

**UNIVERSITAT
JAUME I**



MÀSTER UNIVERSITARI
EN DIDÀCTICA DE LA MÚSICA

**DISSENY D'UNA METODOLOGIA PER A
L'ENSENYAMENT DEL GUITARRÓ VALENCIÀ**

Treball Final de Màster (SBN012)

Alumne: Josep Juste Martí

Tutora: Ana M. Vernia Carrasco

Resum

El guitarró valencià és un instrument de corda polsada amb cinc cordes, provinent, segurament, de la guitarra barroca de cinc ordres. No obstant això, desconeixem bastant sobre el seu origen, ja que no hi ha pràcticament res escrit sobre ell. La falta de bibliografia ens obliga a anar amb peus de plom en allò que hi investiguem i a haver de conjeturar sobre certs aspectes històrics relacionats amb l'instrument.

Està molt arrelat en la nostra cultura tradicional i forma part del corpus d'instruments de la música tradicional valenciana. A més, té un paper ben destacat dintre de l'acompanyament d'una joia musical valenciana com és el cant d'estil, on el guitarró fa el paper de director de tot el conjunt, perquè dona entrades, marca el ritme i improvisa melodies mitjançant les quals estableix un diàleg amb el cantador.

A través del mètode etnològic hem fet una recopilació de les tècniques i les formes de tocar-lo (aquelles que li són pròpies), ja que en moltes ocasions la gent el considera com una simple guitarra xicoteta, quan en realitat és un instrument amb una personalitat i una tècnica interpretativa pròpies, diferents de la tècnica guitarrística en sí. Amb aquest propòsit hem entrevistat a guitarroners antics, a d'altres en actiu i sobretot hem partit de la nostra pròpia experiència com a sonador d'aquest instrument. A partir d'aquesta recopilació fem la nostra proposta d'una metodologia per a l'ensenyament del guitarró basada en totes aquestes tècniques ancestrals.

Però també, en un intent de buscar com donar un pas endavant en la manera de tocar el guitarró, hem consultat altres fonts: el mètode de *timple* canari. Aquest instrument, que en les últimes dècades ha experimentat un gran progrés, pot ser un espill on mirar-nos per a buscar la nostra pròpia evolució.

Paraules clau: cant d'estil, guitarró valencià, metodologia, música tradicional valenciana, *timple* canari.

Resumen

El *guitarró* valenciano es un instrumento de cuerda pulsada con cinco cuerdas, que proviene, seguramente, de la guitarra barroca de cinco órdenes. No obstante desconocemos bastante sobre su origen, pues sobre él no hay prácticamente nada escrito. La falta de bibliografía

nos obliga a ir con pies de plomo en aquello que investiguemos sobre él y a tener que conjeturar sobre ciertos aspectos históricos relacionados con el instrumento.

Está muy enraizado en nuestra cultura tradicional y forma parte del corpus de instrumentos de la música tradicional valenciana. Además, tiene un papel bien destacado dentro del acompañamiento de una joya musical valenciana como es el *cant d'estil*, donde el *guitarró* hace el papel de director de todo el conjunto, dando entradas, marcando el ritmo e improvisando melodías mediante las cuales establece un dialogo con el cantador.

Mediante el método etnológico hemos hecho una recopilación de técnicas y formas de tocarlo (aquellas que le son propias), pues en muchas ocasiones la gente lo considera como una simple guitarra pequeña, cuando en realidad es un instrumento con una personalidad y una técnica interpretativa propias, diferentes de la técnica guitarrística en sí. Con este propósito hemos entrevistado a antiguos intérpretes de *guitarró*, a otros en activo y sobre todo hemos partido de nuestra propia experiencia como tocador de este instrumento. A partir de esta recopilación hacemos nuestra propuesta de una metodología para la enseñanza del *guitarró*, basada en todas estas técnicas ancestrales.

