacarisse, nombrados anteriormente, han participado compositores como Federico Moreno-Torroba, Manuel Palau, Federico Mompou, Joaquín Rodrigo, Rafael Rodríguez Albert, Eduardo Sainz de la Maza, Ernesto Halffter, Gerardo Gombau, Alan Hovhaness, Xavier Montsalvatge, Jean Françaix, Mauricio Ohana, Alberto Ginastera, Matilde Salvador, Manuel Valls, Bruno Maderna, Pierre Petit, José Peris, Manuel Díaz-Cano, Mutsuo Shishido, Václav Kučera, Cristóbal Halffter, Leon Schidlowsky, Manuel Moreno-Buendía, Leonardo Balada, Concepción Lebrero, Leo Brouwer, Miguel Ángel Cherubito, Tomás Marco, José María Evangelista, Ignacio Yepes y Emile Naoumoff.

6.7.6. El tratamiento del dúo de guitarras

A lo largo de este proceso de estudio y análisis hemos ido comprobando que el comportamiento que da Yepes a la guitarra y su exigencia personal sobre la partitura son los mismos sea cual sea el marco grupal en el que se encuentra el instrumento, es decir tanto para guitarra sola, como rodeada de otros instrumentos en la música de cámara, tanto siendo acompañante de un bajo continuo barroco o de una voz solista, como actuando de protagonista junto a la orquesta. El único caso en que descubrimos entre sus anotaciones manuscritas intenciones particulares y un concepto nuevo, a la vez que innovador, se refiere a la literatura para dos guitarras, pues Yepes incorpora a este tipo de formación musical unas propuestas musicales que no podían aplicarse sin el espacio sonoro del mismo instrumento duplicado.

Para ilustrar la dedicación del maestro a este campo y el detalle de su búsqueda en el aprovechamiento de esta peculiar relación instrumental, que conecta a la guitarra consigo misma, mostramos la secuencia del trabajo realizado a la luz de las distintas partituras involucradas en el proceso.

Tomamos el ejemplo del dúo para dos guitarras *A la bossa nova* de Antonio Ruiz-Pipó, compositor que, como hemos visto anteriormente, supo escuchar y aceptar las sugerencias de Yepes. El primer documento que mostramos es la partitura impresa, antes de que Yepes se decidiera a trabajarla. Este es un caso en el que Yepes se interesa por un repertorio ya publicado, para preparar la pieza con su discípula Godelieve Monden.

The image shows a page of a musical score for two guitars, titled "A LA BOSSA NOVA" by Ruiz-Pipó. The score is in 4/4 time with a tempo of 104 beats per minute. It features two staves per system. The first system is marked "1º en Re". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like "mf" and "f". Handwritten annotations in pencil are present throughout, including circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11) and letters "CVII" and "CVIII" with arrows pointing to specific notes or measures. The score is divided into systems with measure numbers 4, 7, and 11. The overall appearance is that of a printed score with handwritten corrections or suggestions.

Ilustración 274 - Ruiz-Pipó. *A la bossa nova*, p.6. Part. impr. con anot. ms. orig.

El segundo documento es el manuscrito autógrafo de Ruiz-Pipó sobre el que Yepes escribe a lápiz algunos cambios. A lo largo de la pieza se suceden reajustes continuos de la música que tiene que tocar cada uno de los instrumentos. Frecuentemente reparamos en las múltiples sugerencias de intercambio de partes en el desarrollo de determinados pasajes. En ocasiones contemplamos simplemente que una nota o un breve inciso salta de una parte a otra. Otras veces observamos cómo movimientos enteros han sufrido una reconstitución completa en cuanto a la música que debe tocarse con cada instrumento.

Ilustración 275 - Ruiz-Pipó. *A la bossa nova*, p.1.
Part. ms. multigr. del autor con anot. ms. orig.

Por ultimo la partitura manuscrita autógrafa de Yepes que rescribe toda la pieza con los cambios ya definitivos.

Ilustración 276- Ruiz-Pipó. *A la bossa nova*, p.1. Part. ms. orig.

6.7.7. El consejo al discípulo

Existe un tipo de anotaciones autógrafas de Yepes en sus partituras muy poco habituales a las que resulta interesante asomarse: se trata de las que escribe para ser leídas exclusivamente por sus discípulos, en las que refleja sus ideas, da sus consejos, propone sus soluciones a determinadas dificultades y desvela sus “trucos”, como él mismo dice. Mostramos algunos ejemplos que se recogen en la partitura del *Concierto de Aranjuez* que Yepes preparó para un alumno suyo. Algunas aportaciones son sugerencias para facilitar la digitación. Como los cuatro ejemplos siguientes:



Ilustración 277 - Rodrigo. *Concierto de Aranjuez*, p.7. Part. impr. con anot. ms.



Ilustración 278 - Rodrigo. *Concierto de Aranjuez*, p.8. Part. impr. con anot. ms.

Ilustración 279 - Rodrigo. *Concierto de Aranjuez*, p.9. Part. impr. con anot. ms.

Ilustración 280 - Rodrigo. *Concierto de Aranjuez*, p.27. Part. impr. con anot. ms.

Otras son consejos para un cambio de disposición en un acorde.

Ilustración 281 - Rodrigo. *Concierto de Aranjuez*, p.38. Part. impr. con anot. ms.

No podían faltar los ofrecimientos de ocasiones de libertad, como en estas escalas *ad limitum* del segundo tiempo, evocando el concepto pedagógico de Yepes de que educar es ayudar al alumno a que encuentre su propio camino.

Ilustración 282 - Rodrigo. *Concierto de Aranjuez*, p.21. Part. impr. con anot. ms.

O simplemente dando a escoger. En este ejemplo Yepes invita a su alumno, si lo desea, a no tocar las cuatro corcheas que escribe Rodrigo en el primer tutti de la orquesta dado que, a su parecer, en la panorámica formal no aportan gran cosa a la que no es más que la respuesta del conjunto orquestal a la exposición temática de la guitarra del inicio del concierto. Por otra parte esas notas están cubiertas con los dos fagotes al unísono y los contrabajos en pizzicato.

Ilustración 283 - Rodrigo. *Concierto de Aranjuez*, p.5. Part. impr. con anot. ms.

Aquí propone decantarse por uno u otro acorde; la idea de este cambio de acorde surge de que, hasta ese momento de la primera cadencia de la guitarra en el segundo movimiento, la melodía cantada con las cuerdas graves se detenía en el SI y era contestada con un suave acorde de MI menor, pero en este momento, al quedar suspendida en el LA, la opción es cambiar de acorde: en vez de mantener el MI menor con la sexta añadida del DO natural, tocar un acorde de LA con séptima en segunda

inversión, de modo que no suene un SI en este acorde sino un LA y así se pueda sentir un cambio de función armónica que se corresponda con el cambio de retórica en la melodía.

Uno u otros

Ilustración 284 - Rodrigo. *Concierto de Aranjuez*, p.24. Part. impr. con anot. ms.

Ahora el maestro se atreve a un cambio que deja a gusto de su discípulo pero que en la práctica se descubre verdaderamente eficaz. Se trata de marcar esta *hemiofia* típica de la rítmica española presente en esta pulsación explícita del $6/8 + 3/4$ con la misma energía en los dos compases o, si cabe, dotar aún de mayor fuerza al empobrecido $3/4$ pues Yepes sugiere incluso *fff* en lugar de las *ff* anteriores. Para ello propone tocar simultáneamente todas las cuerdas igual que en los acordes precedentes suprimiendo los contratiempos de corchea que ya están suficientemente pronunciados por las violas, cellos y contrabajos de la orquesta.

Ilustración 285 - Rodrigo. *Concierto de Aranjuez*, p.13. Part. impr. con anot. ms.

Pero no todo es fácil. Yepes avisa a su alumno.

Ilustración 286 - Rodrigo. *Concierto de Aranjuez*, p.37. Part. impr. con anot. ms.

Aunque, si es capaz de encontrar una solución a una dificultad que no desvirtúe la música, la ofrece sin reservas, como en este caso en que propone, no sin cierta picardía, tocar la última nota de la escala en la cuerda al aire, aunque suene en otra octava (al estilo de los bajos octavados de las cuerdas dobles de la guitarra barroca), para tener tiempo de preparar la posición del acorde siguiente y que éste pueda sonar con la anchura y la firmeza que requiere.

Ilustración 287 - Rodrigo. *Concierto de Aranjuez*, p.13. Part. impr. con anot. ms.

Y hasta aquí este recorrido por el atril de Yepes, en el que hemos querido estar atentos a reconocer sus intenciones musicales; las hemos atisbado en los signos que nos dejó escritos en las partituras, pero también las hemos intuido en todo lo que no dejó anotado, ya que el papel no puede reflejar toda la riqueza de sus innovaciones técnicas ni sus aportaciones en cada obra, en primer lugar porque muchas no las escribió, y en segundo lugar porque otras muchas ¡no se pueden escribir! Afortunadamente, el conocimiento que tenemos de haber escuchado a Yepes no sólo tocar, sino también estudiar, la mayoría de las piezas cuyos documentos hemos observado y analizado, nos concede ese plus de seguridad a la hora de valorar las bases que sustentan su interpretación y que procedemos a describir en el próximo capítulo.

CAPÍTULO 7

CONCLUSIONES

7. CONCLUSIONES

No podemos ocultar el enorme interés que este capítulo nos suscita pues es fruto del esfuerzo más denso y comprometido de la investigación y con el que, afortunadamente, logramos proporcionar información privilegiada sobre la figura de Yepes, como músico centrado en su profesión y como protagonista de una tarea creadora y comprometedora que llevó a cabo con una consistencia inigualable, y que hoy aportamos a la comunidad científica.

Siguiendo ordenadamente los objetivos previstos en nuestra investigación, éstos dan nombre y paso a nuestras conclusiones en concordancia con ellos. Así nuestras aportaciones se refieren respectivamente: a los criterios musicales de Yepes en su aproximación a la partitura, a los principios fundamentales que rigen su interpretación, a la constatación de un método de trabajo exigente, a su personalidad musical a la luz de esta investigación, a su comunicación con el público, y a su labor como maestro ante sus discípulos; por último mostramos los caminos abiertos para futuros investigadores sobre la figura y la obra del maestro Yepes.

7.1. Los criterios musicales de Yepes en su aproximación a la partitura

Analizando con atención el material del Archivo Musical de Narciso Yepes objeto de la presente investigación y, especialmente, el más elaborado, es decir aquél en el que más se ve la huella del maestro por tratarse de música que ha tocado en concierto o que ha grabado en disco, lo primero que sorprende desde un punto de vista musical es la cantidad de modificaciones que realiza sobre la partitura original.

Entre las anotaciones de Yepes observadas y analizadas se encuentran dos tipos de modificaciones:

1. Cambios orientados únicamente al intérprete.

Tienen como misión ayudarle a mejorar su guión, a asegurar la claridad del texto que debe leer. Por tanto, aunque tienen una leve repercusión en el resultado sonoro, probablemente en cuanto a la nitidez y a la seguridad en la exposición, no afectan directamente al contenido exterior de lo que se escucha.

2. Cambios que alcanzan también al oyente.

Persiguen el que, tanto en lo global como en el detalle, el discurso musical le suene lo mejor posible, que se sienta acompañado en la estética de la música y en la fluidez de la técnica.

Respecto a los criterios musicales que Yepes prioriza en la resolución de aquellos puntos de la partitura que le obligan a una reflexión y a considerar un cambio, hemos comprobado que abarcan todos los aspectos de la música:

1. Polifonía.

Trata de mostrar la máxima claridad en el despeje de voces dentro de la complejidad sonora y busca distribuir adecuadamente los espacios correspondientes a las distintas líneas melódicas para que no se estorben entre sí.

2. Armonía

Procura facilitar la escucha sosteniéndola siempre desde los acordes más oportunos en el recorrido tonal pero permitiendo al mismo tiempo la sorpresa desde los propios elementos armónicos.

3. Melodía

Corrige cuando lo ve necesario la conducción de un bajo armónico o de cualquier otra línea melódica, dándole siempre la mayor claridad a los elementos temáticos y asegurando el no crear confusión en la comprensión del fraseo.

4. Tesitura

Constantemente se preocupa de la coherencia de tesitura, tanto en el contexto melódico como en los procesos imitativos.

5. Desarrollo

Cuida el mantenimiento de los incisos reiterativos en el recorrido de una sección musical, así como la analogía en la repetición de un mismo fragmento o de una misma pulsación; establece sistemáticamente la correspondencia de un contexto temático con otro semejante, en las imitaciones armónicas, interválicas, rítmicas o melódicas.

6. Arpeggios

Prefiere dar continuidad al desarrollo armónico de un arpegiado así como dotarle de fluidez cuando carece de contenido temático; no duda en proporcionar dirección a un

arpegio mediante la necesaria permutación de notas, o en completar con naturalidad un arpeggiado en cuerdas consecutivas de la guitarra.

7. Ornamentación

Continuamente se presta a lograr una mejor sonoridad y nitidez en los adornos al tiempo que insiste en la coherencia para con los procesos ornamentales análogos.

8. Cadencias

Busca el carácter resolutivo en los desenlaces de las cadencias y trabaja con detalle la disposición de los acordes y las realizaciones armónicas en los procesos cadenciales.

9. Sonido

Asegura la homogeneidad del timbre en los fragmentos temáticos conexos; concede prioridad a la continuidad de un efecto sonoro; elimina cualquier percepción de un resultado azaroso en la calidad y cualidad del sonido en función de la digitación o de la dificultad técnica.

10. Ritmo

Simplifica la escucha en escrituras rítmicas confusas; reajusta los procesos rítmicos imitativos cuando considera que no han sido suficientemente cuidados; encuadra una rítmica compleja en indicaciones de compás más sencillas cuando no aprecia en la sintaxis original ninguna ventaja musical.

11. Forma musical

Facilita mediante los recursos a su alcance la comprensión de la forma musical en todas sus dimensiones, desde la claridad de los más pequeños incisos, las semifrases, las frases, las distintas secciones, hasta las grandes formas.

12. Estilo

Confiere coherencia estilística a las piezas y mantiene la cohesión de una escucha ligada a la música de una época.

13. Aire y carácter

Adapta los tempi, el carácter y las variaciones agógicas de los fragmentos musicales al flujo de la música que él percibe como más apropiada cuando difiere de la literalidad de la partitura.

14. Dinámica

Conforma los matices según su discernimiento, relacionándolos entre sí y vinculándolos, cuando es preciso, a los demás elementos musicales presentes en el pentagrama, especialmente los armónicos, melódicos y formales.

15. Expresión

Utiliza distintos recursos expresivos, tanto el del vibrato *horizontal* que juega con la sutil modificación de la altura de la nota, como el del vibrato *vertical* en las cuerdas graves que además permite un ligero crescendo en la nota ya pulsada y la posibilidad de realizar cuartos de tono en la música contemporánea.

16. Articulación

Introduce los cambios necesarios en materia de articulación para subrayar la dicción de la música y agilizar la comprensión de su discurso musical y de su fraseo.

17. Transcripción

Justifica las libertades que se desprenden de los proyectos sometidos a la transcripción musical, especialmente cuando siente que la guitarra está en el origen de la inspiración de la obra o que la pieza no sólo no pierde ninguno de sus efectos expresivos al ser trasladada a este instrumento, sino que incluso obtiene ventajas en la traducción a su nueva versión.

18. Acústica

Se preocupa incansablemente de la independencia de vibración de las cuerdas y de los procesos de resonancia y apagado del sonido. Digita no sólo para los dedos que tocan, es decir aquellos que pisan los trastes o pulsan las cuerdas, sino también para los dedos *desocupados*, a los que les encomienda la misión de controlar oportunamente y de manera independiente la resonancia de cada nota según desee mantenerla o apagarla en cada caso y en cada instante.

19. Guitarra diez cuerdas

Optimiza en todo momento los recursos sonoros y técnicos de la guitarra de diez cuerdas.

20. Digitaciones

Hace circular la música entre los dedos de modo que suene siempre natural y transparente, utilizando sus innovaciones en materia de digitación, tanto de la mano izquierda como de la mano derecha, y las posibilidades que las cuatro cuerdas añadidas de su guitarra le confieren.

21. Recursos técnicos

Adapta la escritura de la partitura a lo que mejor dote de fluidez y dirección a la música mediante la aplicación de sus procedimientos técnicos absolutamente personales.

22. Lo que no hay que oír

Exige de sus dedos el que no revelen los momentos de vulnerabilidad, como son los trastes mal pisados, los glissandos en los cambios de posición cuando no son deseados musicalmente y, sobre todo, se esfuerza en que se abstengan de originar ruidos extraños a la música, como los silbidos que producen al desplazarse por las cuerdas a lo largo del mástil de la guitarra.

7.2. Principios fundamentales de su interpretación

Todas estas modificaciones musicales mencionadas obedecen a varios principios fundamentales que Yepes ha sabido defender con su trabajo a lo largo de su vida y que nosotros, a la luz del análisis hemos tratado de concretar:

7.2.1. Escucharse

El primer principio parte de un concepto estético musical muy profundo y muy claro que podríamos resumir con esta proposición: *la música hay que tocarla como suene mejor*. Esto, que parece una obviedad, tiene que ser deseado primero y buscado después por el intérprete con todas sus consecuencias. Cuando Yepes considera que estas modificaciones con las que él remodela la música le despejan ese camino sonoro y estético no duda en ponerlas en práctica. Ante cualquier elección, ante cualquier encrucijada en la que se le barajan distintas opciones, siempre el norte es evidente: lo que suene mejor. Yepes está atento. Sólo escuchando y escuchándose con esmero descubre qué es lo que falta, qué es lo que sobra, qué es lo que hay que modificar y cómo hay que hacerlo, qué es lo que está fuera del tejido musical y hay volver a contextualizar, qué es lo que interrumpe la coherencia del discurso, qué es lo que incomoda la naturalidad de su recepción. Un cambio en un timbre, en un acorde, en una

nota, en un intervalo, en una figura, en un adorno, y de pronto el fraseo tiene lógica, o la armonía encuentra su razón de ser, o el perfil melódico que estamos disfrutando adquiere su sentido; y en consecuencia la música no se detiene, la percepción prescinde de baches que la distraigan. Lógicamente, el que escucha no se percató del trabajo de fondo que esto conlleva, por ser justamente ansiada esa *ignorancia* por parte del público de la existencia de un problema. Evitarle al que oye esa información y también salvarle del reconocimiento de ese mérito es precisamente la victoria del intérprete y la demostración del trabajo bien hecho en casa, en el estudio, a través de los innumerables y necesarios retoques de esa fotografía sonora.

7.2.2. Música y técnica. Atención a lo difícil

El segundo principio se refiere a la técnica: si un determinado pasaje, al mantener su versión original, interrumpe la calidad de su ejecución por la razón que sea, entonces se debe buscar una solución. Esto puede suceder porque se ensucia fácilmente debido a problemas técnicos de enlace o porque las notas o los acordes no se encuentran en una disposición natural que permita una sonoridad y una resonancia equivalentes a la línea musical que les precede o les sucede. La meta es que la música salga siempre vencedora sobre la dificultad de la interpretación. Es decir: *nunca la excusa de un problema técnico justifica suficientemente el que la escucha pueda sentirse dañada*. Yepes desea camuflar la dificultad técnica, integrarla en el entorno del pasaje. No por trampearla sino para no darle al medio más protagonismo que al fin. El gran peligro que el maestro se propone superar para todo el que se acerca a escuchar a un guitarrista es: ¿por qué oír un problema en la música donde sólo hay un problema en la guitarra?

7.2.3. Música y técnica. Atención a lo fácil

El tercer principio cubre la otra cara de la moneda puesto que alcanza, en la escala de dificultades, el extremo opuesto: *nunca una búsqueda de facilidad en la ejecución debe ser una excusa para empobrecer la música*. Esta es la otra gran meta perseguida incansablemente por Yepes. Cuántos ejemplos han pasado bajo nuestros ojos en los que el compositor, inmerso en las posibilidades que él consideraba *operativas* del instrumento o simplemente no queriendo entorpecer al intérprete, ha dejado pasar la oportunidad de convertir un elemento en otro más lleno, más bello, o por lo menos más acorde con lo que le rodeaba. Yepes *restaura* esos momentos. Los hace primigenios,

como si estuvieran en el origen de la inspiración de ese pasaje o de ese fragmento sin haber atendido aún la llamada del atajo que la dificultad demanda, sin haber sido aún contaminados por la necesidad de escoger lo menos comprometido o lo menos complicado, a veces con toda legitimidad.