Pero también, en un intento de buscar cómo dar un paso adelante en la manera de tocar el *guitarró*, hemos consultado otras fuentes: el método de timple canario. Este instrumento, que en las últimas décadas ha experimentado un gran progreso, puede ser un espejo donde mirarnos para buscar nuestra propia evolución.

Palabras clave: *cant d'estil*, *guitarró* valenciano, metodología, música tradicional valenciana, timple canario.

Abstract

The *valencian guitarró* is a plucked string instrument with five strings. It probably derives from the baroque guitar of five orders. However, its origins are not clear since there is not written information about it. The lack of bibliography makes necessary to be careful about the investigations and some historical aspects about his instruments must be deduced.

It is deep-rooted in our traditional culture and it is parts of the main instruments in the Valencian traditional music. Moreover, it plays a leading role in the musical accompaniment of the *Cant d'estil* (the Valencian traditional song), a jewel of valencian heritage. The *gui-*

tarró points the rest of the instruments when to start, sets the rhythm and improvises melodies to establish a dialogue with the singer.

Through the ethnological method we have compiled different techniques and ways to play this instrument. Sometimes it is considered a “small guitar”, but, in fact it is an instrument with its own personality and techniques that clearly distinguish it from the traditional guitar. During this investigation we have interviewed some *guitarró*'s producers and considered our own experience as players. This information is the starting point to propose a methodology for its teaching.

We have also checked other sources, such as the *canary timple*, with the intention to step forward. This instrument, has gone through a great progress during the last decades, so it may be an example for the *valencian guitarró* to evolve.

Key words: *cant d'estil*, *valencian guitarró*, methodology, valencian traditional music, *canary timple*.

Índex

1. Introducció	1
1.1. Justificació.....	2
2. Marc teòric	3
2.1. Principals usos i funcions del guitarró valencià.....	4
2.2. Diversos tipus i afinacions	9
3. Marc metodològic	17
4. Resultats.....	19
5. Proposta didàctica	20
5.1. Tècnica de la mà dreta.....	21
5.2. Tècnica de la mà esquerra	23
5.3. El <i>timple</i> canari: tal volta un espill on mirar-nos per a evolucionar	28
6. Conclusions i prospectiva	30
Bibliografia	32
ANNEX I. Parts del guitarró.....	i
ANNEX II. El guitarró valencià: Origen i evolució	i
ANNEX III. L'especial paper del guitarró en el cant d'estil	i

1. Introducció

El guitarró és un instrument de la família de la guitarra, que té la mateixa forma que aquesta, però una grandària més xicoteta i cinc cordes en lloc de les sis que té la guitarra. Segons Jorge Luís Rozemblum, en el seu *Glosario de instrumentos musicales*, el defineix com «guitarra pequeña española de cinco cuerdas, con variantes regionales como el guitarro manchego, aragonés o levantino» (2011, p. 179).

Com hem comentat, sol tenir cinc cordes simples¹, que van afinades de la més aguda a la més greu, amb les mateixes distàncies intervàliques que en la guitarra², però les cordes 4a i 5a estan afinades una octava alta del que en realitat els correspondria. Ara bé, el considerarem com a instrument transpositor, ja que quan toquem una determinada nota o acord, pensarem en la mateixa nota o acord que faríem en la guitarra, però respecte al piano no sonarà el so real sinó altre de diferent. Segons a quin interval de distància es trobe aquest so respecte al so real del piano, direm que està en una afinació o altra³. No obstant això, hi ha sonadors de guitarró que no utilitzen la transposició i pensen en el so real de l'acord, i no en la posició que estan fent amb la mà, i l'anomenen com habitualment farien en la guitarra, però es tracta d'una minoria.