7.2.4. El equilibrio

El cuarto principio atañe al equilibrio. Yepes busca el equilibrio permanentemente, lo cual confiere continuidad a la música y la asienta sobre unas bases que permiten una escucha natural, sin sobresaltos. Un equilibrio dinámico, que es examinado en cada pasaje para que la guitarra no se oiga más o menos en una nota que otra en función de su dificultad, de su posición, de su tesitura, de su lugar en el compás, de la cuerda que la pulsa o de la articulación que la envuelve. Un equilibrio sonoro, por el que el timbre redondee un fragmento musical sin altibajos de calidad en función de los cambios de cuerda, de los cambios de digitación de la mano derecha, de los cambios de voces añadidas. Un equilibrio en la forma, en todas sus obras trabajadas, con expreso deseo de claridad en la comprensión del discurso, apoyado en los cambios de sección, en las repeticiones de incisos, en la supresión o añadidura de algunas partes. Un equilibrio en la atracción de cada célula de la música, conforme a su divisa: *convertir lo más anodino en lo más interesante*.

7.2.5. La memoria del oyente

El quinto principio juega con la psicología del oyente. Yepes tiene en cuenta la memoria musical del que escucha, su capacidad para recordar inconscientemente no sólo una melodía, sino simplemente una nota, un inciso particular, una anacrusa que prepara el arranque de una frase, un acorde bien definido dentro de su función armónica, un efecto sonoro, un enlace armónico, una articulación determinada, una métrica interna, una pulsación, un elemento rítmico característico, un timbre apropiado para ese instante, o una particular intención musical. Yepes tranquiliza al oyente ofreciéndole lo que espera, lo que recuerda del minuto pasado, y con ello puede hacerle evolucionar porque le infunde claridad para acompañarle en el desarrollo y le da la madurez para distinguir lo diferente. De ese modo puede tejer una interpretación que le lleva a una complicidad extraordinaria con el público.

7.2.6. Un caso particular: el dúo de guitarras

El sexto principio atañe a un caso particular que se refiere a la música donde no toca una guitarra sino dos guitarras, como hemos tenido ocasión de observar en el análisis de partituras de este repertorio. Es un principio muy claro respecto al papel que juegan las dos guitarras. Prácticamente en toda la música investigada del repertorio para dos guitarras trabajada por Yepes las partes de ambas han sido revisadas en cuanto a la distribución de su contenido. Yepes aprovecha esta circunstancia de instrumentación de dos instrumentos idénticos (la segunda también es una guitarra de diez cuerdas) para trasladar a las dos guitarras un recurso básicamente orquestal: propone contar con la ayuda mutua que pueden prestarse ambos instrumentos. En otras palabras: en un momento dado una guitarra puede socorrer a otra, y en otro momento puede ser plataforma para agrandarla. Por ejemplo tiene la opción de hacerse cargo en un momento dado de una nota, de un bajo, de un ornamento, de cualquier elemento del que la otra guitarra necesita ser liberada para no sentirse amenazada en su discurso musical. Para ello, a veces es suficiente la redistribución del material sonoro o la simple permutación del mismo.

Este principio atañe al equilibrio de color entre ambas guitarras. Narciso Yepes evita priorizar la parte de una sobre la otra, salvando por supuesto las excepciones en las que justamente éste es un recurso expresivo buscado voluntariamente o necesario para la claridad del discurso musical. Es decir, evita definir lo que podríamos llamar *primera voz* y *segunda voz*. Ambas partes discurren en igualdad de condiciones sonoras, melódicas, armónicas y rítmicas.

En los dúos que han trabajado intensamente Narciso Yepes y Godelieve Monden, maestro y discípula no tienen roles de distinto rango en la interpretación. Aunque la mano del maestro está claramente en primer plano en las decisiones a tomar durante el trabajo de transcripción y revisión profunda de una obra, en el momento de dotar de vida a la música con el instrumento, Yepes busca el equilibrio en el sonido, en el timbre y en la presencia de ambas guitarras, sin querer señalarse como protagonista. De hecho en algunas de las piezas grabadas y tocadas en público, se reserva para él la parte de la segunda guitarra, como se puede observar en las anotaciones de las particellas.

Por supuesto, este deseo de fusión de ambos instrumentos no se ve cumplido si no es acompañado de una gran exigencia. Narciso Yepes en su compromiso de no destacar solicita al mismo tiempo de su discípula la máxima capacidad técnica y musical. La humildad de él, la valentía de ella y la compenetración de ambos permiten una escucha nueva de una música escrita para un único instrumento también nuevo que hemos denominado *una guitarra de veinte cuerdas*, con el efecto análogo al que produce la música pensada para un piano a cuatro manos. En su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes⁴¹⁵ Narciso Yepes nos confirma con sus propias palabras este sentimiento: “El instrumento puede ser plural pero la música es una”.

7.3. Constatación de un trabajo exigente

Hemos podido observar a través del Archivo que nos ocupa la extraordinaria capacidad de Yepes para asumir todas las corrientes y tendencias de la música del pasado y del presente. Hemos comprobado de cerca su trabajo de recuperación y revisión de obras antiguas inéditas rescatadas de las bibliotecas, y al mismo tiempo su inquietud por la expresión más comunicadora de la música contemporánea.

Podemos resaltar como un factor que nos ha salido al encuentro en el análisis de cada partitura, la exigencia en el trabajo de Yepes, ostensible en todas sus acciones: al transcribir de las tablaturas; al desempolvar la música de las bibliotecas para resucitarla luego con su guitarra; al no conformarse y rehacer lo que él consideraba mejorable; al estudiar engrandeciendo la música, con infinita paciencia y enorme inteligencia, utilizando para ello todos los recursos de la creatividad y de la técnica del instrumento; al inventar nuevos procedimientos técnicos para resolver pasajes; al mostrar la obra lo más auténtica posible en sus raíces, es decir como la habría escrito el autor si conociera a la perfección el instrumento; al no escatimar rigor en los planteamientos ni esfuerzo en la realización de cada tarea.

Tenemos la percepción de que a través de sus múltiples anotaciones manuscritas el rigor de Yepes en su trabajo nos ha guiado, nos ha dirigido, nos ha conducido hacia su pensamiento y nos ha abierto el camino.

⁴¹⁵ Yepes, Narciso (1989). *Ser instrumento. Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes.

Esa exigencia personal en su trabajo sigue un proceso que comienza con el silencio de su guitarra: nunca va primero a ella a tocar las notas. Sabe que el ir primero a las notas constituye un peligro para la música porque la música irá detrás de la técnica en lugar de precederla. Desarrolla, en su cabeza sonora, su propia visión de la obra, en contraposición con los que tocan imitando a otros. Yepes trabaja primero alejado del instrumento, estudia mentalmente antes de tomar la guitarra en sus manos. Es un sistema con el que los detalles técnicos no le distraen; eso le permite acercarse a la partitura de un modo similar al que hace el director de orquesta antes del primer ensayo sonoro con la orquesta real. Yepes aprende el máximo posible sobre la obra antes de llevarla al instrumento. El objetivo de su estudio mental es liberar su musicalidad, asegurar que los objetivos musicales, y no las obligaciones técnicas sean lo primero. En resumen, Yepes tiene un ideal en su trabajo: que la música no esté guiada por lo que se puede hacer sino por lo que se quiere hacer y por lo que se necesita hacer.

7.4. Su personalidad musical a la luz de esta investigación

Yepes tiene una personalidad musical verdaderamente atrayente. Cuando observamos y analizamos sus decisiones musicales sentimos que ejerce sobre nosotros una especie de hechizo que nos arrastra hacia la claridad de sus razonamientos, que nos empuja hacia una visión lógica de su manera de resolver cada circunstancia musical. Nos convence con sus planteamientos, nos mueve a hacer nuestras sus posturas. En realidad, dado que esto forma parte de la complicidad entre el intérprete y su auditorio, esto nos ha sucedido porque hemos investigado la partitura desde su respuesta sonora, desde la música misma, en lugar de hacerlo desde una mirada fría o desde una imagen sorda, con lo cual el intérprete ha cumplido su compromiso de transportarnos a los que escuchamos y hacernos vivir y sentir sus ideas.

Tras recapitular la información recogida y analizada desde el mismo texto musical, vemos que Yepes es sumamente coherente. La coherencia entre la transparencia de lo que se exige a sí mismo en el proceso de estudio y de *construcción* de una obra y la transparencia con que la muestra al público es total. Podemos decir, sin ánimo de caer en una redundancia, que sus contribuciones a la música que tiene delante son *musicales*. La teoría, con el lápiz en el pentagrama, y la práctica, con las cuerdas de la guitarra, coexisten en una medida perfecta. Se produce una adhesión entre el pensamiento de la música y la realidad de la música. Al fin y al cabo, el intérprete *es* lo que toca, no lo que

dice que toca. Yepes no se engaña a sí mismo, ni tampoco a los demás. Es un músico *verdadero*.

La coherencia de la que hablamos también se repara en que Yepes no defiende distintas versiones de sus obras según el escenario en que se encuentra o la gente que le escucha. Carece de contradicciones musicales. Su presencia en cualquier teatro, ante cualquier auditorio, y con cualquier programa es sincera. Podemos concretar que Yepes es un músico *auténtico*.

Yepes sabe usar su libertad de intérprete. En eso consiste lo que podríamos llamar su *ética* de la música: entiende que tocar es servir a la música. La sensación que desprende como intérprete es que es alguien en quien se puede confiar artísticamente. Y eso lo demuestra el hecho de que no busca el aplauso, ni busca el satisfacer a los amantes de un único estilo o de unas ideas apegadas a la tradición. No se detiene a contemplar las críticas que inevitablemente se han volcado sobre su figura y sobre sus innovaciones provocadoras sino que sabe mantener unos criterios musicales con una solidez inagotable.

Otro equilibrio que se produce en Yepes tiene lugar entre lo intelectual y lo emotivo, entre sus razonamientos y sus sentimientos, entre su taller de pensamiento y la vibración de su recital de guitarra. Al tiempo que sabe transmitir emoción en sus conciertos, también sabe manejar la lógica como herramienta al servicio de su trabajo. Estas dos caras de su labor como músico brillan de tal modo en su capacidad para superar las dificultades que le hacen gozar de una filosofía positiva de la música en sus dos etapas: ante el estudio de la obra y ante la salida al escenario. Yepes es un músico *positivo*.

En las anotaciones de Yepes hemos visto talento pero siempre acompañado de orden y disciplina. Con la sencillez de los que más saben logra sintetizar lo más importante de cada cosa. A la vista del sistema de trabajo de Yepes podemos concluir que era una persona con *autoridad* musical. Una autoridad ganada por méritos propios entre los instrumentistas del mundo que aflora también en los decididos gestos de su lápiz: ya sólo sobre la partitura consigue el maestro ser una referencia, además de ser capaz de hacer propuestas que fascinen y de plantear cuestiones realmente sugerentes. Pero Yepes no manda, no ordena a sus alumnos: “¡esto hazlo de esta manera!”, sólo les gobierna, es decir les conduce. Y lo mismo hace con todos los que entramos en su

música. Sabe ser sombra vigilante que orienta, pero no que ahuyenta o asusta. Podemos distinguir que Yepes no ejerce el poder sobre su música, pero sí tiene la autoridad.

Yepes posee la capacidad para contagiar exigencia a los que trabajan con él, pero una exigencia que no borra el entusiasmo. No hay más que observar la relación de inmenso respeto y de sentido positivo del trabajo con los compositores con los que ha ido construyendo proyectos juntos. Sabe mantener una mirada que no se enfanga en las dificultades sino que acoge los problemas que siempre emergen. Como hemos visto de cerca, Yepes tiene capacidad para ilusionar al compositor que escribe para él, y para convocarle a un diálogo que hace llevar la obra hacia delante. Es un músico admirado por el compositor que siente que puede confiar en él.

Yepes disfruta además de una visión prodigiosa sobre la meta a la que puede llegar una obra. Como es una certeza para él, sabe construir un camino alumbrado no ya por la posibilidad sino por la seguridad.

Con el trabajo, del que somos testigos, Yepes es también capaz de mostrar sus *creencias* musicales, huyendo de lo *políticamente correcto*, arriesgándose, saltándose el marco delimitado por la tradición, por las costumbres, por los aprietos en la técnica y por tantas otras fronteras. Tiene la valentía de expresar y de realizar lo que le mueve por dentro, aun a costa de no ser seguido ni comprendido por la mayoría de sus colegas guitarristas y de ser colocado en el punto de mira de quien vigila sistemáticamente sus posibles incongruencias y sus errores.

No obstante Yepes también ha sido un modelo de identidad. Algunos guitarristas han seguido sus pasos; incluso otros músicos no guitarristas también han querido parecerse a él en el modo de trabajar la música. De hecho, podemos contarnos entre los que se han acercado a él con el ánimo de ser mejores músicos. Podemos decir que Yepes es un músico *creíble*. Lo que hemos recibido de su enseñanza de la música no viene en los libros; su magisterio se desvela en su *acción* con la guitarra y en su *gesto* con la partitura, faceta ésta que hemos tenido el honor de escudriñar en esta investigación.

7.5 . La comunicación con el público

Para Yepes el arte es una forma de entrega. También es una forma de comunión, consigo mismo (recordemos el título de su discurso de ingreso en la Real Academia: *Ser*

instrumento) y con su público. Esto hace que el público escuche su música con una actitud análoga a la del intérprete, es decir que ésta sea una actitud basada en la libertad, en la pasión, en la emoción, en la generosidad y en el asombro.

El público recibe. Yepes es la fuente. La música es su idioma. Se expresa a través de ella. El compositor crea el futuro al escribir su obra pero Yepes crea el presente cuando se la ofrece al público. Establece un equilibrio que ha planificado previamente y en consecuencia el público siente ese *equilibrio* de la música.

Pero para Yepes tocar para su público no es sólo una actitud sino una vocación. Él es un *constructor* de la música para sí mismo y para los demás. Es como si el compositor le diera un plano y él, intérprete, tuviera que levantar la casa para que en ella pudiera habitar el público. Su inspiración no es algo que aparece inesperadamente sino que es fruto de esa misma vocación de constructor de música. No la espera sino que va a buscarla porque necesita fabricar la obra, ésa es su sed como músico, ése es su regalo para el que le escucha.

Yepes es un comunicador nato. Arrastra a muchos a su lado con este credo de la música, con esta carta de intenciones. Hemos comprobado, en tantos ejemplos mostrados en el capítulo anterior, cómo cuida a su público, no le quiere cargar con tributos que no le corresponden. Mima a su público cuando se preocupa de que no se vea sacudido por un obstáculo cuyo allanamiento es responsabilidad del intérprete, por un contratiempo cuya invisibilidad debe ser procurada por el ejecutante. Al público sólo le quiere desvelar lo esencial de la música. De hecho sabe distinguir en cada partitura lo principal, lo que sostiene la obra, de lo anecdótico, lo secundario, lo adicional.

Yepes no necesita dar explicaciones sobre lo que va a tocar para transmitir emociones con una pieza. En lugar de hablar de la música, habla *con* la música y el mensaje llega al que le escucha en dos dimensiones: en su extensión pero también en su profundidad.

7.6. Maestro y discípulo

El objetivo de Yepes ante sus alumnos es prepararles para afrontar los desafíos de la guitarra profesionalmente pero también personalmente de forma que puedan integrarse en plenitud y participar de una manera activa en la ofrenda de la música. Pero no se conforma con eso, quiere además despertarles a un cambio en la naturaleza de ese reto.

Durante muchos años el conocimiento de guitarra que los profesores enseñaban a sus alumnos se reducía a un conjunto de *verdades* estables en torno al instrumento de modo que la adquisición de ese saber guitarrístico les permitía acceder a interpretar la música para guitarra durante el resto de su vida. Pero los seguidores de Yepes descubren que necesitan prepararse para músicas que tal vez no existen todavía; que necesitan saber cambiar de un repertorio a otro y aprender a controlar una técnica con unos recursos que están aún por inventar y que, probablemente, cada cual tendrá que inventar para sí mismo según su exigencia personal; que vivirán en un mundo de la música poblado de múltiples versiones, ediciones, fuentes de información y deberán saber discernir la calidad de cada una de ellas y saber integrarlas.

Yepes desea que sus discípulos sean permeables al cambio. Está claro que no descarta la solidez imprescindible que proviene de un conocimiento profundo del instrumento y de sus posibilidades, pues son los cimientos de su camino como músico, sin embargo necesita llevarle más lejos. Sus alumnos deben desarrollar un espíritu crítico, sobre la partitura, sobre los resultados que obtienen al leerla, sobre cómo se escuchan al tocarla, pero sobre todo deben mantener viva la curiosidad como herramienta indispensable para avanzar. Las ideas de técnica o de interpretación no se acaban en el último compás de una obra sino que ya no se detienen nunca. Para Yepes es desalentador comprobar que hay estudiantes de música que no rinden ante la resolución de problemas, ante las situaciones que se plantean en el día a día del trabajo con la partitura, situaciones que muchas veces no necesitan de grandes conocimientos de guitarra sino que demandan saber razonar y saber seguir unos pasos lógicos al servicio de la música. Yepes plantea un cambio en las reglas de juego, una transformación de la metodología del aprendizaje de modo que sus alumnos puedan asimilar que el elevado nivel de exigencia no lo impone el maestro sino la música misma. Este desafío permite a sus discípulos tener un papel dinámico y les da espacio para desarrollar su creatividad, su valentía, su búsqueda y para establecer un *pacto* de honradez con la música que van a tocar.

7.7. Una puerta al futuro

Sin duda se abren a la luz del presente trabajo vías nuevas para futuras investigaciones. El enfoque de su trabajo en el atril arropado por los comentarios críticos que emanan de su análisis, puede sin duda despertar el interés en aquellos que deseen profundizar en el

trabajo de Narciso Yepes y en las posibilidades y el repertorio de la guitarra de diez cuerdas.

En el futuro, los manuscritos y la propia grafía musical de Narciso Yepes podrán ser en sí mismos objeto de estudio, lo que a su vez puede llevar a la impresión o edición en facsímil de sus partituras revisadas y de sus transcripciones.

Será fundamental que los investigadores se acerquen a su metodología de aproximación a la obra musical, ya que, tal como y como hemos mostrado en estas páginas, Yepes fue innovador en la comprensión de toda la música que *transcribía* para su guitarra, así como un excelente colaborador de los compositores contemporáneos dispuestos a escribir para este instrumento.

El presente trabajo permite a los historiadores de la música y a cuantos estudiosos lo deseen, sumergirse en el análisis de las partituras de diferentes épocas y estilos, trabajadas por Yepes de forma específica y característica en cada caso, según se tratara de música antigua, música española, música romántica o música contemporánea, y a la música para distintas formaciones con guitarra, desde la guitarra sola, el dúo de guitarras, la música de cámara o la guitarra junto a la orquesta.

Uno de los elementos más importantes que podemos beber en el pozo del Archivo Musical de Narciso Yepes y que hemos mostrado el presente trabajo es la tarea fascinante de la elaboración de la versión definitiva de una obra. Al analizar las distintas versiones de una pieza, ha sido posible, con un resultado fascinante, adentrarnos cronológicamente en el recorrido que la transcripción de esa obra o el estudio de la misma ha motivado sucesivamente. El análisis y el estudio comparado de las distintas versiones de una misma obra nos dan la posibilidad de conocer a fondo el quehacer de este gran músico. A pesar del extensísimo testimonio sonoro de sus músicas a través de las numerosas grabaciones que nos ha dejado, es imprescindible para entender y extender la calidad de su enseñanza, aproximarse a su trabajo de *reconstrucción* de la partitura.

Uno de los campos futuros de profundización en su obra debería permitir la continuación sistemática y respetuosa de las transcripciones que Narciso Yepes dejó inacabadas.

Por último, el recorrido por las fuentes documentales primarias del archivo de Narciso Yepes que hemos llevado a cabo nos permite acceder a las claves fundamentales de interpretación de la música que él atesoraba, abriendo así nuevos cauces a intérpretes de generaciones actuales y futuras.

Deseamos que nuestro esfuerzo y nuestra dedicación al realizar esta investigación hayan servido para el mismo fin que iluminaba el trabajo del maestro Narciso Yepes: trascender la propia guitarra y acercarse a todo lo que hace crecer al hombre a través de la música. En su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴¹⁶ Narciso Yepes nos confirma con sus propias palabras este sentimiento: “La música es vida. Y el instrumento el vehículo de esa vida. Pero no puede cumplir su cometido él solo. Necesita de una simbiosis con el que será su dueño, y los dos darán fruto”.