S'utilitza en la música tradicional valenciana com a instrument d'acompanyament ritmicoharmònic, fent *rasguejos* junt amb les guitarres, per amb una funció lleugerament distinta. Mentre les guitarres aconsegueixen un paper de base rítmica, el guitarró té més llibertat per a improvisar tant rítmicament com melòdicament. El trobem en les rondalles que acompanyen els diversos tipus de músiques tradicionals de la cultura valenciana: músiques de ball (jotes, fandangos, seguidilles, boleros, malaguenyes...) i cants de ronda (*mayos*, jotes de ronda i de quintos...). Dintre d'aquests últims, els cants de ronda, el guitarró té un paper fonamental en una formació com és la rondalla mixta del cant d'estil, formada per guitarres i guitarró junt amb instruments de vent com trompeta, clarinet i trombó, o altres. En aquesta formació el guitarró aconsegueix una espècie de tasca de director, ja que és qui marca els canvis de terç⁴, i sol donar les entrades a la resta d'instruments.

Cal fer notar un problema amb què ens trobem. En ser un instrument molt poc estudiat i sobre el que no s'ha publicat quasi res (sols algunes referències), i amb un ensenyament fora

¹ Com veurem, també poden haver-hi guitarrons de quatre i fins i tot de tres cordes.

² Aquestes distàncies són: de la primera a la segona corda una 4a justa; de la segona a la tercera una 3a major; de la tercera a la quarta una 4a justa; i de la quarta a la cinquena una 4a justa.

³ Com veurem més avant, depenent de l'instrument serà transpositor en **Re** (mascle) o en **Fa** (femella), o altra transposició si utilitzem una celleta mecànica per a variar l'afinació del guitarró o si l'afinació que emprem és altra de diferent.

⁴ Un terç és cadascuna de les frases musicals d'una cançó d'estil.

de la formació reglada (encara s'ensenya de forma oral, sense partitures i sols per imitació), açò fa que no hi haja una uniformitat ni en la seua morfologia, ni en la manera de tocar-lo, ni en l'afinació. Els intèrprets, al llarg del temps, s'han buscat la vida per a afinar-lo i tocar-lo com millor els ha vingut segons la seua manera de tocar i el repertori que han hagut d'interpretar. Quant a la construcció, tot i que hem trobat diverses mides al llarg dels anys, sí que és cert que durant els últims 30 o 40 anys s'han estandarditzat unes certes mides que són les que actualment empren els luthiers per a construir-los.

Però un problema amb què ens trobem és que aquest instrument està fora de les escoles de música i, per tant, de l'ensenyament reglat, el que fa que aquells que el toquen l'hagen après per tradició oral d'un altre tocador que li haja volgut ensenyar, o de manera bastant autodidacta. Per tant, açò també fa que qui vulga aprendre, ha de fer-ho d'aquesta manera, fora de la docència. La inexistència d'una metodologia comporta aquests problemes. A més, cal apuntar que en els últims anys, el seu ús ha experimentat un cert creixement, donat que molta gent ha descobert el guitarró, i molta gent que toca la guitarra ha començat a tocar-lo, creient, erròniament, que es tracta simplement d'una guitarra xicoteta, i no entenen que és un instrument diferent amb una tècnica i una idiosincràsia pròpies. (Juste, 2018, p. 93)

Per tant a l'hora de crear una metodologia per al guitarró haurem d'entendre'l com a un instrument diferent a la guitarra (encara que semblant en alguns aspectes). Haurem d'estudiar les tècniques pròpies de l'instrument, veure quines poden ser interessants per als nostres propòsits, descartar les que no ens siguen útils i veure d'estudiar altres camins que ens puguen dur cap a l'evolució de l'instrument.

1.1. Justificació

La justificació d'aquest treball és clara. Com que estem parlant en tot moment d'un instrument que es troba fora del currículum de l'ensenyament reglat de la música, és fonamental la creació d'una metodologia per a poder ensenyar-lo correctament a tots aquells que el vulguen aprendre, tant aquells que mampreguen des de zero, sense cap coneixement previ d'altres instruments afins com puguen ser la guitarra, la bandúrria... com aquells que ja partisquen de coneixements previs en algun d'aquests instruments.

Altre dels motius que ens ocupa és el fet de dotar al nostre instrument de certa bibliografia, davant la quasi total inexistència d'aquesta. A la diversa documentació consultada trobem molt poques referències escrites sobre el guitarró, tan sols algunes ressenyes a diccionaris d'instruments o en alguns articles o treballs de certa extensió on es parla de música tradicional valenciana i, per tant, dels instruments que s'hi utilitzen. Però no es fa una explicació extensa sobre el seu ús, tan sols s'explica alguna cosa sobre les funcions que realitza dintre de les

rondalles o sobre la seua sonoritat en el conjunt. Tampoc s'explica de quina manera es toca ni quina és la tècnica que utilitzen els instrumentistes per fer-lo sonar⁵.

Altra justificació és donar visibilitat a aquest instrument tan nostre davant de la proliferació en els últims temps de l'ús de l'ukelele hawaia, instrument de característiques semblants, però amb usos i funcions molt diferents dels del guitarró. De fet un dels problemes habituals amb què hem d'enfrontar-nos els tocadors de guitarró és que la gent confonga el nostre instrument amb un ukelele. Actualment és un instrument emprat per la modernitat, que arracona i menysprea el guitarró. Amb aquest treball volem donar a conèixer un dels nostres instruments més autòctons i fer entendre a la gent que instruments d'aquest tipus hi ha a tot el món, que no és l'ukelele l'únic instrument d'aquestes característiques, i que el més correcte seria que coneguérem, empràrem i fomentàrem els instruments tradicionals que tenim a cada regió del planeta, i no deixar que els substituïska un altre de similar, per molt modern que siga utilitzar-lo.

2. Marc teòric

Veurem ací tot allò més destacable del guitarró tal com ens ha arribat als nostres dies. parlarem sobre el seu origen i evolució, sobre les tècniques emprades per a tocar-lo.

A partir de la nostra experiència no sols com a docents, sinó també en els inicis de recerca, ens adonem que no hi ha cap documentació que ens aporte nou coneixement a la nostra proposta, tret d'algunes obres i articles que anirem citant al llarg d'aquest treball i que podrem veure més extensament en l'ANNEX II, on fem un repàs sobre l'origen històric i l'evolució del guitarró valencià.

I és que per entendre aquest instrument cal saber d'on ve i com ha anat canviant al llarg del temps fins a arribar al que és hui. Açò mereixeria un llarg tractament i una investigació amb els quals, desgraciadament, ací no ens podem estendre. Però, en resum, podem dir que el guitarró és un instrument que té els seus orígens en els requints de la guitarra (guitarres de menor grandària), que sempre han existit al llarg de la història. La disposició, l'afinació i el nombre de cordes sembla que ve clarament de la guitarra barroca de cinc ordres, afinada a l'estil que aconsella Gaspar Sanz en el seu llibre *Instrucción de música sobre la guitarra española*, el que ell anomena afinar *a la campanela*.

⁵ Tot i que sí que trobarem més avant alguna xicoteta referència que en algun llibre es fa a aquest tema.

2.1. Principals usos i funcions del guitarró valencià

Tot i ser aquest un treball enfocat cap a la didàctica de la música, també té un cert enfocament etnomusicològic. I en un treball amb aquest tipus de caire, en titular el capítol *Principals usos i funcions del guitarró valencià*, és precís, quasi una obligació, fer referència a Alan P. Merriam. En l'obra *The Anthropology of Music* (1964), en el capítol *Usos y funciones*, Merriam aclareix la diferència entre ús i funció dintre del camp de l'etnomusicologia, a més d'explicar-nos que en moltes ocasions s'ha confós una cosa amb l'altra, quan en realitat no són el mateix:

El título de este capítulo implica que hay una diferencia de significado entre «usos» y «funciones», y que esa diferencia es relevante. En el pasado los etnomusicólogos no siempre se preocuparon por esta distinción y, de hecho, el problema todavía existe hasta cierto punto en antropología, disciplina en la que el concepto de función ha jugado un papel histórico y teórico muy importante. Para hablar del significado de estos dos conceptos, debe quedar claro que ambos son complementarios y que, en principio, son utilizados porque proceden de la propia sociedad.⁶