⁴¹⁶ Yepes, Narciso (1989). *Ser instrumento. Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes.

CAPÍTULO 8

EPÍLOGO:

Yepes según Yepes

8. EPÍLOGO: Yepes según Yepes

Creo que Narciso Yepes fue un pensador que supo combinar la serenidad con la ambición artística, que logró conjuntar la sencillez con la pasión por esa búsqueda *más allá* de lo establecido. Reivindicó las luces de la guitarra y rompió para siempre con el mito de las *imposibilidades* que arrastraba este instrumento. Denunció con su ejemplo, día a día, los límites tan peligrosos de una música sin técnica y de una técnica sin música. En mi opinión, es sin duda el guitarrista que mejor ha armonizado música y técnica. Ése es, desde luego, un deber cumplido.

De todo ello nos dejó testimonios: sus versiones de las obras, las cuales no hay por qué copiar pero sí saborear y conocer. Lo sorprendente es que no estamos ante nuevas versiones de viejas músicas sino ante una expresión musical con una estética clara y renovada, una estética que huye del axioma aparentemente indiscutible del gusto del público porque se ofrece desde la música misma y mana de la misma fuente del arte que él interpretaba cuando se enfrentaba a una obra.

Pienso que Yepes no *decidía* el mensaje que iba a transmitir a través de la música sino que transmitía el mensaje que recibía y que comprendía del compositor. Elegía siempre el mejor modo de proclamar la transparencia de la que era depositaria la obra que estudiaba, la pieza que tocaba, la música que daba a conocer. Para ello combinaba la disciplina interna, personal, en su taller, en su laboratorio, con la voz libre que promovía con su música y que llegaba al público.

Sospecho que Yepes se convirtió, por vocación, en el guitarrista de los amantes de la música más que de los amantes de la guitarra. Me atrevo a afirmar que muchos melómanos no se reconocían en la guitarra y él acudió a confortarlos. Su revolución puso al descubierto el anacronismo del “antiguo régimen” de la guitarra. Me refiero a que si Yepes promovía la transparencia y la limpieza en la ejecución era porque no la había suficientemente; si dismantelaba la *comodidad* técnica en que se hallaba la guitarra quería decir que había demasiados aduladores de unos recursos técnicos más limitados; si exigía a los intérpretes guitarristas el poner su instrumento al servicio de la música era porque la mayoría de ellos no levantaba la mirada más allá de las fronteras del reino de la guitarra; si tocaba en concierto la totalidad de sus producciones

discográficas, lo hacía para demostrar que no eran fruto de un trabajo artificial de montaje (como se aventuraron a denunciar algunos incrédulos, recién editados sus discos, a veces no sin cierta lógica dada la *imposibilidad* técnica de algunas grabaciones sorprendentes), sino de un esfuerzo serio, susceptible de ser audible en tiempo real ante el público.

Diecisiete años después de la muerte de Narciso Yepes ha llegado el momento de preguntarse qué está fallando para que exista actualmente tal desapego entre el aficionado en general a la música clásica y el mundo de la guitarra. Percibo un agotamiento que parece instalarse en el *inconsciente colectivo* del público melómano. En mi opinión estamos a tiempo de reconocer, con autocrítica y valentía, que ese afán de la mayoría de las actuales escuelas de guitarra por un inmovilismo, más o menos involuntario, que da la espalda a muchos de los avances de Yepes, se ha convertido en un obstáculo para el enamoramiento del público hacia la guitarra.

Ha bastado una vida, la de Narciso Yepes, para dar un giro de 180° a la guitarra en el mundo. Yepes ha abierto un tiempo nuevo para los guitarristas, y lo ha hecho de un modo paulatino y firme aunque imprevisto para los grandes conocedores del instrumento anteriores a su presencia. Pero creo que no basta haber tenido al frente de la innovación de la técnica y la interpretación a un músico valiente y portentoso. No basta haber contado con el mejor revelador de la esencia de la guitarra y con quien más ha luchado para combatir el *conformismo* en la música para este instrumento. No basta, porque esa quietud que todavía se observa en la mayoría de las actuales escuelas de guitarra, exige de los docentes que conozcan sus pasos y que miren, aunque no la sigan, la senda que ha abierto.

Intuyo que Yepes reprochaba a la guitarra el recrearse en el mito más que en el compromiso. Renunció al lujo de lo *fácil* y de lo *tradicional*, tan perseguido durante años por las distintas escuelas de guitarra, y criticó, aunque no de palabra sino con su trabajo y con el testimonio de sus manos sobre el instrumento, la *corte* guitarrística erigida en torno a este conformismo. Doy fe de que rechazó ese conformismo alimentado con justificaciones como “eso no se puede hacer en la guitarra” o “eso no es *guitarrístico*”.

Pienso que si bien a Segovia le correspondió desenterrar la guitarra y hacerla aflorar al escenario de concierto, a Yepes le ha correspondido el diagnóstico de su realidad, de sus auténticas posibilidades, de sus perezas, de sus límites, de sus riesgos, y también de sus inmensas capacidades. Ahora debemos continuar la tarea. Su testimonio como intérprete e investigador y su ejemplo constituyen una guía segura. Cada guitarrista debería sentirse aludido, concernido, llamado a ser el mejor, como él lo era. Para que Yepes no sea *único*, sino sólo el primero, y se pueble el universo de la guitarra de numerosos músicos portadores de esa misma exigencia.

Veo en toda la vida profesional de Narciso Yepes el buen hacer de un hombre inmensamente lúcido e indudablemente sabio. Tal vez por su doble condición de campesino e intelectual –la primera adquirida por nacimiento y la segunda por conocimiento– Yepes no otorgaba un valor funcional a las impotencias que presenta la guitarra en el momento histórico en que a él le tocó abrazarla, ni a la técnica de ejecución que la rodeaba, sino que fue capaz de centrarse en las carencias mismas, exhibidas sin pudor por otros guitarristas que le precedieron, y juzgarlas con frialdad.

Posiblemente Yepes haya experimentado en ocasiones el vértigo de tomar decisiones técnicas y musicales que marcaban sin ninguna duda un antes y un después en la manera interpretar la música con la guitarra pero, en cualquier caso, se precisaban grandes dosis de humildad para escalar esta montaña de cambios que la guitarra clamaba, y al mismo tiempo también de valentía para desafiar siglos de tradición y penetrar en senderos desconocidos hasta ese momento para su instrumento.

Yepes reconoció en esta tarea varios peligros que desde el primer instante consiguió esquivar, como eran: el riesgo de perder cierta capacidad para discernir y, en consecuencia de ello, de perder la libertad para dar los pasos adelante necesarios; la posibilidad de poder llegar muy fácilmente a sentirse vulnerable, ante la presión de la tradición jaleada por el inmovilismo de los que le acusaban ser demasiado revolucionario o aventurero; la disminución de energía en esa fortaleza gigantesca indispensable para trazar y liderar los nuevos caminos de la guitarra clásica, escapando de las comodidades en las que el instrumento se había instalado y que supuestamente le conferían ya un status no exento de debilidad en el horizonte musical.

Considero que abrir caminos en el arte es una tarea reservada a personas llenas de audacia y portadoras de una cierta singularidad, frecuentemente enfrentadas a la incomprensión de sus colegas. Sin embargo son precisamente estas personas distintas, únicas en su pensamiento, las que pueden abrir etapas nuevas en la historia de la música, una vez que la anterior parece contemplar su ocaso. Creo que era imprescindible un proceso de renovación en la guitarra, como lo han tenido todos los instrumentos, cada uno en su tiempo. Yepes ha abordado su puesta al día con verdadera sabiduría, cuyo conocimiento pienso que debería ser obligado por quien profese una dedicación profesional a la interpretación de la música para guitarra o a su enseñanza.

Puedo atestiguar que uno de los empeños de Yepes ha sido unir la confianza en las posibilidades con la lógica en las soluciones. Eso le ha llevado a un compromiso sin complejos, a una firmeza frente a la resignación de lo que es únicamente *guitarrístico*. Yepes tuvo el valor de tomar una decisión personal, interior, sobre su aproximación a la guitarra, con ideas que no procedían de ninguna escuela ni corriente anteriores, y eso le permitió modernizar el instrumento a la par que hacerlo más auténtico, más influyente en el panorama musical de la segunda mitad del siglo XX, más bello y más creíble entre los que delimitaban su sed musical con las fronteras que marcaban instrumentos de la talla del violín o el piano. Así pues la fuerza de atracción de Yepes ha trascendido al propio mundo de la guitarra. Para muchos intérpretes no guitarristas ha marcado un quehacer diario, ha sido un excelente *diagnosticador* de las dificultades y provocador de las posibilidades y recursos para sus soluciones, y eso ha abierto puertas a todos.

Comprendo que a Yepes no le agradaba ese retrato mesiánico de la guitarra que le hemos construido entre todos. Por eso creo que no deberíamos trivializar sus enormes aportaciones al mundo de la guitarra como pretexto para la confrontación de defensores o detractores de una u otra escuela. Él hizo un esfuerzo para distanciarse de la revolución con que pretendía alzarlo la opinión especializada y la crítica periodística. Prefería reconocerse en los deberes de un artesano honrado que le sacaba el máximo partido a su herramienta de trabajo, a su *instrumento*, de modo que no representara una carga sino un camino trazado para que por él pudiera transitar el músico, el artista, el hombre. Un camino del que se habían extraviado algunos guitarristas y, me atrevo a juzgar que, muchas veces, la propia literatura para guitarra.

Creo que Yepes supo vivir su alta misión de dotar de grandeza a la guitarra con sencillez. Supo hacerlo con un empuje y un coraje inigualables y también con auténtica serenidad, como he comentado al inicio de este epílogo. Esa serenidad permite hoy no violentar ni ensombrecer a todos los que desean seguir sus huellas; bien al contrario, les brinda a sus seguidores la oportunidad de dar un paso más en la puesta a punto de una concepción de la guitarra y de una actitud ante la música necesitadas aún de un debate profundo llevado a cabo por los profesionales de la docencia y de la interpretación, si quieren ambas seguir siendo luz para las futuras generaciones de músicos.

Se ha cerrado un periodo. Pero la fuerza de la música para guitarra sigue, y estoy convencido de que traerá respuestas a esa mirada expectante que Yepes tenía para con el mañana de la guitarra. No siempre somos capaces de poseer la intuición suficiente para saber de qué modo evolucionarán determinados hechos o pensamientos del presente pero, en cualquier caso, Yepes será recordado y valorado por un trabajo intenso que ha permitido a la guitarra llevar a cabo una nueva apertura sin renunciar a su esencia. No me cabe duda, a la luz de todo lo que he tenido oportunidad de observar y trabajar en la presente tesis doctoral, que la valiente, honrada, libre y humilde consagración del maestro Narciso Yepes a su misión tiene un incalculable valor para el arte de la música y para su futuro.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Alabareda Hermanos (1959, diciembre 12). Éxito resonante del excepcional guitarrista Narciso Yepes. [...]. *El Noticiero*, p. 12. Madrid.
- Alcantar Flores, A. (1991, octubre 25). La música, lenguaje universal. *Excelsior, sección cultural*, p. 1. México.
- Adorno, T. W. (1970). *Asthetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp verlag; ed. esp.: *Teoría estética*, trad. Fernando Riaza. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983.
- Al habla con Narciso Yepes. Entrevista. (1952, octubre/noviembre), *Ritmo*, p.17.
- Almandoz, N. (1953, abril 11). Narciso Yepes, guitarrista. *ABC*, p.33.
- Alonso, C. (1986, junio 30). Narciso Yepes, más que un artista. *Ideal*, p. 20. Granada.
- Alonso, C. (1992, enero 11). Narciso Yepes: ‘Cada día me planteo nuevos problemas.’ *Deia*, p. 48.
- Alonso, G. (1986, marzo 7). Narciso Yepes, solista de multitudes. *El País*, p. 4.
- Amón, R. (1991, julio 4). Yepes recreó al maestro Rodrigo. *El Mundo*.
- Apel, W. (1953). *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*. (5ª edición). Massachusetts: The Mediaeval Academy of America.
- Aprendizaje adquirido por mi propio trabajo. Entrevista (1960, octubre 1). *Senkei Shinbun*, Japón.
- Aranda, J. (1987, octubre 6). A tal Señor, tal honor. *Heraldo de Aragón*.
- Arazo, M. A. (1988, enero 20). Narciso Yepes viene hoy al Palau. *Las Provincias*. Valencia.
- Arco, A. (1988, febrero 7). ‘La guitarra es la prolongación de mí mismo’. Entrevista. *La verdad*. Murcia.
- Arriaga, G. (1985). El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán. En *Actas del II Congreso Nacional de Musicología (Madrid - El Escorial, 1983. Bicentenario de la muerte del P. Antonio Soler)*. *Revista de Musicología*, nº 8(1), pp. 97-102.
- Arriaga, G. (1988). La guitarra de cuatro órdenes en el siglo XVI, *Música y Educación*, 1(2), pp. 369-406.
- Arriaga, G. (1991). La Guitarra Renacentista / The Renaissance Guitar, *La Guitarra Española / The Spanish Guitar*. Catálogo de la Exposición realizada en The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (1 octubre 1991 - 5 enero 1992) y el

Museo Municipal de Madrid (20 de febrero - 12 de abril 1992) (pp. 63-67), Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.

Arriaga, G. (1992). Técnica de la guitarra barroca, *La Guitarra en la Historia*, 3, 5, pp. 7-122.

Arriaga, G. (2003). La música de vihuela. En G. Arriaga, C. González & J. Somoza (Eds.), *Libros de música para vihuela, 1536-1576. Primera edición facsímil en formato digital*. CD-ROM, Madrid: Música Prima, Ópera Tres.

Arriaga, G.; González, C. & Somoza, J. (Eds.) (2003). *Libros de música para vihuela, 1536-1576. Primera edición facsímil en formato digital*. CD-ROM, Madrid: Música Prima, Ópera Tres.

Barberá, C. (1965, junio 24). Narciso Yepes: la guitarra de Narciso es una guitarra personalísima adherida a su propio ser. Entrevista. *La Prensa*, p. 5.

Barce, R. (1996). Lenguaje actual y comunicación de oculta belleza, *Eufonía*, 5, pp. 7-21.

Barce, R. (1996, mayo-agosto). Narciso Yepes. *Op. XXI Revista de Pedagogía musical*, 1(0), pp. 4-9.

Baricco, A. (1992). *L' anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*. Garzanti Editore, (Ed. esp. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, trad. Romana Baena Bradaschia. Madrid: Ed. Siruela).

Baron, J. M. (1983, marzo 19). Le duo Yepes-Monden: L'intelligence de l'agrément et vice versa. *La libre Belgique*, p. 23.

Barriault, J. (1996). La description des archives de Musique. *Fontes Artis Musicae*, 43(3).

Bases para un debate sobre investigación artística. (2006). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Secretaría General de Educación. Instituto Superior de Formación del Profesorado.

Batista, G. (1989, junio 8). Yepes, Greenberg y Romano en el Casals. *El Mundo*, p. 47, Puerto Rico.

Batstone, P. (1969). *Musical Analysis as Phenomenology*. Perspective of New Music.

Beaussant, P. (1988). *Vous avez dit Baroque?* Arles: Actes Sud.

Becriaux, R. (1985, junio 20). Maguelone a ouvert les festivals d'été. Midi. *Libre Région*.

Bedia, S. (1996, marzo 1). El guitarrista Narciso Yepes vuelve a los escenarios. *Alerta*, p. 50, Santander.

- Bellingardi, L. (1987, marzo 17). Sulle corde come un Goya. *Corriere della Sera*, p. 34.
- Bellow, A. (1970). *The Illustrated History of the Guitar*. Rockville Centre, L.I., Nueva York: Franco Colombo Publications.
- Bent, Ian (1987). *L'Analyse musicale. Historie et méthodes*. Nice. Editions Main d'Ouvre.
- Blum, D. (1980). *Casals and the Art of Interpretation*. California: Paperback edition. (Ed. esp.: *Casals y el arte de la interpretación*, trad. T. Paul Silles. Barcelona: Idea Books, S.A., 2000).
- Bordas, C. y Arriaga, G. (La Guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950 / The Guitar from the Baroque period to the 1950s", *La Guitarra Española / The Spanish Guitar*. Catálogo de la Exposición realizada en The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (1 octubre 1991 - 5 enero 1992) y el Museo Municipal de Madrid (20 de febrero - 12 de abril 1992) (pp. 63-67), Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, pp. 69-94.
- Boulez, P. (1981). *Points de repère*. Paris: Christian Bourgeois éditeur.
- Brava interpretación a la guitarra. (1964, mayo 7). *Bonner Rundschau*, 19, p. 106.
- Bravo Meza, J. R. (1988, octubre 21). El sonido de la guitarra tiene algo de magia: Yepes. *La Jornada*, p. 17. México.
- Brazzale, R. (1983, mayo 19). Narciso Yepes, magia di una chitarra. *Il Giornale di Vicenza*.
- Burell, V. M. (1994, septiembre 9), Narciso Yepes. El corazón de la guitarra, *ABC de la Música*, p. 45.
- Busser, A. (1993, febrero 10). Narciso Yepes: encore un concert superbe. *Nice-Matin*.
- Camargo Breña, A. (1988, octubre 31). 'La guitarra, expresión más latente de mi vida': Narciso Yepes. *Excelsior*, p. 1. México.
- Carmona, J. C. (2003). Criterios hermenéuticos y tipos de interpretación musical: Una propuesta de definición. *Música y Educación*, 54, pp.15-32.
- Carmona, J. C. (2006). *Criterios de interpretación musical*. Málaga: Ediciones Maestro.
- Carol, M. (1991, junio 30) 'Aprendí antes a tocar la guitarra que a leer' Entrevista a Narciso Yepes. *La Vanguardia Magazine*, pp. 26-30.
- Castañeda, J. A. (1973, agosto). Vigencia y perfil de Narciso Yepes. *Diario de Cádiz*, año 17, portada.
- Castañeda, J. A. (1986, mayo 28). Un memorable concierto de Narciso Yepes. *Diario de Cádiz*.

- Castrillón, M. T. (1988, octubre 31). Narciso Yepes. *Heraldo de México*, p. 5.
- Catalán, Teresa (2013, febrero 16). *Creación e investigación*. En V. Pliego (Ed.). *Actas de la Jornada sobre las relaciones entre el Conservatorio Superior de Música y la Universidad*. Madrid.
- Cavalotti, E. (1987, marzo 16). Chitarra in trionfo con il magisterio de Narciso Yepes. *Il Tempo*. Roma.
- Celli, T. (1987, marzo 17). I prodigi della superchitarra. *Il Messaggero*.
- Chaumier, J. (1993). *Técnicas de documentación y archivo*. 1993. Barcelona, Oikos-tau.
- Cherson, S. (1988, noviembre 8). Exitoso programa de la Sinfónica. *El Nuevo día*, p. 58, Puerto Rico.
- Cherson, S. (1988, diciembre 21). En la cumbre española. *El Nuevo día*, p. 127. Puerto Rico.
- Ciechanwer, M. (1988, octubre 29). Yepes y el Cuarteto Latinoamericano. *El Universal*, p. 5, México.
- Clausó, A. (1996). *Manual de análisis documental: descripción bibliográfica*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Clemente Buhlal, J. A. (2004). *El contenido melódico en la enseñanza de la Guitarra*. (Tesis doctoral no publicada). Universidad de Murcia, España.
- ‘Con palabras no puedo decir lo que siento con la guitarra’: Narciso Yepes. (1988, octubre 30). *Heraldo de México*, p. 6.
- Cook, N. (1987). *A guide to musical analysis*. London: J. M. Dent & Sons.
- Copland, A. (1939). *What to listen for in music*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Cortés, A. L. (1991, octubre 24). ‘Por encima de todo soy feliz’: Narciso Yepes. *El Mexicano*, p. 15.
- Cotta, A. G. & More, T. (2006). Modelling Descriptive Elements and Selecting Information Exchange Formats for Musical Manuscripts Sources, *Fontes Artis Musicae*, 53(4).
- Crofton, I. & Fraser, D. (2001). *A capella*. Barcelona: Ed. Robinbook, S.L.
- Curten Hite, R. (1975, abril 9). Spanish concert: solos best feature. *Citizen Journal*, Columbus.