Veiem, doncs, que tot i poder semblar sinònimes, aquestes paraules no ho són, almenys en el camp etnomusicològic. Ambdues són necessàries i de fet es complementen entre sí a l'hora de poder explicar diversos conceptes o situacions de la música tradicional. Merriam, a més, ens explica de manera bastant clara la diferència que hi ha entre ús i funció en etnomusicologia:

Al observar los usos de la música, el investigador intenta aumentar su conocimiento factual de una forma directa; al observar las funciones, intenta aumentar dicho conocimiento indirectamente a través de la comprensión más profunda del significado del fenómeno que estudia. Así, en una sociedad dada, la música puede ser utilizada de cierta manera, y esto puede expresarse directamente como parte de la evaluación folk. La función, sin embargo, puede ser algo bastante diferente, en la medida en que resulta de una evaluación analítica derivada de las evaluaciones folk.⁷

Merriam també fa una divisió de quines són les diverses funcions que té la música i explica cadascuna d'elles. Aquestes funcions són les següents:

- La funció d'expressió emocional
- La funció de goig estètic
- La funció d'entreteniment
- La funció de comunicació

⁶ MERRIAM, Alan P. "Usos y funciones". En: CRUCES, Francisco (compilador). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001. p. 275

⁷ *Ibid.*, p. 276

- La funció de representació simbòlica
- La funció de resposta física
- La funció de reforç de la conformitat a les normes socials
- La funció de reforç d'institucions socials i ritus religiosos
- La funció de contribució a la continuïtat i estabilitat d'una cultura
- La funció de contribució a la integració de la societat

No obstant, no ens referim ací, quan parlem de funcions, exactament a aquestes de les que parla Merriam, que van referides més bé als conceptes de la música i la tradició i la relació entre ambdues. Ell es refereix a les funcions que determinades músiques acompleixen dintre de la societat que les consumeix. Això sí, de la diferenciació que ell fa entre l'ús i la funció podem arribar a la conclusió, en aquest treball, que mitjançant l'estudi dels usos coneixerem el guitarró, mentre que amb l'estudi de les funcions comprendrem el guitarró. Al que en realitat fem referència ací és a la funció que fa un determinat instrument (en aquest cas el guitarró), dintre del seu repertori propi. Merriam es referiria, més bé, a la funció d'eixe repertori dintre de la societat. Per tant «L'objecte d'aquest capítol és parlar dels diversos àmbits d'ús del guitarró dintre la música tradicional valenciana i dels rols que l'instrument ocupa dintre dels generes musicals on s'interpreta» (Juste, 2018, p. 94).

Així doncs haurem de veure què fa el guitarró dintre del grup instrumental de la rondalla: quina funció desenvolupa i quin repertori li és propi.

El guitarró generalment forma part de les rondalles i no toca mai a soles. No fa mai funció de solista, de la manera en la que podríem pensar, interpretant peces i melodies, ja que a diferència de la guitarra, que sí que s'utilitza de forma puntejada i que té repertori escrit per a ella, el guitarró se sol gastar de forma *rasguejada*, acomplint un paper harmònic i no melòdic, en principi,⁸ tot i que açò caldrà que ho matisem. I és que, en cert mode, sí que fa una mena de paper solista, ja que el guitarró és, i ha de ser, sols un per rondalla: poden haver unes quantes guitarres, bandúrries o llaüts, però sempre un sol guitarró. (Juste, 2018, p. 94)

A més, també en cert mode, desenvolupa una espècie de paper melòdic, perquè, tot i que no fa la melodia principal, una de les peculiaritats del guitarró és el fet d'anar afegint notes a l'acord que s'està tocant. Aquestes notes poden ser pròpies de l'acord o no, de manera que es poden crear certes melodies que conformaran una espècie de contrapunt a les melodies dels diversos instruments o a les dels cantadors.