- Dahlaus, C. (1996). *Estética de la música*. Reichenberger, Edition. Colección: De Música, nº 1.
- De Juan, O. (1977, julio 9). Clamoroso éxito de Yepes en los Arrayanes. *La verdad*, p. 36. Murcia.
- De Miguel, F. (1988, octubre 31). Narciso Yepes volvió a deleitarnos. *El Sol*, p. 2, México.
- Dell'Ara, M. (1988). *Manuale di storia della chitarra. Volume 1º: La chitarra antica, classica e romantica*. Ancona: Bèrben.
- Deschaussées, M. (1988). *La musique et la vie*. Paris: Editions Buchet/Chastel (Ed. esp. *El intérprete y la música*, trad. Rita Torrás. Madrid: Rialp, 2002).
- Disegni, V. (1984, febrero 7). I giochi proibiti di Narciso Yepes. *Manifesto*, Roma.
- Dumesnil, R. (1961, noviembre 10). Le guitariste Narciso Yepes. *Le Monde*, París.
- Echanove, F. (1959, diciembre 29). Narciso Yepes en Conciertos Arriaga. *El Correo Español*, p. 2, Bilbao.
- Eckert, T. Jr. (1981, noviembre 24). Yepes finds ways to extend the limits of a guitar. *Rocky Mountain News*, Denver.
- Eckert, T. Jr. (1981, noviembre 29). Piano teacher made Yepes fight for his right to play the guitar. *The Sun*, Baltimore.
- El guitarrista Narciso Yepes y la Agrupación de Cámara de Barcelona (1959, diciembre 12) [Autor: G.], *Heraldo de Aragón*, p. 5.
- El arte severo de Yepes (1988, febrero 2). [Autor: J. A. Z.] *Deia*, p. 43.
- Ericson, R. (1972, diciembre 2). Old Spanish patio is Recital Setting: Yepes, Classical Guitarist, Plays at Metropolitan. *The New York Times*, p. 42.
- Escorza, J. J. & Robles-Cahero, J. A. (1984). Two Eighteenth-Century Treatises (at Mexico City) On Instrumental Music, *Inter-American Music Review*, 6, pp. 1-28.
- Escorza, J. J. & Robles-Cahero, J. A. (1984). La explicación para tocar la guitarra de Vargas y Guzmán. Un tratado novohispano del siglo XVIII, *Heterofonía*, 87, pp. 5-42.
- Esnaola, F. (1992, enero 12). Narciso Yepes, mago de la guitarra. *El Diario Vasco*, p.100.
- Espinosa, J. L. (1987, noviembre 5). Respeto y admiración de Yepes a la memoria de Segovia. *Uno más uno*, México.

- Estrada, J. (1974, noviembre). Dinastía de la guitarra española. *Selecciones del Readers's Digest*, pp. 62-66.
- Evans, T. & Evans, M. A. (1977). *Guitars: Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*. Londres, Nueva York, Melbourne: Oxford University Press.
- Fernández-Cid, A. (1961, enero 23). Recital de Narciso Yepes. *Informaciones*, p. 6.
- Fernández-Cid, A. (1962, marzo 29). Dos grandes éxitos de Rodrigo y Yepes. *Informaciones*.
- Fernández-Cid, A. (1977, marzo 1). Jean Fournet dirigió en el Real páginas de Rodrigo [...], *ABC*, p. 45.
- Fernández-Cid, A. (1983, abril 14). Recital de Narciso Yepes en el ciclo de Cámara y Polifonía. *ABC*, p. 66.
- Fernández-Cid, A. (1984, abril 25). En el nacimiento europeo del dúo Nicanor Zabaleta-Narciso Yepes. *ABC*, p. 56.
- Fernández-Cid, A. (1987, marzo 19). Yepes y Olavide: Interpretación y Creación. *ABC*, p. 78.
- Fernández-Cid, A. (1988, mayo 7). Murcia en Madrid: Narciso Yepes en el Real. *ABC*, p. 100.
- Ferraris, M. (1988). *Historia de la hermenéutica*. México: Siglo XXI.
- Flórez, E. (1992, septiembre 29). Narciso Yepes, artista y hombre de su tiempo. *El Occidental*, sección *En la Cultura*, pp. 1, 6-7, Guadalajara, México.
- Fraisse, P. (1970). La méthode expérimentale. En P. Fraisse et J. Piaget (Eds.) *Traité de Psychologie Expérimentale*. I. Histoire et Méthode (pp. 81-130). Paris: P.U.F.
- Franco, E. (1960, febrero 11). Un gran concierto de Narciso Yepes en el Círculo Medina. *Arriba*, p. 21.
- Franco, E. (1961a, abril 12). Un gran triunfo de Narciso Yepes, Odón Alonso y la Orquesta Filarmónica. *Arriba*, p. 17.
- Franco, E. (1961b, enero 22). Concierto de Narciso Yepes en el INP. *Arriba*, p. 25.
- Franco, E. (1962a, enero 23). Recital de Narciso Yepes. *Arriba*, p. 6.
- Franco, E. (1962b, marzo 29). Alonso, Yepes y la Filarmónica. *Arriba*.
- Franco, E. (1966a, febrero 15). La guitarra de Yepes. *Programa de mano*, Asociación de Cultura Musical, San Sebastián.

- Franco, E. (1966b, marzo 25). Yepes, Alonso y la Orquesta de la RTVE. *Arriba*, p. 30
- Franco, E. (1976, enero 23). La guitarra y su misterio. *Arriba*.
- Franco, E. (1983, abril 14). Narciso Yepes, entre la popularidad y el rigor. *El País*, p. 39.
- Franco, E. (1986, mayo 17). Nobleza del arpa y la guitarra en Yepes y Zabaleta. *El País*, p. 29.
- Franco, E. (1987a, enero 13). La Orquesta Nacional como en sus mejores tiempos. *El País*, p. 24.
- Franco, E. (1987b, marzo 19). Un silencio habitable. *El País*, p. 30.
- Franco, E. (1987c, octubre 8). Una lección de guitarra. *El País*, p. 40.
- Franco, E. (1988a, mayo 6). Gran éxito del guitarrista Narciso Yepes. *El País*, p. 35.
- Franco, E. (1988b, diciembre 10). La alta musicalidad de Yepes y Ros Marbá. *El País*, p. 40.
- Franco, E. (1991, marzo 8). Guitarra y dos pianos. *El País*, p. 4.
- Franco, J. M. (1962, marzo 29). Yepes estrena un concierto con la Filarmónica. *Ya*.
- Freitas, T. C. (2005). *Ciaccona em ré menor BMW 1004 de J.S. Bach : um estudo das articulações e uma transcrição para violão* (Trabajo Fin de Master no publicado). Universidad Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.
- Fresno, J. (1975). Yepes, Narciso. En *Gran Enciclopedia Rialp*, Tomo XXIII, Madrid: Ediciones Rialp, S.A., p.796.
- Fuentes Labrador, J. L. (1975a, diciembre 11). Yepes y la música contemporánea para guitarra. *El Adelantado*, p. 3, Salamanca.
- Fuentes Labrador, J. L. (1975b, diciembre 13). Musicalidad y mecánica. *El Adelantado*, Salamanca.
- Fumet, J. (1984, febrero 8). Narciso Yepes: un grand savant de la guitare. *Le Courier de l'Ouest*, p. 5. Angers.
- Gadamer, H. G. (1960). *Wahrheit und Methode*. Tubinga: Mohr. (Ed. esp. *Verdad y método*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael Aparicio. Salamanca: Sígueme, 1975).
- García Blanco, P. (1997). Narciso Yepes, *Ritmo*, 688, pp. 13-15.
- Gilardino, A. (1988). *Manuale di storia della chitarra. Volume 2º: La chitarra moderna e contemporanea*. Ancona: Bèrben.

- Gilardino, A. (1997), *An Unknown Version of a Well Known Phrase*. Columbus: Editions Orphée, Inc. <http://www.guitarandluteissues.com/llobet.htm>
- Gilhooly, R. (1996, mayo 24). Virtuoso guitarist plucks a near perfect 10. *The Japan Times*.
- Göllner, M. L. (Comp.). (1975). *Code International de Catalogage de la Musique (Vol. IV, Règles de Catalogage des Manuscrits Musicaux)*. Frankfurt: C. F. Peters.
- Gómez Amat, C. (1996, marzo 9). Arte para todos. *El mundo*.
- Gómez, J. M. (1985, septiembre 7). Curso dirigido por Narciso Yepes. *El Correo de Andalucía*.
- Gómez González, P. J. (2008). *El archivo de los sonidos. La gestión de fondos musicales*. Salamanca: ACAL (Asociación de Archiveros de Castilla y León).
- González Conejero, A. (1988, mayo 8). Fiesta murciana en el Teatro Real de Madrid. *La verdad*. Murcia.
- Gosálvez Lara, C. J. (1995). *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*. Madrid: AEDOM.
- Hamasaki Gálvez, R. (1988, noviembre 13). Magníficas melodías a cargo de Narciso Yepes. *Noroeste*.
- Hambleton, R. (1974, noviembre 22). Narciso Yepes the guitar giant. *Star*.
- Harnoncourt, N. (2001). *Der musikalische Dialog*. Kassel: Bärenreiter Verlag Vötterle GmbH & KG. (Ed. esp.: *El diálogo musical*, trad. Laura Manero. Barcelona: Paidós, 2003).
- Heck, T. F. (2013). *Mauro Giuliani: A Life For the Guitar*. Austin, Texas: Guitar Foundation of America.
- Hennion, A. (1993). *La Passion musicale*. Paris: Editions Métailié.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación, *Educatio Siglo XXI*, 26, p. 105.
- Hernández, J. (1991, octubre 27). 'No me interesa el virtuosismo; es inútil'. *Uno más uno*, México.
- Hontañón, L. (1985, marzo 16). Gran éxito de Narciso Yepes y la Orquesta de Cámara Española. *ABC*, p. 72.
- Hontañón, L. (1986, mayo 16). Yepes, largamente aclamado en el Real. *ABC*, p. 80.
- Hontañón, L. (1991, marzo 12). Triunfo de Narciso Yepes en el Auditorio. *ABC*, p. 114.

- Hubert, J. J. (1987, noviembre 14). Un guitariste d'aujourd'hui. *24 heures*, Suiza.
- Iglesias, A. (1983, abril 13). Recital de Narciso Yepes en el Teatro Real. *Informaciones*.
- Imbar, G. (1973, octubre). Narciso Yepes à «Radioscopie». *Guitare, Musique et Chansons Poésie*, 5(73), 2.
- Ingarden, R. (1962). *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk.*, Tübingen: Max Niemeyer. (Ed. inglés : *The Ontology of the Work of Art*, Ohio: Ohio University Press, 1989).
- Igarden, R. (1989). *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* París: Bourgeois
- Innocenti, D. (1989, marzo 21). La virtuosa chitarra di Yepes. *Cronaca di Pistoia*.
- ISAD(G) (1999). *General International Standard Archival Description: adopted by the Committee on Descriptive Standards*, Estocolmo: International Council on Archives.
- Izarabena, R. C. (1969, febrero 9). Narciso Yepes y su guitarra, embajadores de la música española. *España-París*, 10(479), p. 2.
- Jacobson, B. (1979). *Conductors on conducting*. Columbia: Columbia Publishing.
- Jean Fournet et Narciso Yepes (1983, febrero 22) [Autor : M. C.] *La Cité*, Bélgica
- Jeffery, B. (1992). *Fernando Sor: Composer and Guitarist*. Londres: Tecla Editions.
- Jenkins, S. (1975, abril 3). Exciting Music from Spain. *New York Post*.
- Jones, B. (1973, noviembre 17). Symphony Entertains with Contrast of Guitar Dance. *The Tampa Tribune*, p. 2, Florida.
- Kendall, A. (1976). *The tender tyrant, Nadia Boulanger: a life devoted to music: a biography*. Londres: Macdonald and Jane's.
- Ketele, J.-M. (1984.) *Observer para educar: observación y evaluación en la práctica educativa*. Madrid: Visor
- Kozinn, A. (1981, noviembre 22). Narciso Yepes and his 10-String Guitar, *The New York Times*, p. 22.
- Kraglund, J. (1974, noviembre 22). Yepes passionate, controlled. *Globe & Mail*.
- Kuhn, T. S. (2006). *La estructura de la revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 3ª ed.
- La Guitarra Española / The Spanish Guitar*. (1991). Catálogo de la Exposición realizada en The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (1 octubre 1991 - 5

enero 1992) y el Museo Municipal de Madrid (20 de febrero - 12 de abril 1992). Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.

La guitarra virtuosa del maestro Narciso Yepes (1983, 26 de julio). *Tiempo de Córdoba*, p. 16. Argentina.

Lago Castro, P.; Ponce de León, L. y Sánchez Romero, C. (2012). *Manos a la obra y ¡a trabajar!* Madrid: Editorial Club Universitario.

Lamoutte, S. M. (1988, noviembre 4). El virtuoso del silencio interior. *El Nuevo Día, suplemento Por dentro*, pp. 69-70. Puerto Rico.

Lamarque, C. (1973). Narciso Yepes, *Guitare, Musique et Chansons Poésie*, 5(73), p 3.

Lang, P. H. (1997). *Musicology and performance*. Universidad de Yale. (Ed. esp. *Reflexiones sobre la música*, trad. Francisco Páez. Madrid: Debate, 1998).

Lara Klahr, M. (1991, octubre 28). 'El Virtuosismo, lo más inútil que puede ocurrirle a un artista'. *El Financiero*, p. 85.

Lasso de la Vega, J. (1942). *La clasificación decimal*. San Sebastián: Internacional.

Lawson, C & Stowell, R (1999). *The Historical Performance of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Livinstone, W. (1982, enero). *Stereo Review*, Nueva York.

López Carrera, M. (1988, noviembre 13). Excelente interpretación de Yepes. *Noroeste*.

Marco, T. (1986, mayo 15). Narciso Yepes, un artista en plenitud de facultades. *Diario 16*.

Marco, T. (1996, marzo 9). La reaparición de Yepes. *Diario 16*, p. 38.

Mari, R. (1984, noviembre 30). 'Para ser un buen músico es imprescindible tener una buena formación humanista'. Entrevista. *Las Provincias*, p. 28, Valencia.

Marías, A. (1977, marzo 2). Los conciertos del Real. *El País*.

Martínez Pinilla, P. A (1998). *Narciso Yepes. Retrato de un hombre honesto*. Murcia: Edición del autor.

Mattos, E. (1984, abril 10). Zabaleta & Yepes. *The Washington Post*, p. 4.

Medina, A. (1989). Un nuevo manuscrito del Tratado de Guitarra de Vargas y Guzmán (Cádiz, 1773), *Inter-American Music Review*, 10(2), pp. 61-66.

Medone, M. G. (2011). *Ensayo para la formulación de una teoría analítica de la interpretación musical, sobre criterios de inteligibilidad, concepción y construcción de índices e indicadores para un examen crítico-objetivo de la*

- interpretación*. (Tesis doctoral no publicada), Biblioteca Central de la Universidad de Oviedo.
- Mejía, J. (1988, octubre 31). 'La guitarra es la expresión más viva de mi vida'. *El Día*, p. 21, Guanajuato.
- Meunier-Sicard, C. (1992, abril 3). Quand fleurissent les narcisses. *Printemps musical de Poitiers*.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago. (Ed. esp. *Emoción y significado en la música*, trad. José Luis Turina. Madrid: Alianza).
- Molina, E. (2006). Análisis, improvisación e interpretación, *Eufonía*, 36, pp. 29-39.
- Monsaingeon, B. (1980). *Entretiens avec Nadia Boulanger*. París : Maury.
- Montero, J. (2008). Los archivos musicales familiares y personales. En P. J. Gómez González (Coord.) *El archivo de los sonidos; la gestión de fondos musicales*, (pp. 389-411). Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León.
- Morgades, L. (2002, agosto 26). La magia de la música a través de Savall. *El País*.
- Müller, H. von (1986, diciembre 6). In Master der Gitarre. *Wiener Zeitung Oberver*.
- Müller, M. (1986). Narciso Yepes y las cálidas exploraciones de su guitarra. *La Nación*, Buenos Aires.
- Muñoz Cortés, M. (1992, febrero 9). Gracias, Narciso. *La Verdad*, p. 54. Murcia.
- Música de hoy para un dúo excepcional (1984, abril 28). [Autor: G.], *La Vanguardia*.
- Narciso Yepes: 'El dolor es una caricia de Dios'. (1996, septiembre 13). *Ababol, suplemento de letras, artes y ciencia de La verdad*, p. 3.
- Narciso Yepes ou M. Guitare (1987, noviembre 11). [Autor : M. P.] *Tribune*, Ginebra.
- Narciso Yepes toca hoy en el Palau para Manos Unidas. (1988, enero 20) [Autor: R. M. V.] *Levante*, Valencia.
- Narciso Yepes, un guitarrista que habla con su instrumento. (1988, octubre 31). *El Nacional*, p. 5, México.
- Nattiez, J. J. (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. París: UGE.
- Nelson, B. (1977, marzo 13). All-Spanish Concert. *The Balade*, Ohio.
- Nickel, H. (1972). *Beitrag zur Entwicklung der Gitarre in Europa*. Herausgegeben und eingeleitet von Santiago Navascués. Haimhausen: Verlag, Biblioteca de la Guitarra.

- Nieto, E. (1995, enero 15). 'Soy músico porque Dios quiso'. Entrevista. *La Opinión, El Dominical, revista semanal*, p. 2, Murcia.
- Nin de Cardona, J. M. (1993, octubre 15). Narciso Yepes y las tierras de la Alcarria. *Nueva Alcarria*, p. 25.
- Okariz, A. (1991, octubre 16). Narciso Yepes. 'Me faltan muchas cosas por aprender'. *Egin*, p. 37.
- Otero Seco, A. (1964, mayo 5). Sorprendente: añaden cuatro cuerdas más a la guitarra. *France Presse*, p. 7.
- Padilla, A. (2010). El análisis musical dialéctico, *Revista de Musicología Argentina*, 6.
- Pérez Díaz, P. (2003). *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Madrid: SEdeM, Sociedad Española de Musicología; Editorial Alpuerto.
- Pignatta, P. (1993, enero-febrero). La Spagna a 10 corde. *Seicorde, bimestrale di chitarra*, pp. 7-11.
- Pineda, M. A. (1987, noviembre 5). Narciso Yepes en la cima de la guitarra clásica. *El Día*, Guanajuato.
- Pinto Molina, M. (Ed.). Yepes López, J. (coord.). (1994). *La catalogación de documentos: teoría y práctica*. Madrid: Síntesis.
- Pittier, J. M. (1987, noviembre 13). Narciso Yepes à Montbenon, *Gazette de Lausanne*.
- Poirier, J. M. (1986, abril 27). Narciso Yepes et l'Orchestre de Chambre de Toulouse. *La Croix du Midi*.
- Polk, K. (1992). *German instrumental music of the late middle ages. Players, patrons and performance practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pons Alós, V. (1996). Los archivos familiares: realidad y prospectiva desde la óptica del historiador de los archivos. En R. M. Blasco Martínez (Coord.) *Los archivos familiares en España: estado de la cuestión*, (pp.43-93). Santander: Asociación para la Defensa del Patrimonio Bibliográfico y Documental en Cantabria.
- Porzel, K. (1977, abril 26). Zweimal Gitarre. Narciso Yepes in der Philharmonie. *Der Tagesspiegel*.
- Preciado, N. (1990, febrero 5). Narciso Yepes: el artista predestinado. *Tiempo*, p. 154.
- Presencia de un gran artista de la guitarra. (1983, agosto 3). *La Nación*, Buenos Aires.
- Quando la chitarra è come l'orchestra. (1984, enero 4) [Autor: R. B.] *Tempo*, Roma.

- Quintana, S. (1983, julio 17). Narciso Yepes: un honrado artesano de la música. *El Mercurio. Artes y Letras*, p.4-5. Santiago de Chile.
- Radole, G. (1979). *Liuto, chitarra e vihuela. Storia e letteratura*. Milán: Edizioni Suvini Zerboni, 1979. (Ed. española traducción de B. Echamendi: *Laúd, Guitarra y Vihuela*. Barcelona: EDB, Ediciones Don Bosco, 1982).
- Ram, V. (1989, octubre 8). Ten stringed Zen virtuoso. *New York on Sunday*, p. 18.
- Ramírez, J. (1994). The Ten-String Guitar. En B. Strummer, *Things About the Guitar*, (pp. 137-140). Madrid: Soneto.
- Rayón, F. (1988, febrero). Nuevo académico. *Mundo cristiano*, p. 34.
- Recital de Narciso Yepes en San Pedro. (1986, febrero 21). *El Progreso*, p. 5. Lugo.
- Reich, H. (1987, noviembre 2). Yepes' Subtlety and Poetry Make his Guitar a Marvel. *Chicago Tribune*, p. 8.
- Rey Marcos, J. J. (1975). Un instrumento punteado del siglo XIII en España, I, II, III, *Música y Arte*, 2, 35-40; 3, 46-52; 4, 34-37. On line en: http://veterodoxia.es/wp-content/uploads/2010/07/Rey_1975_Un-instrumento-sXIII.pdf
- Rey, P. (1991). La Guitarra en la Baja Edad Media / The Guitar in the Late Middle Ages", *La Guitarra Española / The Spanish Guitar*. Catálogo de la Exposición realizada en The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (1 octubre 1991 - 5 enero 1992) y el Museo Municipal de Madrid (20 de febrero - 12 de abril 1992). Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario (pp. 49-60).
- Ridruejo, D. (1973, julio 7). Retrato de hombre con guitarra grande. *Destino*, n°186, p. 27. Barcelona.
- Rigoli, J. (1983, noviembre 2) Victoria de los Ángeles et Narciso Yepes. *Journal de Genève*.
- Rink, J. (2002). *Musical Performance. A guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press
- RISM (Repertorio Internacional de Fuentes Musicales) (1996). *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, Madrid: Arco Libros.
- Robins, B. (2001). Philippe Herreweghe. *Goldberg*, 1, pp. 40-51.
- Rockwell, J. (1984, abril 12). Recital: Harp and Guitar Program. *The New York Times*.
- Rodrigo, J. (1997, mayo 4). Mi guitarrista. *El Mundo*, p.48.
- Rodríguez, M. M. (1993, octubre). Narciso Yepes: Entrevista sobre educación musical. *Revista Música y Educación*, pp. 9-14.

- Rolnick, H. (1987, junio 24). Spellbinding Yepes weaves a magic web. *South China Morning*, Hong Kong
- Romanillos, J. L. (1987). *Antonio de Torres, Guitar Maker. His Life & Work*. Longmead, Shaftesbury: Dorset: Element Books.
- Romanillos Vega, J. L. & Winspear, M. H. (2002). *The Vihuela de Mano and the Spanish Guitar. A Dictionary of the Makers of Plucked and Bowed Musical Instruments of Spain (1200–2002). Strings Makers, Shops, Dealers & Factories*. Guijosa: The Sanguino Press.
- Rosales y Zamora, P. (1987, noviembre 5). ‘Hago música por amor a ésta’: Narciso Yepes. *Excelsior*, pp.1, 3. México.
- Rosales y Zamora, P. (1988, octubre 24). Crear y recrear la paz, misión musical. *Excelsior*, pp.1-2. México.
- Royo Abenia, A. (2006). El análisis como herramienta en la interpretación de la música atonal para guitarra. *Revista LEEME* (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación), 17.
- Rubio, J. L. (1991, diciembre 20). Narciso Yepes: ‘España ya no es el centro mundial de la guitarra’. *ABC Cultural*, pp. 42-43.
- Ruiz, A. (1996, 1 de marzo). Lo que se está haciendo con la música. *Diario Montañés*, p. 81.
- Ruiz, R. (1989, agosto 13). Narciso Yepes, el equilibrio vital de una guitarra legendaria, *Diario de Burgos*, p. 34.
- Ruiz-Coca, F. (1986, mayo 16). El sabio arte de Victoria de los Ángeles y la técnica de Yepes. *Ya*.
- Ruiz-Coca, F. (1988, diciembre 11). Cuatro autores del siglo XX. *Ya*.
- Ruiz Jalón, S. (1959, diciembre 29). Narciso Yepes en Conciertos Arriaga. *La Gaceta del Norte*, 59, (19), p. 2. Bilbao.
- Ruiz Mantilla, J. (2002, noviembre 6). ‘Soy fiel a las obras, no a quien las crea, porque no trabajo a las órdenes de nadie’: Entrevista: Alfred Brendel. *El País*.
- Ruiz Tarazona, A. (1984, junio 30). Los albores de la guitarra moderna. *El País*.
- Salas y Guirior, J. (1973, julio 7). Semana de música española en Lisboa. *ABC*.
- Saltzman, J. (1982, octubre 22). Narciso Yepes: Life, Music Hung by a 10–String Guitar. *Los Angeles Times*, p. 12.
- Sánchez Villapadierna, J. (1987, enero 9). Narciso Yepes. Sinfonía concertante. *ABC*, p. 68.

- Sandoval, A. F. (1988, agosto 17). Narciso Yepes: 'En mi técnica hay muchas cosas de flamenco'. *El Periódico*, p. 23.
- Santini, P. (1989, marzo 22). Quel Narciso tutto barocco. *La Nazione*.
- Schmiel, E. (2000). Frans Brüggen. *Goldberg*, 11, pp. 40-51.
- Schneider, J. (1983). Conversation with Narciso Yepes. *Soundboard*, 67.
- Segovia, Andrés (1974, enero 29). More strings? *Guitar Review*, Nueva York.
- Segura, M. (1988, abril 24). Yepes. *Mediterráneo, el Diario de Castellón*.
- Sensier, P. (1975). Narciso Yepes and the ten-string guitar. *Guitar* iii(9), p. 27.
- Serrera, R. M. (1992, mayo 3). Un buen concierto en la clandestinidad. *ABC, Diario de la Expo*, p. 72.
- Snitzler, L. (1978). Narciso Yepes: The 10-String Guitar: Overcoming the Limitations of Six Strings, *Guitar Player*, 12(3), pp. 26, 42, 46, 48, 52.
- Sopeña, F. (1961a, enero 25). Narciso Yepes. *ABC*, p.50.
- Sopeña, F. (1961b, abril 12). Monumental: Alonso, Yepes. *ABC*, p. 62.
- Sopeña, F. (1962a, enero 20). Palacio de la Música: Concierto de Aranjuez. *ABC*, p. 61.
- Sopeña, F. (1962b, marzo 29). Español: Alonso, Yepes, Filarmónica. *ABC*, p. 82.
- Spinancino, F. (1992). *Intabulatura de lauto, libro primo (-libro secondo)*. Ed. facsímil. Réimpression de l'édition de Venise, Petrucci (1507). Ginebra - París: Minkoff.
- Stevenson, R. (1979). A Neglected Mexican Guitar Manual of 1776, *Inter-American Music Review*, 1(2), pp. 205-210.
- Strubin, B. (1983, noviembre 2). Victoria de los Ángeles-Narciso Yepes. *Courier*.
- Suoni e colori di Spagna con la chitarra di Yepes. (1986, enero 17), *Giornale di Sicilia*.
- Sutton, P. (1999). Jordi Savall. *Goldberg*, 7, pp. 43-49.
- Szumlakowska, M. (2006). Despedida de la guitarra: el concierto del silencio. En *Amaneció de noche*, p.17. Madrid: Editorial Edibesa.
- Teresi, A. (1987, febrero 7). Parliamo di Narciso Yepes. *Musicarte Calabria*. 2(3), p. 1.
- Tran, P. (1983 febrero 25). Jean Fournet Narciso Yepes et l'ONB. *La libre Belgique*.
- Tuck, L. (1982, abril 28). National Symphony Orchestra. *Washington Post*.

- Una orquesta en una guitarra. (1988, mayo 30). *El Nuevo Lunes*.
- Una vez más Narciso Yepes [...]. (1959, noviembre 25) *Diario de África*, p. 3.
- Urbano, P. (1988, enero 18). Narciso Yepes rompe su silencio interior. *Época*, 149, pp. 20-25.
- Urroz, A. (1992, enero 10). Narciso Yepes. 'Disfruto antes de salir a un escenario'. *El Diario Vasco*, p. 65.
- Valente, E. (1987, marzo 17) Yepes, la semplice arte dellla chitarra. *L'Unità*, Roma.
- Vara, J. A. (1986, agosto). Éxito de Narciso Yepes en Buenos Aires. *ABC*.
- Vargas y Guzmán, J. A. de (1994). *Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Verti, R. (1984, febrero 7). Yepes e le sue dieci corde. *Carlino Spettacoli*.
- Victoria de los Ángeles et Narciso Yepes. (1983, noviembre 2) [Autor: P. D.], *Tribune*, Ginebra.
- Vidal, R. (1968, junio). Narciso Yepes, un réputé serviteur. *Diapason*, pp. 38-39. París.
- Wallone, S. (1984). *La documentation musicologique*, París: Beauchesne.
- Woodfield, I. (1988). *The Early History of the Viol*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wright, L. (1977). The Medieval Gittern and Citole: A case of mistaken identity, *The Galpin Society Journal*, 30, pp. 8-42.
- Yepes, I. (2007). Narciso Yepes, el músico y el hombre. En A. Más Legaz, (Coord.) *Tres músicos inolvidables* (pp. 53-81) Murcia: Editorial Regional.
- Yepes, I. (2009, mayo). El Archivo Musical de Narciso Yepes. *Roseta*, 2, pp. 102-109.
- Yepes, I (2014). Ética y estética de un artista innovador. En E. Tobalina (Coord.) *Narciso Yepes*. Colección Nombres propios de la guitarra (pp. 105-134). Córdoba: Ediciones La Posada, Ayuntamiento de Córdoba.
- Yepes, N. (1978). *Nexo entre las estructuras musicales y el ser humano*. Discurso leído [...] en su recepción pública por el Ilmo. Sr. D. Narciso Yepes García [...]. Murcia: Academia Alfonso X, el Sabio.
- Yepes, N. (1989). *Ser instrumento. Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes.
- Zaldívar, A. (2010). Investigar desde la práctica artística. *Libro de Actas. I Congreso Internacional Investigación en Música, ISEACV*, Valencia, 2010, pp. 124-129.

ANEXO

**HERAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN:
FICHAS IDENTIFICATIVAS DE LAS PARTITURAS**

Presentamos las fichas de trabajo correspondientes a las partituras observadas del Archivo Musical de Narciso Yepes de las cuales han sido extraídos los ejemplos musicales que mostramos. Las Indicaciones para la lectura de una ficha pueden consultarse en el epígrafe “5.2.2. Utilización de herramientas de investigación” del capítulo quinto: “Metodología de la investigación”.

Con el fin de facilitar la búsqueda de las partituras utilizadas, se ofrecen las fichas por orden alfabético de autor. Al final de cada una de ellas hacemos mención a las ilustraciones que recogen los ejemplos musicales correspondientes a cada documento cuya ubicación se encuentra detallada en el índice de ilustraciones.

Abreviaturas empleadas

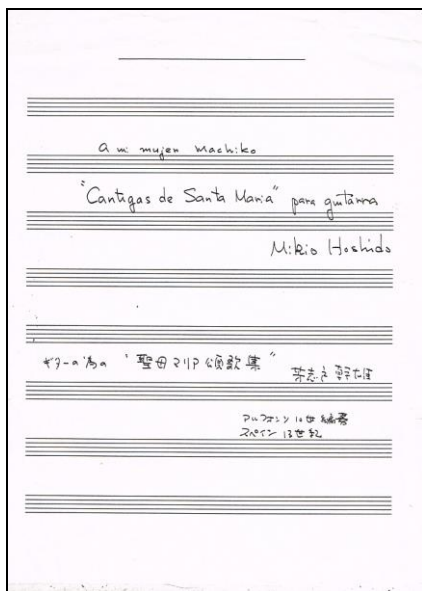
adapt.	adaptación	m	menor
anón.	anónimo	ms.	manuscrito
anot.	anotaciones	modif.	modificado
arr.	arreglo	mov.	movimiento
coleccion.	colección	multigr.	multigrafía
cm.	centímetros	nº	número
corr.	correcciones	observ.	observación
cub.	cubierta	op.	opus
ded.	dedicado	orig.	original
dig.	digitación	orq.	orquesta
digit.	digitalmente	p. pp.	página, páginas
ed.	editado, edición	part.	partitura
facsim.	facsímil	pn.	piano
guit.	guitarra	prte.	parte
h. hh.	hoja, hojas	rev.	revisión
impr.	impresa	sic.	así está escrito
indic.	indicaciones	tabl.	tablatura
M	mayor	transcrip.	transcripción

Alfonso X, el Sabio (1221-1284)

Cantigas de Santa María

“*Cantigas de Santa María : para guitarra / [Alfonso X, el Sabio]*”

[Arr.] Mikio Hoshido



Partitura (14 hh.) ; 36 cm

Guit.

Part. ms. multigr. del arreglista,
fecha en noviembre de 1979,
con anot. ms. a lápiz de Narciso Yepes.

En la cub., también en caracteres japoneses:
“*Cantigas de Santa María : para guitarra /
Mikio Hoshido*” y únicamente en caracteres:
japoneses “*Alfonso X, el Sabio / España,
siglo XIII*”

En la cub. ded. “a mi mujer Machiko”.

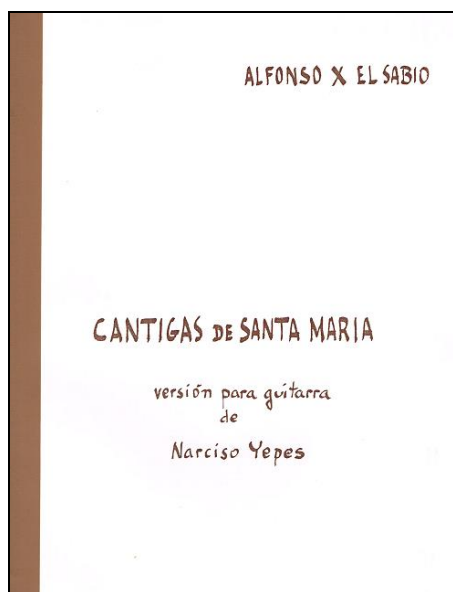
Ilustraciones 228, 230

Alfonso X, el Sabio (1221-1284)

Cantigas de Santa María

“*Cantigas de Santa María : para guitarra / Alfonso X, el Sabio*”

Versión para guitarra de Narciso Yepes



Partitura (9 pp.) ; 31 cm

Guit.

Ms. multigr. de Narciso Yepes
(probablemente grafía de Godelieve
Monden) con anot. ms. orig. de Narciso
Yepes (únicamente numeración de
compases).

Ilustraciones 229, 231

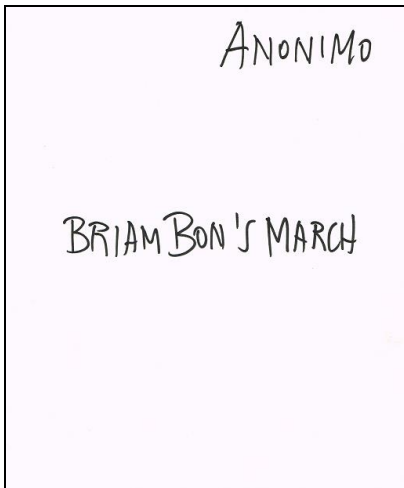
Anónimo (s. XI)

Brian Boru's March

“Briam Bon's [i.e. Brian Boru's] March / Anónimo”

Irish March XIth Century

Versión para guitarra de Narciso Yepes



Partitura (4 pp.) ; 31 cm

Guit.

Ms. a tinta de Narciso Yepes.

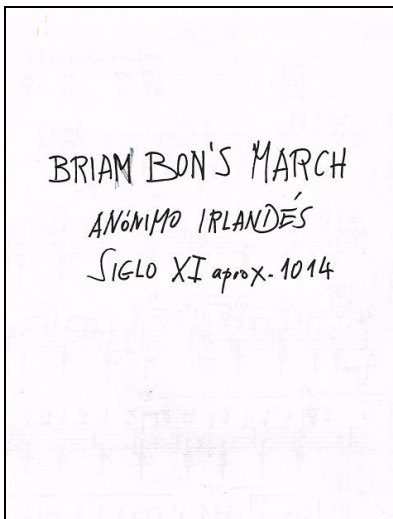
Ilustraciones 3, 94, 95

Anónimo (s. XI)

Brian Boru's March

“Briam Bon's [i.e. Brian Boru's] March / Anónimo irlandés”

[Transcrip., Narciso Yepes]



Partitura (4 hh.) ; 29 cm

Guit.

Ms. multigr. de Narciso Yepes,
fechado en Cabo Roig en 1976.

En la cub.: “Siglo XI aprox. 1014”.

Versión distinta de la anterior, digitada y
con explicaciones de ejecución.

En la cub. corregido el nombre de Briam
por Brian. (El nombre del rey irlandés que
luchó contra los vikingos en 1014 en la
batalla de Clontarf, es Brian Boru.)

Ilustraciones 36, 68, 96

Anónimo (s. XI)

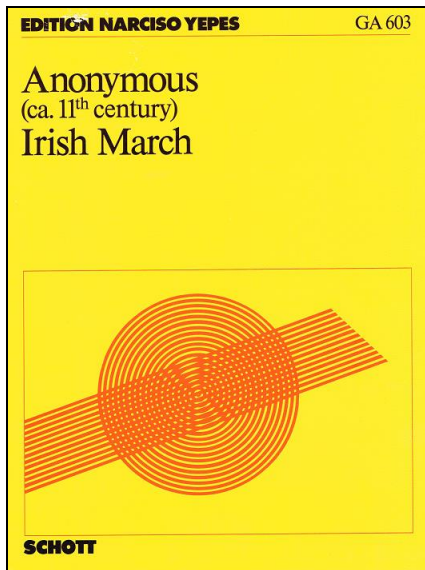
Irish March

“Anonymous / (ca. 11th century) / Irish March”

Übertragung und Einrichtung von Narciso Yepes

Edition Narciso Yepes

Mainz : B. Schott's Söhne, 1982



Partitura (4 pp.) ; 30 cm

Guit.

Part. impr.

Realización y dig. de Narciso Yepes.

Ilustración 97

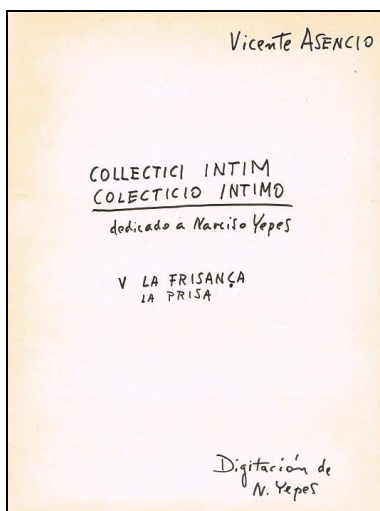
Asencio, Vicente (1908-1979)

Colecticio íntimo

“Collectici íntim. La Frisança / Vicente Asencio”

[Arr. y] dig., Narciso Yepes

Ded. a Narciso Yepes



Partitura (10 pp.) ; 31 cm

Guit.

Ms. a tinta y lápiz de Narciso Yepes.

Ilustraciones 54, 253-256

Asencio, Vicente (1908-1979)

Colecticio íntimo

“[Collectici íntim. La Frisança] / Vicente Asencio”

[Arr. y] dig., Narciso Yepes



Partitura (8 pp.) ; 30 cm

Guit.

Ms. del autor multigr. con anot. ms. orig. de Narciso Yepes.

Sin mención de título.

Ilustración 252

Asencio, Vicente (1908-1979)

Colecticio íntimo

“[Collectici íntim. La Frisança] (Borrador) / [Vicente Asencio]”

[Arr., Narciso Yepes]



Partitura (6 pp.) ; 31 cm

Guit.

Ms. del autor a tinta con anot. ms. orig. de Narciso Yepes.

Ms. inacabado.

Sin mención de título ni autor.

Ilustraciones 250-251

Asencio, Vicente (1908-1979)

Colecticio íntimo

“Collectici íntim/ Vicente Asencio”

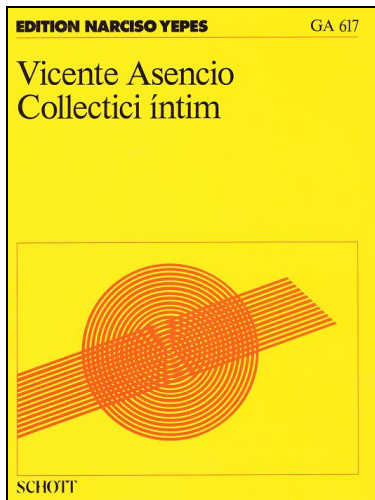
Para guitarra

Rev. y dig. de Narciso Yepes

Ded. a Narciso Yepes

Edition Narciso Yepes

Mainz : B. Schott's Söhne, 1988



Partitura (28 pp.) ; 30 cm

Guit.

Part. impr.

Realización y digitación de Narciso Yepes.

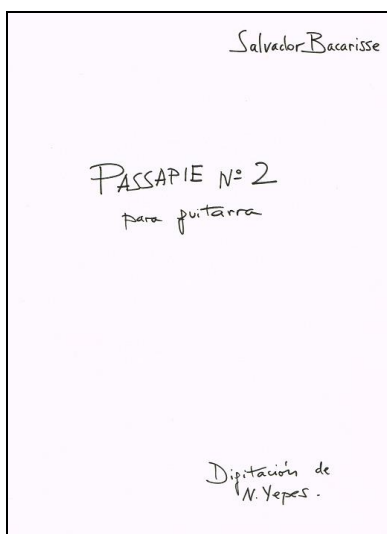
Ilustración 257

Bacarisse, Salvador (1898-1963)

Passapié

“Passapié n° 2 : para guitarra / Salvador Bacarisse”

[Arr. y] dig., Narciso Yepes



Partitura (5 pp.) ; 31 cm

Guit.

Ms. a tinta de Narciso Yepes.

Ded. a Narciso Yepes.

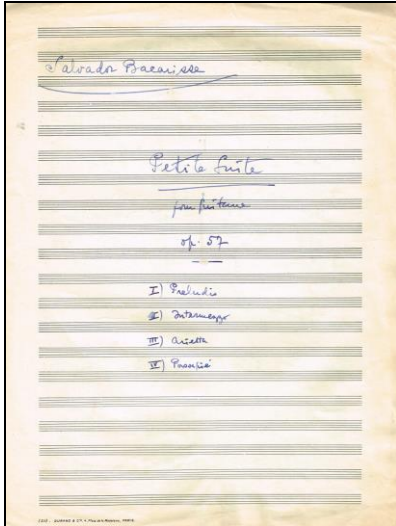
Ilustraciones 2, 24, 58, 261, 263, 265, 268-271

Bacarisse, Salvador (1898-1963)

Petite Suite

“Petite Suite, op.57 : pour guitare / Salvador Bacarisse

[Rev., Narciso Yepes]



Partitura (5 pp.) ; 36 cm
Guit.

Ms. a tinta del autor,
fechado en París el 7 de noviembre de 1953,
con anot. ms. a lápiz de Narciso Yepes.

Contiene: Preludio ; Intermezzo ; Arietta ;
Passapié.

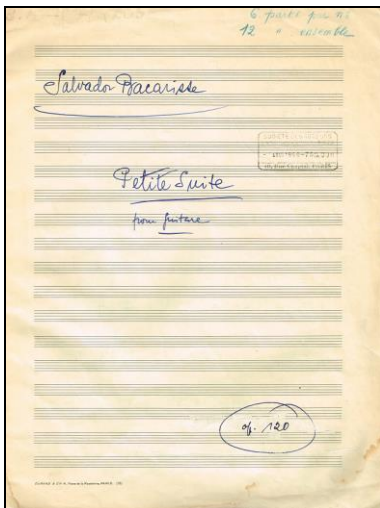
Ilustraciones 259, 267, 272

Bacarisse, Salvador (1898-1963)

Petite Suite

“Petite Suite, op.120 : pour guitare / Salvador Bacarisse”

[Rev., Narciso Yepes]



Partitura (8 pp.) ; 36 cm
Guit.

Ms. a tinta del autor,
fechado en París en mayo de 1953,
con anot. ms. a lápiz de Narciso Yepes.

Otra versión de la Suite, op.57.
El movimiento correspondiente al Passapié,
en este manuscrito lleva el nombre de
“Allegro ben misurato”.

Ilustraciones 120, 260, 262, 264, 266, 273

Bach, Johann Sebastian (1685-1750)

Sonates et Suites

“Sonates et Suites : pour violon / J. S. Bach”

Révision par René Benedetti ; [arr., Narciso Yepes (Chacone, BWV 1004)]

Paris : Choudens Éditeur, 1974



Partitura (82 pp.) ; 31 cm

Violín.

Part. impr. con anot. ms. a lápiz de Narciso Yepes:

en la Chacone (p. 45 y ss.),

y la Allemande (p. 12 y ss.).

Ilustraciones 82-84, 206-211

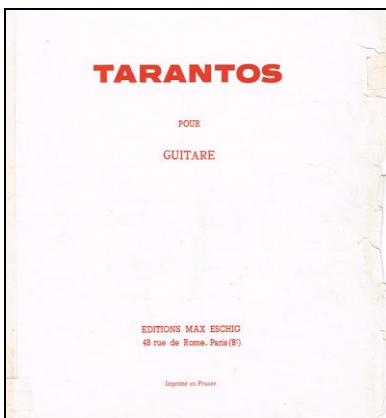
Brouwer, Leo (1939-)

Tarantos

“Tarantos : pour guitare / Leo Brouwer”

[Rev. y dig., Narciso Yepes]

París : Editions Max Eschig, 1977



Partitura (3 pp.) ; 33 cm

Guit.

Part. imp. con anot. ms. orig. a lápiz y rotulador de Narciso Yepes.

Ilustraciones 33, 102

Brouwer, Leo (1939-)

Elogio de la danza

“Elogio de la danza : para guitarra / Leo Brouwer”

[Rev. y dig., Narciso Yepes]

Mainz : B. Schott's Söhne, 1972



Partitura (6 pp.) ; 31 cm
(Gitarren-Archiv. Schott ; 425)

Guit.

Año de composición: 1964.

Part. impr. con dig. y anot. ms. a lápiz de Narciso Yepes.

Las sugerencias sobre los cambios de compás se reflejan en el esbozo del documento siguiente.

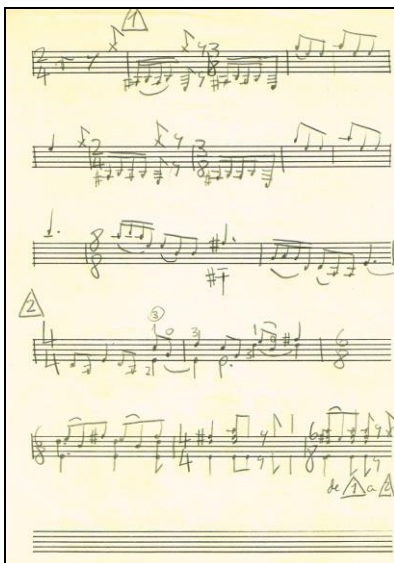
Ilustraciones 194, 195

Brouwer, Leo (1939-)

Elogio de la danza

“ [Elogio de la danza : para guitarra] (Esbozo) / [Leo Brouwer]”

[Rev. y dig., Narciso Yepes]



Partitura (3 hh.) ; 33 cm

Guit.

Ms. a lápiz de Narciso Yepes.

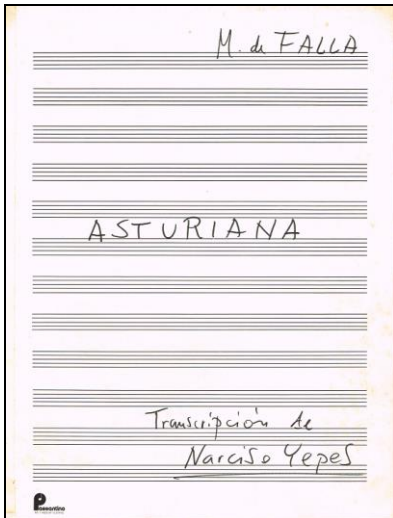
Esbozo de la reescritura rítmica tal y como está planteado en el documento anterior.

Sin mención de título ni autor.

Ilustraciones 196, 197

Falla, Manuel de (1876-1946)
Asturiana

“Asturiana / M. de Falla”
Transcrip., Narciso Yepes



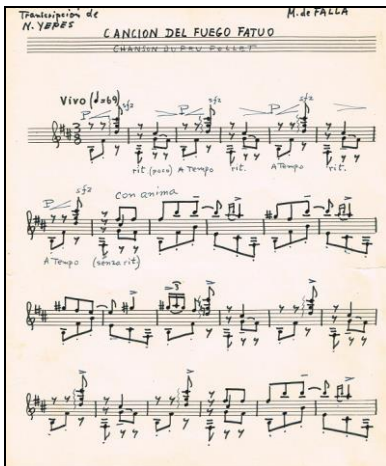
Partitura (4 pp.) ; 32 cm
Guit.
Ms. a tinta de Narciso Yepes.

Perteneciente a las *7 Canciones*.

Ilustración 37

Falla, Manuel de (1876-1946)
Canción del fuego fatuo

“Canción del Fuego fatuo / M. de Falla”
Transcrip., Narciso Yepes



Partitura (4 pp.) ; 30 cm
Guit.
Ms. a tinta de Narciso Yepes.

Perteneciente a *El Amor brujo*.

Ilustraciones 1, 80, 213

Falla, Manuel de (1876-1946)
El Amor brujo

“El Amor brujo / Manuel de Falla”

Londres: J. & W. Chester, Ltd. 1924



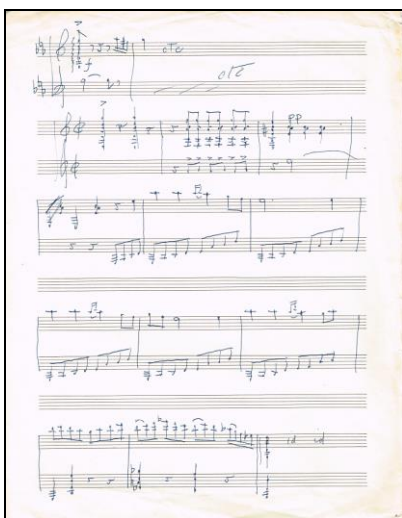
Partitura (108 pp.) ; 19 cm
 Orq.
 Part. impr. orig. con anot. ms. de Ignacio
 Yepes y otros directores de orquesta.

Ilustración 212

Falla, Manuel de (1876-1946)
Farruca

“[Danza del Molinero : Farruca (Borrador) / Manuel de Falla]”

[Transcrip., Narciso Yepes]



Partitura (2 pp.) ; 34 cm
 Guit.
 Ms. a tinta de Narciso Yepes.

Pertenciente al *Sombrero de tres picos*

Borrador de trabajo en dos pentagramas, o
 esbozo de transcripción para 2 guitarras.

Sin mención de título ni autor.

Ilustraciones 214-216

Mertz, Johann Kaspar (1806-1856)

Tarantelle, Variations Mignones, Pensée Fugitive : Rapsodie pour la guitare

“Tarantelle, Variations Mignones / Mertz”

[Rev. y dig., Narciso Yepes]

Bardenklänge op.13 : 6tes Heft Tarentelle, 7tes Heft. Variations mignones

Viena: Tobias Haslinger, Witwe und Sohn

Pensée Fugitive: Rapsodie pour guitare

Heidelberg: Chanterelle Verlag



Partitura (20 hh.) ; 30 cm

Guit.

Part. impr. multigr. con dig. y anot. ms. a lápiz de Narciso Yepes.

Encuadernación de tres piezas:
Tarantelle y Variations mignones
(pertenecientes a *Bardenklänge*),
y Pensée Fugitive: Rapsodie pour guitare.

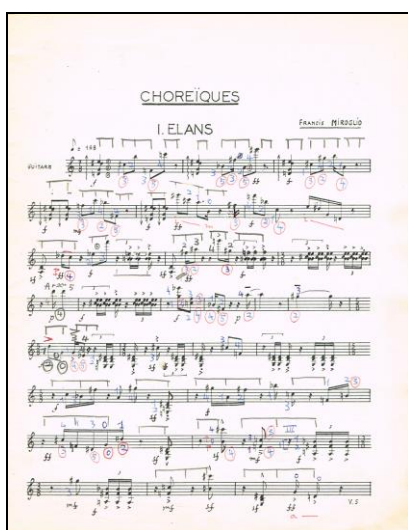
Ilustraciones 13, 14, 16, 17, 34, 70, 78, 85, 107, 149-151, 163-165, 191

Miroglio, Francis (1924-2005)

Choreïques

“Choreïques / Francis Miroglio »

[Dig., Narciso Yepes]



Partitura (11 pp.) ; 35 cm

Guit.

Ms. a tinta del autor,
fechado en París en julio de 1957,
con dig. y anot. ms. a lápiz y tinta de
Narciso Yepes.

Ilustraciones 98, 145

Montsalvatge, Xavier (1912-2002)

Habanera

“Habanera / [Montsalvatge]”

[transcrip., Narciso Yepes]



Partitura (3 pp.) ; 26 cm

Guit.

Ms. a lápiz de Narciso Yepes

Sin mención del autor.

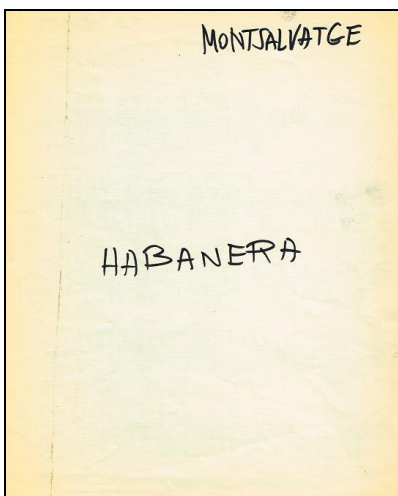
Ilustraciones 11, 202, 204

Montsalvatge, Xavier (1912-2002)

Habanera

“Habanera / [Montsalvatge]”

[Transcrip., Narciso Yepes]



Partitura (2 pp.) ;

Guit.

Ms. multigr. de Narciso Yepes
con anot. ms. orig. a lápiz y tinta.

Ilustraciones 203, 204

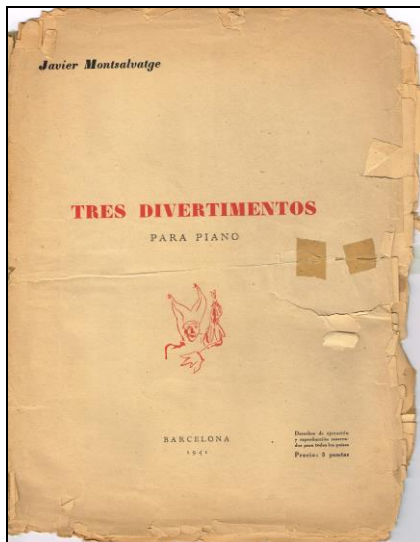
Montsalvatge, Xavier (1912-2002)

Tres divertimentos

“Tres divertimentos : para piano / Javier Montsalvatge”

Sobre temas de autores olvidados

Barcelona: ed. por el autor, 1941



Partitura (8 pp.) ; 33 cm
Piano.
Part. impr.

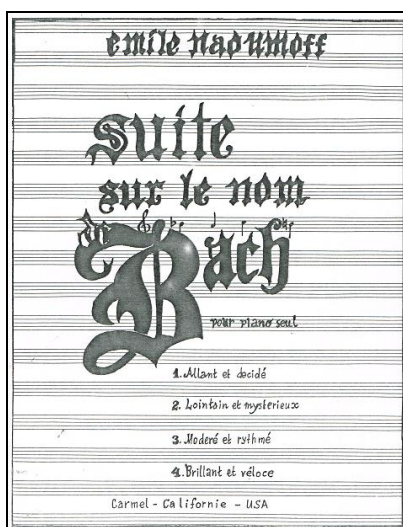
Partitura en mal estado.

Ilustraciones 10, 201

Naoumoff, Emile (1962-)

Suite sur le nom de Bach

“Suite sur le nom de Bach : piano seul / Emile Naoumoff ”



Partitura (17 hh.) ; 29 cm
Piano

Ms. del autor multigr. con anot. ms. orig. de
Narciso Yepes.

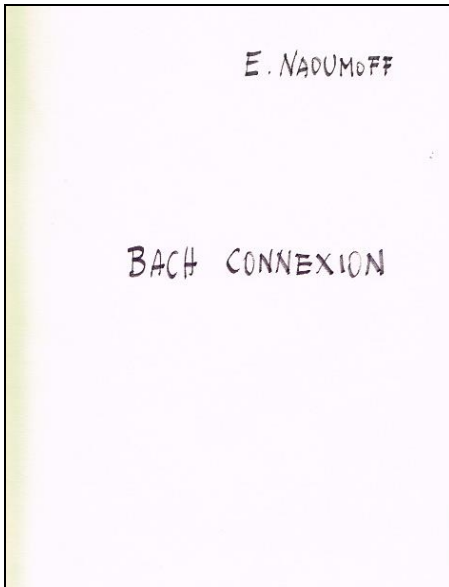
Ilustraciones 32, 147

Naoumoff, Emile (1962-)

Bach Connexion

“Bach Connexion / E. Naoumoff”

[Transcrip. y dig., Narciso Yepes]



Partitura (19 pp.) ; 30 cm

Guit.

Ms. a tinta de Narciso Yepes.

Ilustraciones 35, 42, 55, 72, 108, 109, 175

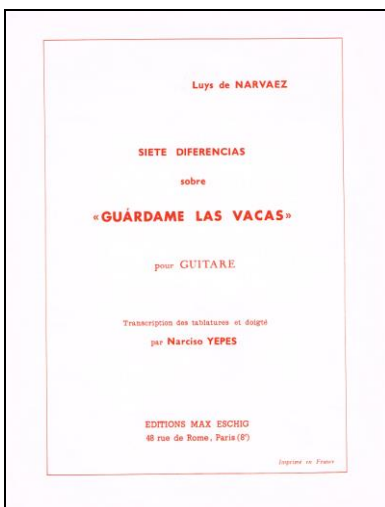
Narváez, Luis de (ca.1500-ca.1550)

Diferencias sobre “Guárdame las vacas”

“Siete diferencias sobre «Guárdame las vacas» : pour guitare / Luys de Narváez”

Transcrip. y dig., Narciso Yepes

París: Editions Max Echig, 1968



Partitura (3 pp.) ; 32 cm

Guit.

Part. impr. con anot. ms. orig. de Narciso Yepes.

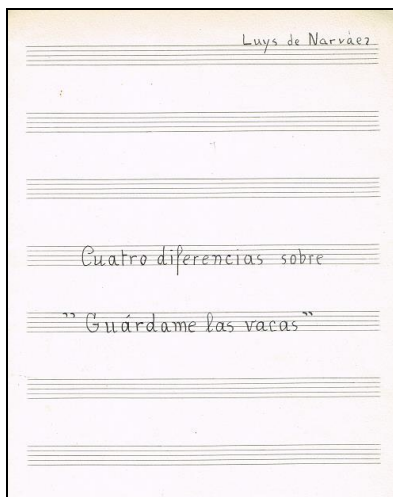
Ilustraciones 30, 218-224

Narváez, Luis de (ca.1500-ca.1550)

Diferencias sobre “Guárdame las vacas”

“Cuatro diferencias sobre ‘Guárdame las vacas’/ Luys de Narváez”

Transcrip. y dig., Narciso Yepes



Partitura (2 pp.) ; 30 cm

Guit.

Ms. a tinta de Narciso Yepes

Firmado y fechado en Madrid el 17 de mayo de 1950.

Ilustración 217

Ohana, Maurice (1913-1992)

Jeu des quatre vents

“Si le jour paraît...: pour guitare à 10 cordes ; VI.- Jeu des quatre vents / Maurice Ohana”

Doigtés d’Alberto Ponce

[Rev., Narciso Yepes]

París : Gérard Billaudot, éditeur, 1974



Partitura (6 pp.) ; 32 cm

Guit.

Pat. impr. con anot. ms. a lápiz de Narciso Yepes.

Obra compuesta en 1963. El sexto de siete movimientos.

Ilustraciones 61, 74-76, 100, 101, 117, 136, 137, 139, 142-144, 152, 178

Ohana, Maurice (1913-1992)
Jeu des quatre vents

“[Si le jour paraît : Jeu des quatre vents] / [Maurice Ohana]”
 [Rev., Narciso Yepes]



Partitura (6 pp.) ; 35 cm
 Guit.

Ms. del autor con collages, alternativas e indic. ms. sugeridas por el autor y anot. ms. orig. de Narciso Yepes.

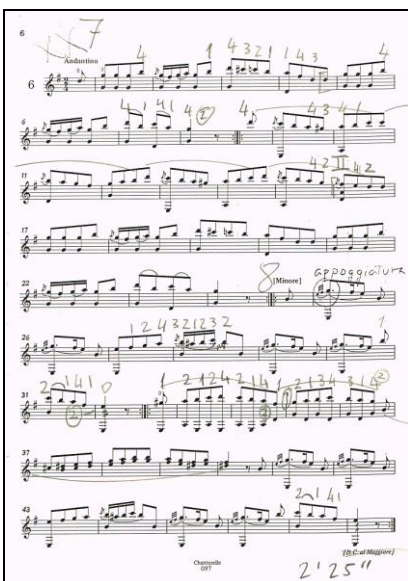
Sin mención de título ni autor.

Ilustraciones 138, 140

Paganini, Niccolò (1782-1840)
Ghiribizzi per chitarra

“[Ghiribizzi per chitarra sola] / [Niccolò Paganini]”
 [Dig., Narciso Yepes]

Heidelberg : Chanterelle, 1987



Partitura (11 hh.) ; 30 cm
 Guit.

Part. impr. multigr. con anot. ms. orig. y dig. a lápiz de Narciso Yepes.

Sin mención de título ni autor.

Ilustraciones 31, 106, 112, 179

Palau, Manuel (1893-1967)

Fantasia

“Fantasia : guitarra / Manuel Palau”

Dig., Salvador García

Valencia: Ediciones Jaime Piles, (sin fecha)



Partitura (6 pp.) ; 31 cm

Guit.

Part. impr. con anot. ms. orig. de Narciso Yepes.

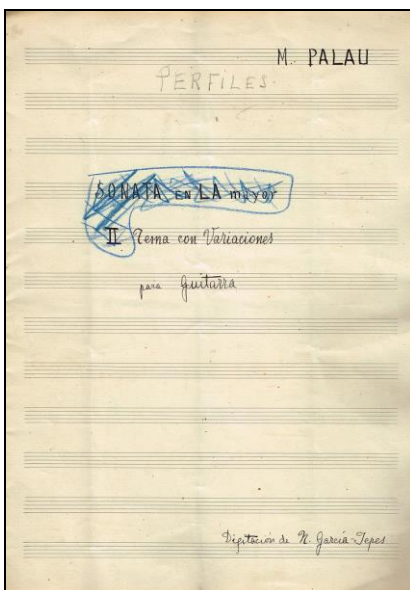
Ilustraciones 79, 120-124, 126-128

Palau, Manuel (1893-1967)

Perfiles

“Sonata en La mayor: II Tema con variaciones para guitarra / Perfiles/ M. Palau”

Dig., Narciso Yepes



Partitura (6 pp.) ; 36 cm

Guit.

Ms. orig. de Narciso Yepes

fechado en Lorca el 25 de noviembre de 1946 con corr. posteriores ms. de Narciso Yepes.

En la cub. : “Digitación de Narciso García-Yepes”. En el interior: “Dig. de N.Y” y ded. “A Narciso Yepes”.

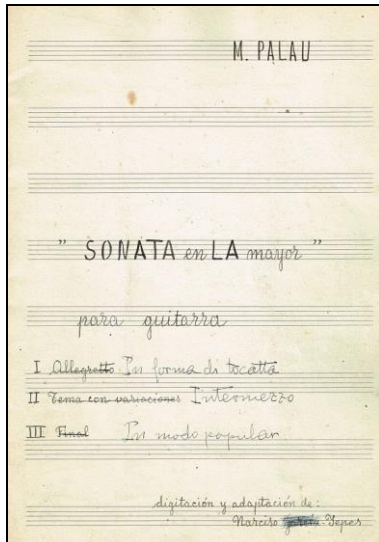
En la cub., cambio de título: tachado “Sonata en La mayor” y añadido “Perfiles”, escrito a lápiz.

Ilustraciones 8, 113

Palau, Manuel (1893-1967)
Sonata en La mayor

“Sonata en La mayor: para guitarra / M. Palau”

Dig. y adapt., Narciso García Yepes



Partitura (6 pp.) ; 30 cm
 Guit.

Ms. orig. de Narciso Yepes
 fechado en Lorca el 10 de marzo de 1947
 con corr. posteriores a lápiz y tinta ms. de
 Narciso Yepes.

En la cub. : “Digitación y adaptación de
 Narciso García-Yepes” (tachado “García”).
 En el interior: ded. “A Narciso Yepes”.

Títulos de los movimientos: tachados
 “Allegretto”, “Tema con variaciones” y
 “Final” y añadidos “In forma di toccata”,
 “Intermezzo” e “In modo popular”.

Ilustraciones 4, 9, 21, 26

Pedrell, Carlos (1878-1941)
Guitarreo

“Trois Pièces: III Guitarreo / Carlos Pedrell”

Dig., Andrés Segovia
 Ded. a Andrés Segovia

Mainz: Schott's Söhne, 1928



Partitura (18 pp.) ; 31 cm
 Guit.

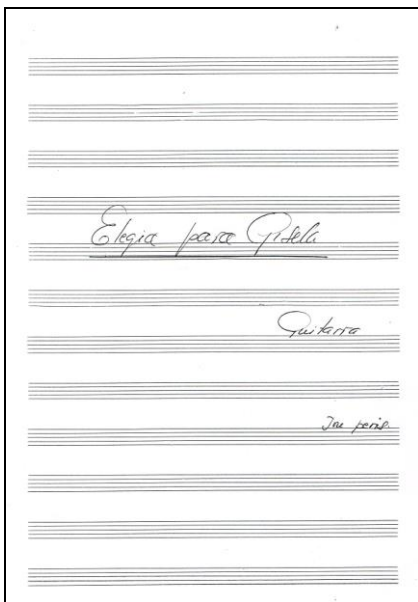
Part. impr. con anot. y dig. ms. orig. a lápiz
 y tinta de Narciso Yepes.

En la cub., escrito a lápiz azul: “Pedrell”
 para una mejor visualización del autor,
 subrayado del título de la obra y referencia
 de ubicación de la partitura en el archivo.

Ilustraciones 86, 125, 129-135

Peris, José (1924-)
Elegía para Gisela

“Elegía para Gisela : guitarra / José Peris”



Partitura (5 hh.) ; 30 cm

Guit.

Ms. multigr. del autor. con anot. ms. de
Narciso Yepes,
fechado en Madrid en mayo de 1979.

Ilustración 65

Peris, José (1924-)
Elegía para Gisela

“[Elegía para Gisela] / [José Peris]”

[Rev., de Narciso Yepes]

A photograph of a handwritten musical score for 'Elegía para Gisela' by José Peris, revised by Narciso Yepes. The score is written on ten staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp', 'ppp', 'f', 'p', 'ppp', 'poco rub.', and 'Ar 7'. There are also some annotations in Spanish like 'Ar 7' and 'poco rub.'. The score is written in black ink on a light-colored paper.

Partitura (5 hh.) ; 33 cm

Guit.

Ms. orig. a lápiz de Narciso Yepes.

Sin mención de título ni autor.

Ilustración 66

Ponce, Manuel (1886-1948)
Suite en La mayor

“Suite en La mayor / L. S. Weiss ; Ponce”

Transcr. M. Ablóniz



Partitura (8 hh.) ; 28 cm

Guit.

Part. impr. (ms. del copista Ruano), con anot. ms. orig. a rotulador de Narciso Yepes.

Autor: tachado “L. S. Weiss” y añadido “Ponce”.

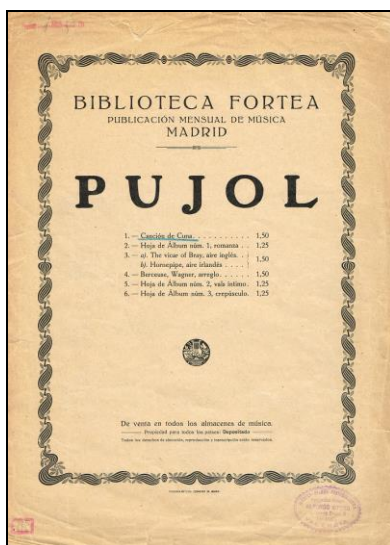
Ilustración 7

Pujol, Emilio (1886-1980)
Canción de cuna

“Canción de cuna / Pujol”

Ded. a Roberto Pereña

Madrid: Biblioteca Fortea, [1913]



Partitura (2 pp.) ; 34 cm

Guit.

Part. impr. orig. con anot. ms. a lápiz y tinta de Narciso Yepes.

La fecha de la edición (1913) no aparece en la publicación. (Fuente de la investigación: *La obra compositiva de Emilio Pujol [...] estudio comparativo, catálogo y edición crítica*, tesis doctoral de Fabián Edmundo Hernández Rodríguez, 2010. Universidad Autónoma de Barcelona.)

Ilustración 71

Rameau, Jean-Philippe (1683-1764)

Tambourin

“Tambourin / J. F. [P] Rameau”

Arr. para guitarra por Narciso G^a Yepes



Partitura (3 pp.) ; 32 cm
Guit.

Ms. orig. a tinta de Narciso Yepes
fecha en Valencia el 24 de junio de 1944,
con anot. ms. a lápiz posteriores.

Arr. de Narciso Yepes.

Ilustraciones 5, 225, 226

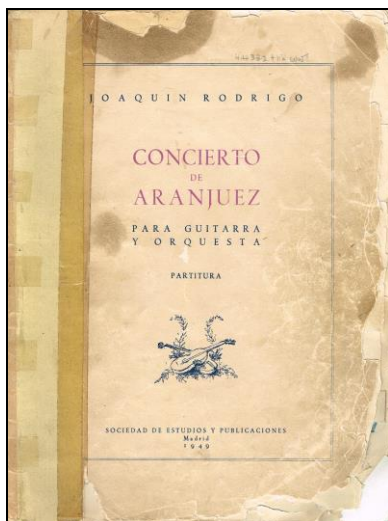
Rodrigo, Joaquín (1901-1999)

Concierto de Aranjuez

“Concierto de Aranjuez : para guitarra y orquesta / Joaquín Rodrigo”

Doigté par Regino Sainz de la Maza

Madrid : Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1949



Partitura (91 pp.) ; 32 cm
Guit. y orq.

Part. impr. orig. con anot. ms. orig. de
Narciso Yepes, Ignacio Yepes y otros
directores de orquesta.

Partitura en mal estado.

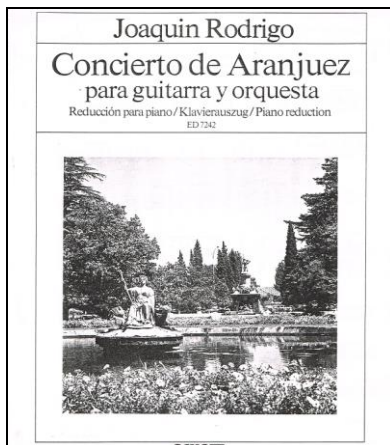
Ilustración 64

Rodrigo, Joaquín (1901-1999)
Concierto de Aranjuez

“Concierto de Aranjuez : para guitarra y orquesta: reducción para piano / Joaquín Rodrigo”

Dig. por Ángel Romero (1984)
 Ded. a Regino Sainz dela Maza

Mainz : Schott's Söhne, 1959



Partitura (23 pp.) ; 30 cm
 Guit. y piano.
 Part. impr. multigr.

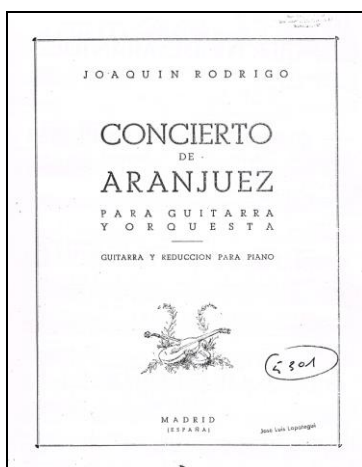
Ilustración 59

Rodrigo, Joaquín (1901-1999)
Concierto de Aranjuez

“Concierto de Aranjuez : para guitarra y orquesta: guitarra y reducción para piano / Joaquín Rodrigo”

Dig. por Renata Tarragó

Madrid: Ed. del autor, 1959



Partitura (23 pp.) ; 30 cm
 Guit. y piano.
 Part. impr. multigr. con anot. ms. de
 Narciso Yepes y José Luis Lopátegui.
 Fechada por Narciso Yepes en Navidad
 1970.

En la cub. el nombre de José Luis
 Lopátegui.

Ilustraciones 62, 63, 110, 170, 181-190, 277-287

Rodrigo, Joaquín (1901-1999)

Fandango

“*[Fandango] (Borrador) / Joaquín Rodrigo*”

[Rev. de Narciso Yepes]



Partitura (3 hh.) ; 29 cm

Guit.

Ms. orig. a tinta de Narciso Yepes.

Borrador. Breves fragmentos de diversos pasajes.

Pertenece a *Tres piezas españolas*.

Sin mención de título ni autor.

Ilustraciones 167, 169

Rodrigo, Joaquín (1901-1999)

Fantasia para un gentleman

“*Fantasia para un gentleman : para guitarra y pequeña orquesta / Joaquín Rodrigo*”

Inspirada en Gaspar Sanz

Edited by Andrés Segovia

Londres: Schott & Co. Ltd., 1962



Partitura (57 pp.) ; 28 cm

Guit. y orq.

Part. impr. orig. con anot. ms. orig. de Narciso Yepes, Ignacio Yepes y otros directores de orquesta.

Ilustración 200

Rodrigo, Joaquín (1901-1999)

Invocación y danza

“Invocation et Danse : Hommage à Manuel de Falla / Joaquín Rodrigo”

Doigté de Graciano Tarragó

Ded. a Alirio Díaz

París: Editions Françaises de Musique, 1962



Partitura (8 pp.) ; 35 cm

Guit.

Part. impr. orig. con anot. ms. orig. a lápiz y tinta de Narciso Yepes.

Primer Premio de Composición de la Copa Internacional de Guitarra de 1961 de la R.T.F (Radiotelevisión francesa)

Rev. y dig. de Narciso Yepes

En la cub. “Versión A” ms. a lápiz.

Ilustraciones 15, 28, 81, 87, 118, 119

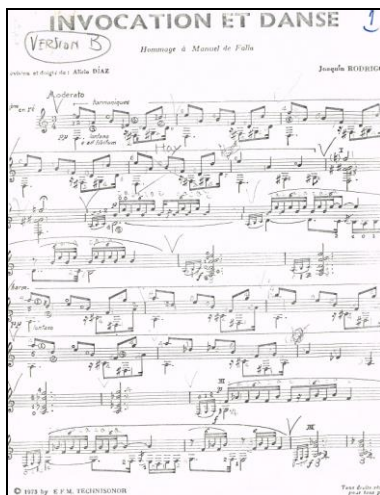
Rodrigo, Joaquín (1901-1999)

Invocación y danza

“Invocation et Danse : Hommage à Manuel de Falla / Joaquín Rodrigo”

Revisión et doigté de Alirio Díaz

París: E.F.M Technisonor, 1973



Partitura (9 hh.) ; 30 cm

Guit.

Part. impr. multigr. con anot. ms. de Narciso Yepes.

En la cub. “Versión B” ms. a lápiz.

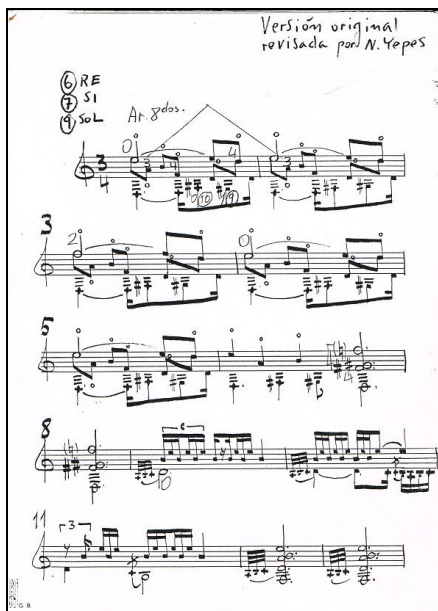
Ilustraciones 29, 159

Rodrigo, Joaquín (1901-1999)

Invocación y danza

“[Invocación y Danza] / [Joaquín Rodrigo]”

Rev. de Narciso Yepes



Partitura (15 hh.) ; 30 cm

Guit.

Ms. multigr. de Narciso Yepes.

En la cub. “Versión original revisada por N. Yepes”.

Sin mención de título ni autor.

Ilustraciones 60, 88, 160, 161

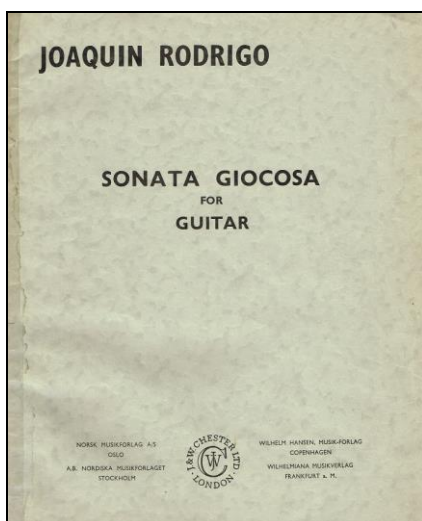
Rodrigo, Joaquín (1901-1999)

Sonata Giocosa

“Sonata Giocosa : for guitar / Joaquín Rodrigo”

Ded. a Renata Tarragó

Londres: J. & W. Chester, Ltd., 1960



Partitura (11 pp.) ; 30 cm

Guit.

Part. impr. orig. con anot. ms. orig. a lápiz de Narciso Yepes.

Dig. ms. de Narciso Yepes.

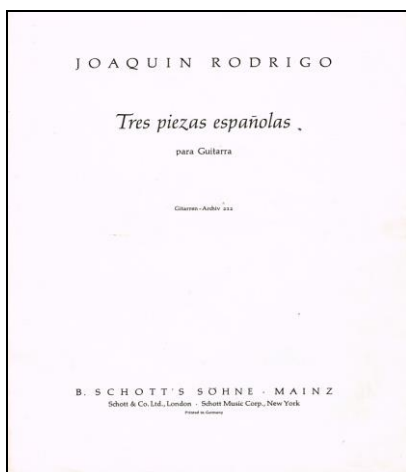
Ilustración 193

Rodrigo, Joaquín (1901-1999)
Tres piezas españolas

“Tres piezas españolas para guitarra / Joaquín Rodrigo”

Ded. a Andrés Segovia

Mainz: Schott's Söhne, 1963



Partitura (15 pp.) ; 29 cm

Guit.

Part. impr. orig. con anot. ms. orig. a lápiz de Narciso Yepes.

Contiene:

Fandango, Passacaglia, Zapateado.

Dig. ms. de Narciso Yepes.

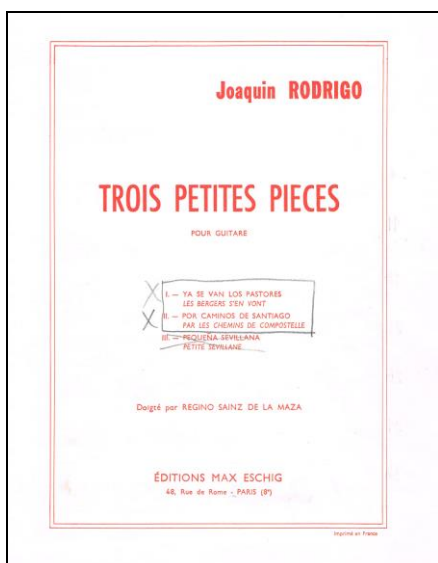
Ilustraciones 38-40, 99, 114, 146, 153-158, 162, 166, 168, 171-174, 176, 177

Rodrigo, Joaquín (1901-1999)
Ya se van los pastores; Por caminos de Santiago

“Trois petites pièces : pour guitare / Joaquín Rodrigo”

Doigté par Regino Sainz de la Maza

París : Éditions Max Eschig, 1963



Partitura (11 pp.) ; 31 cm

Guit.

Part. impr. orig. con anot. ms. orig. a lápiz y a tinta de Narciso Yepes.

Rev. y dig. ms. de Narciso Yepes

Contiene:

I. Ya se van los pastores,

ded. a Héctor Villa-Lobos.

II. Por caminos de Santiago,

ded. a Celia Salomón de Font.

(En la cub., señalados ambos con una cruz y enmarcados a lápiz)

III. Pequeña sevillana (en la cub. tachado).

Ilustración 115

Ruiz Pipó, Antonio (1934-1997)

A la bossa nova

“A la bossa nova / [Ruiz Pipó]”

Ded. a Javier Quevedo

Ancona (Italia) : Edizioni Musicali Bèrben, 1983



Partitura (15 pp.) ; 31 cm

Dos guit.

Partitura impr. orig. con anot. ms. orig. de Narciso Yepes.

Pertenece a *Homenaje a Villa-Lobos : per due chitarre* / Rev. y dig. del dúo Mario Fragnito-Lucio Matarazzo.

Ilustración 274

Ruiz Pipó, Antonio (1934-1997)

A la bossa nova

“A la bossa nova / [Ruiz Pipó]”

[Rev. Narciso Yepes]



Partitura (12 pp.) ; 39 cm

Dos guit.

Ms. multigr. del autor. con anot. ms. orig de Narciso Yepes.

Pertenece a *Homenaje a Villa-Lobos*.

Sin mención del autor.

Ilustración 275

Ruiz Pipó, Antonio (1934-1997)

A la bossa nova

“A la bossa nova / [Ruiz Pipó]”

[Arr. y digit., Narciso Yepes]



Partitura (8 pp.) ; 36 cm
Dos guit.
Ms. orig de Narciso Yepes.

Pertenece a *Homenaje a Villa-Lobos*.

Sin mención del autor.

Ilustración 276

Ruiz Pipó, Antonio (1934-1997)

Canción y danza n° 1

“Canción y pequeña danza (ritornello) / [Ruiz Pipó]”



Partitura (2 pp.) ; 32 cm
Piano.
Ms. a tinta orig. del autor.

Ded. “A Goran Rostad” (Canción)
Ded. “Al Excmo. Duque de Baena,
Embajador de España en Holanda” (Danza)

Sin mención del autor.

Ilustraciones 232, 233

Ruiz Pipó, Antonio (1934-1997)
Canción y danza n° 1

“[Canción y danza] / [Ruiz Pipó]”



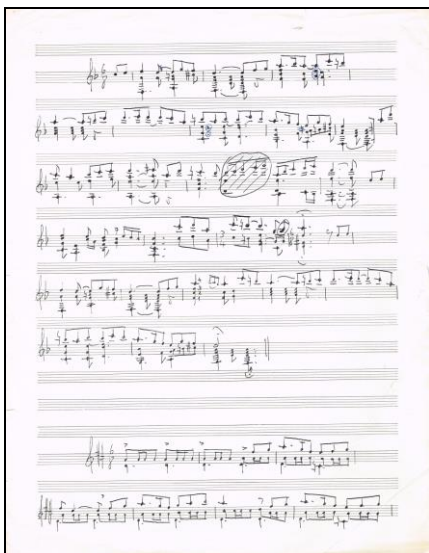
Partitura (2 pp.) ; 27 cm
Guit. (en dos pentagramas)
Ms. a tinta orig. del autor. con anot. ms. de
Narciso Yepes.

Sin mención de título ni autor.

Ilustraciones 234, 235

Ruiz Pipó, Antonio (1934-1997)
Canción y danza n° 1

“[Canción y danza] / [Ruiz Pipó]”



Partitura (2 pp.) ; 35 cm
Guit.
Ms. a tinta orig. de Narciso Yepes.

Sin mención de título ni autor.

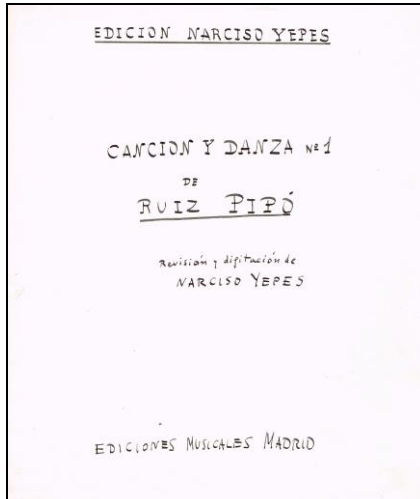
Ilustraciones 236-238

Ruiz Pipó, Antonio (1934-1997)
Canción y danza n° 1

“Canción y danza n° 1 / Ruiz Pipó”

Rev. y dig. de Narciso Yepes

Ded. a Narciso Yepes



Partitura (3 pp.) ; 30 cm

Guit.

Ms. a tinta orig. de Narciso Yepes.

En la cub. escrito a mano: “Edición Narciso Yepes” y “Ediciones musicales Madrid”.

Aunque están mencionadas no contiene digitaciones.

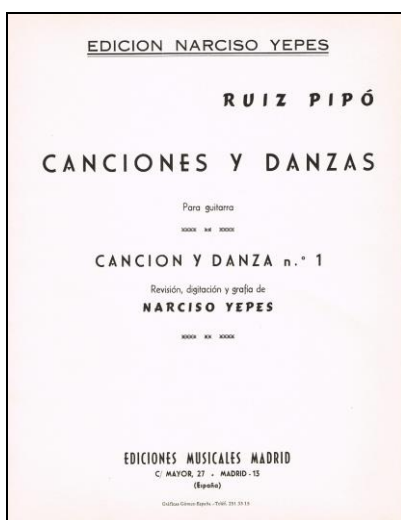
Ilustraciones 25, 239, 240

Ruiz Pipó, Antonio (1934-1997)
Canción y danza n° 1

“Canciones y danzas para guitarra : Canción y danza n° 1 / Ruiz Pipó”

Rev., dig. y grafía de Narciso Yepes

Madrid: Edición Narciso Yepes. Ediciones Musicales, 1961



Partitura (6 pp.) ; 30 cm

Guit.

Part. impr. orig. facsim. de ms. de Narciso Yepes.

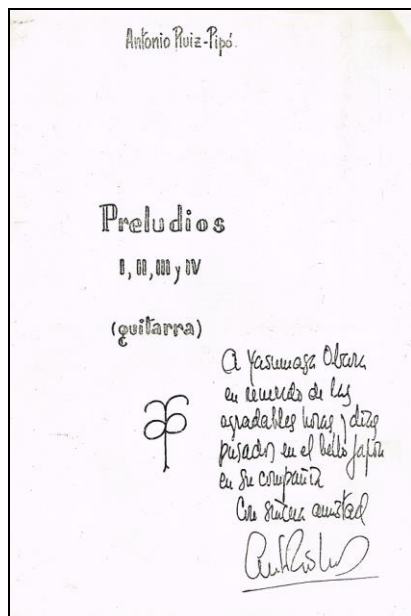
Ilustraciones 241, 242

Ruiz Pipó, Antonio (1934-1997)

Preludios

“Preludios I, II, III y IV : guitarra / Antonio Ruiz-Pipó”

Ded. a Yasumasa Obara



Partitura (8 pp.) ; 31 cm
Guit.

Ms. multigr. del autor,
fechado el 24 de febrero de 1977
con ded. ms. y firma orig. a tinta del autor
para Narciso Yepes.

Ilustración 249

Ruiz Pipó, Antonio (1934-1997)

Sin título

“[Sin título] / [Ruiz Pipó]”



Partitura (5 pp. desiguales) ; 30 y 32 cm
Guit.

Ms. del autor con anot. ms. a lápiz y tinta
de Narciso Yepes.

Fragmentos de trabajo [de Ruiz Pipó]
algunos fechados los 10, 11, 12 y 13 de
noviembre de 1963. En el reverso “Dime
qué te parece. Abrazos. Antonio”.
Comentarios, revisión y digitación de
Narciso Yepes.

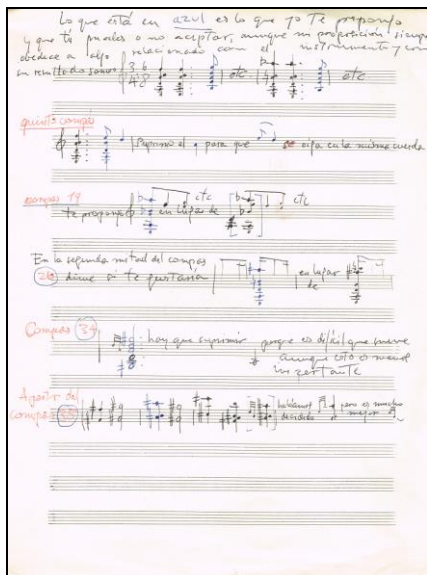
Sin mención de título ni autor.

Ilustraciones 243-244

Ruiz Pipó, Antonio (1934-1997)

Sin título

“[Sin título] / [Ruiz Pipó]”



Partitura (2 pp.) ; 31 cm

Guit.

Ms. de Narciso Yepes.

Fragmentos de trabajo de Narciso Yepes.

Comentarios para Ruiz Pipó.

Sin mención de título no autor.

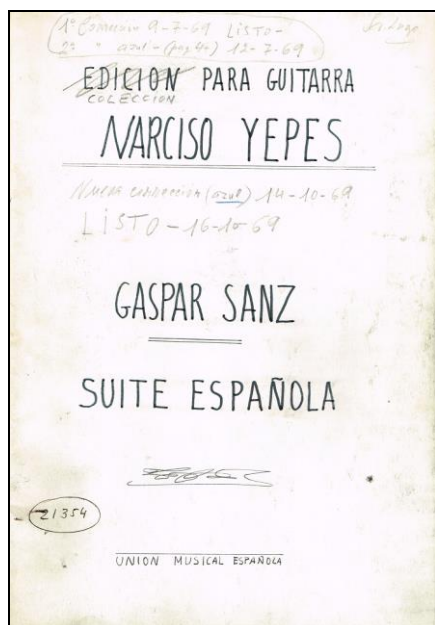
Ilustraciones 245-248

Sanz, Gaspar (1640-1710)

Suite española

“Suite española / Gaspar Sanz”

[Transcrip. de las tablaturas, Narciso Yepes]



Partitura (19 pp.) ; 34 cm

Guit.

Ms. de Narciso Yepes.

En la cub. escrito ms.: “Colección Narciso Yepes” y “Unión Musical Española”.

Firma de Yepes y otras anot. y corr. ms. a lápiz.

Material autógrafo preparado y corregido para la edición.

Ilustraciones 23, 27, 43-53, 67, 103-105, 199

Scarlatti, Domenico (1685-1757)
Sonata en La mayor

“Sonata La myor / Domenico Scarlatti”
[Transcrip., Narciso Yepes]



Partitura (2 pp.) ; 31 cm
Guit.

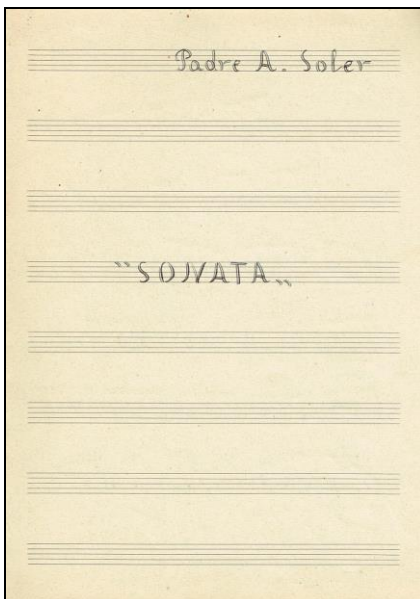
Ms. orig. a tinta de Narciso Yepes con anot. posteriores suyas a lápiz.

En la cub., concordancias de catálogos internacionales “K. 208 – L. 238 – Venice III.3 – Parma IV.1 – K.P. XIII”.

Ilustración 12

Soler, P. Antonio (1729-1783)
Sonata 84

“Sonata / Padre A. Soler”
[Transcr. de Narciso Yepes]



Partitura (3 pp.) ; 30 cm
Guit.

Ms. orig. a tinta de Narciso Yepes, fechado en Lorca a 28 de junio de 1951.

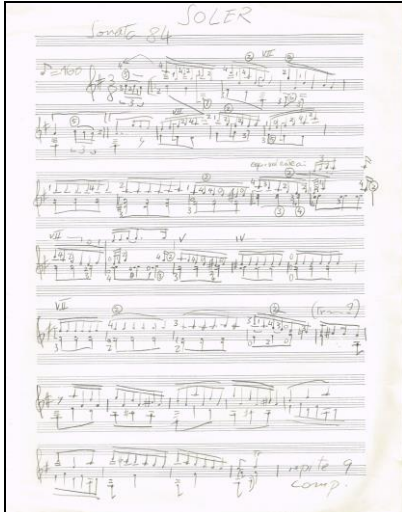
No aparece identificada la sonata pero se corresponde con la nº 84 del autor.

Ilustración 22

Soler, P. Antonio (1729-1783)
Sonata 84

“Sonata 84 / Soler”

[transcr. de Narciso Yepes]

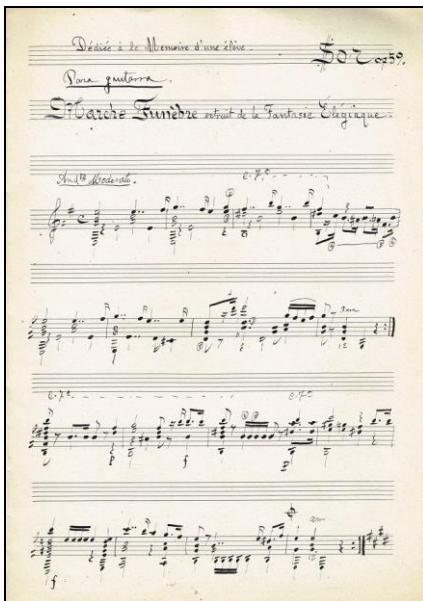


Partitura (3 pp.) ; 35 cm
 Guit.
 Ms. orig. a lápiz de Narciso Yepes.

Ilustración 205

Sor, Fernando (1778-1839)
Marcha fúnebre

“Marche fúnebre op. 59 : para guitarra / Sor”



Partitura (4 pp.) ; 31 cm
 Guit.
 Ms. orig. a tinta de Narciso Yepes,
 fechado en Valencia en febrero de 1944.

En la cub.: “Extrait de la Fantasia
 Élégiague”.

En la cub. : Ded. “à la mémoire d’une
 élève”.

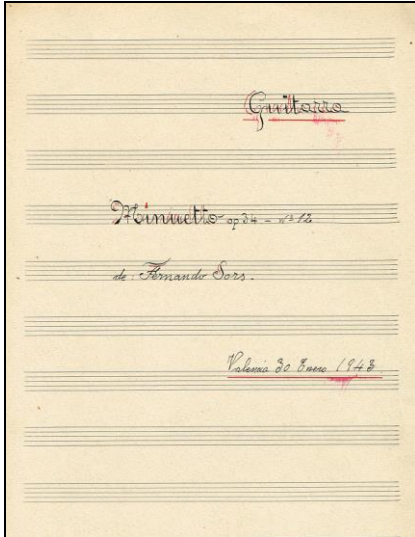
Ilustración 20

Sor, Fernando (1778-1839)

Minueto

“Minueto op. 34 – nº 12 : guitarra / de Fernando Sors [sic]”

[Dig. de Narciso Yepes]



Partitura (3 pp.) ; 30 cm

Guit.

Ms. a tinta negra y roja de Narciso Yepes,
fechado en Valencia el 30 de enero de 1943.

En tinta roja articulaciones y digitaciones.

Ilustración 19

Sor, Fernando (1778-1839)

Quinta Fantasía

“Quinta Fantasía con variaciones : guitarra / por F. Sor”



Partitura (19 pp.) ; 30 cm

Guit.

Ms. orig. a tinta de Narciso Yepes,
fechado en Valencia a 19 de mayo de 1942.

Ilustraciones 6, 18

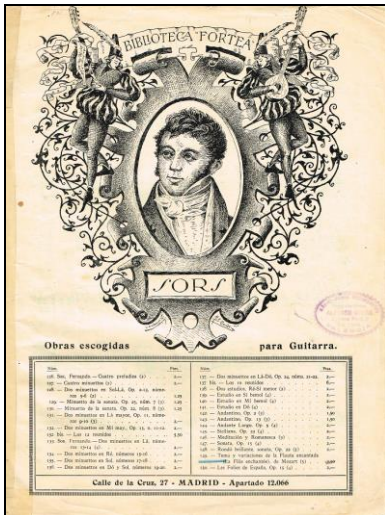
Sor, Fernando (1778-1839)

Variaciones sobre un tema de la Flauta encantada

“Tema y variaciones de la Flauta encantada op. 9 [...] de Mozart / Sors [sic]”

Rev. y dig. Daniel Fortea

Madrid: Biblioteca Fortea, 1960



Partitura (6 pp.) ; 32 cm

Guit.

Part. impr. orig. con anot. ms. de Narciso Yepes.

Ilustraciones 141, 192

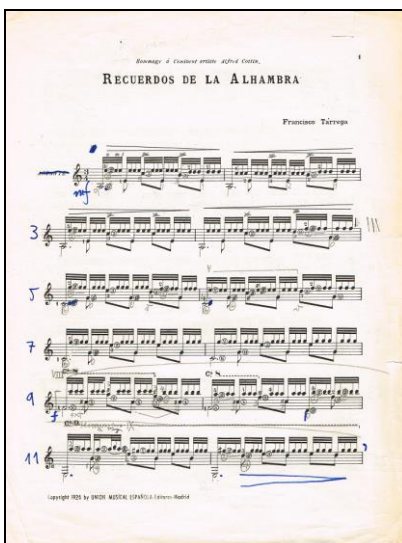
Tárrega, Francisco (1852-1909)

Recuerdos de la Alhambra

“Recuerdos de la Alhambra / Francisco Tárrega”

Hommage à l'éminent artiste Alfred Cottin

Madrid : Unión Musical Española, 1926



Partitura (4 pp.) ; 32 cm

Guit.

Part. impr. orig. con anot. ms. orig. de Narciso Yepes.

Ilustraciones 89-93, 111, 116

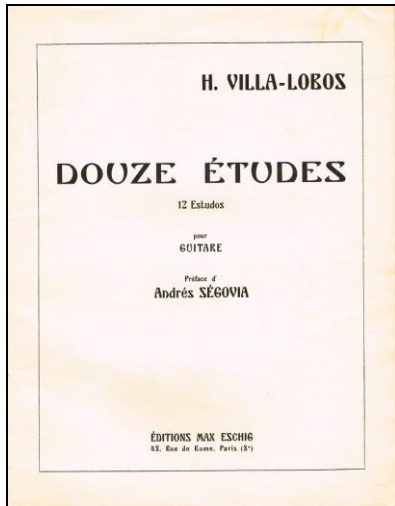
Villa-Lobos, Heitor (1887-1959)

Doce estudios

“Douze Études : pour guitare / H. Villa-Lobos”

Préface d'Andrés Segovia

París : Éditions Max Eschig, 1953



Partitura (28 pp.) ; 32 cm

Guit.

Part. impr. orig. con anot. ms. orig. de Narciso Yepes.

Rev. y dig. por Narciso Yepes

Ilustraciones 57, 148

Weiss, Silvius Leopold (1687-1750)

Fantasia

“Fantasia / L. S. Weiss”

[Rev. Narciso Yepes]



Partitura (8 pp.) ; 31 cm

Guit.

Ms. orig. a tinta y lápiz de Narciso Yepes con corr. suyas posteriores a tinta roja.

Ilustración 227

Yepes, Ignacio (1961-)
Suite de Zarandanzas. IV Duelo

“Zarandanzas IV”
 [Ballet de Ignacio Yepes]

Partitura (5 pp.) ; 30 cm
 Guit.

Part. impr. por el del autor con dig. ms. a
 lápiz de Narciso Yepes.

Pertenece al ballet *Zarandanzas* con música
 de Ignacio Yepes y coreografía de Ana
 Yepes (estrenado en la bienal de danza de
 Lyon y en el Teatro de la Zarzuela de
 Madrid en 1992).

Sin mención del autor.

Ilustraciones 56, 77

Yepes, Narciso (1927-1997)
Catarina d'Alió

“Catarina d'Alió / Narciso Yepes”
 [Cancion popular catalana. Arr. Narciso Yepes]
 Ded. a Yasumaza Obara

Partitura (3 pp.) ; 30 cm
 Guit.

Ms. multigr. de Narciso Yepes con indic.,
 ded. y comentarios ms. orig. suyos
 posteriores a tinta azul.

Ilustraciones 41, 69, 73