⁸ Tot i que sí que segueix una mena d'estructura melòdica a l'hora de fer els canvis d'acord precisament per a indicar aquests canvis.

Es pot arribar, i de fet així es fa en ocasions, a reduir la rondalla a tan sols guitarres i guitarró (especialment en jotes o malaguenyes), de forma que les melodies de la doble corda són substituïdes per les melodies del guitarró, construïdes amb les notes afegides a les posicions de acords, com comentàvem abans. No obstant, l'únic instrument quasi indispensable és la guitarra, com ens diu Antoni Guzmán:

Sovint quan pensem en les agrupacions de músics tradicionals hom tendeix a confondre-les amb les orquestres de pols i pua. La presència d'instruments que s'encarreguen d'executar melodia no era tan freqüent com hem arribat a pensar després d'anys de veure i sentir reinterpretacions dels grups folklòrics. No existia, a més, però, una formació «estàndard». A banda d'altres cordòfons (octavilla, citra, bandúrria, llaüt, violí...), podia haver-hi instruments de vent (flautes, clarinets, trompetes, bombardí, fins i tot acordions). L'únic instrument imprescindible és la guitarra, i fins i tot en els casos en què manca és substituïda pels instruments de percussió casolans (el garbell de l'arròs o els canyuts, per exemple). I a banda de perdre el concepte, hem perdut també el nom tradicional d'aquestes agrupacions. A hores d'ara, anomenem «rondalla» el que sempre hem dit «ronda», «so» o «sonet» (Guzmán, 2011, p. 110).

Açò també ho expliquen Fermín Pardo i José Ángel Jesús-María en el seu llibre *La música popular en la tradició valenciana*:

La base de la *rondalla* o el *so* és la guitarra, coneguda com ja hem dit, per *vihuela* en alguns pobles, a la qual s'afegix l'anomenat guitarró. Popularment, estos instruments han acompanyat cançons de ball i de ronda sense necessitat dels de plectre, i amb ells s'executen les melodies senzilles que s'aconsegueixen amb les afinacions i postures especials. La introducció dels instruments de plectre per a la interpretació de melodies pot ser de procedència urbana, en alguns casos, en copiar-se de *rondalles* cultes (Pardo i Jesús-María, 2001, p. 69).

Com hem dit, el guitarró forma part de les rondalles. Així que trobem bàsicament dos usos de l'instrument que ens ocupa⁹: la rondalla per a ball i de ronda, junt amb guitarres, bandúrries i llaüts (i fins i tot violí o altres instruments), acompanyant jotes, fandangos, seguidilles, boleros, malaguenyes, balls per la de l'u... peces en general per a ser ballades. Aquestes mateixes rondalles solen fer de conjunt instrumental per a interpretar diversos tipus de cants de ronda, com jotes de quintos, nades, *mayos*... peces que en principi no es ballen. però que aquestes formacions interpreten per les places i carrers o de porta en porta. Al respecte, l'etnomusicòleg Jordi Reig, en el seu llibre *La música tradicional valenciana: una aproximació etnomusicològica*, explica el paper de la rondalla valenciana: quan toca, on toca i què toca.

⁹ Clar està que l'instrument podrà formar part d'altres formacions. Ens referim ací a les formacions de caire tradicional de les quals forma part el guitarró. Hui en dia trobem guitarrons en formacions musicals d'allò més variat, algunes lligades al món de la música tradicional i altres no.

Disseny d'una metodologia per a l'ensenyament del guitarró valencià

Les funcions de la rondalla valenciana estan determinades, en primera instància, per una actitud corporal bàsica dels músics: si caminen mentre toquen o no. Si es toca peripatèticament, la rondalla serveix per a rondar, com indica el nom. [...]

Si els músics no caminen, tant si estan asseguts o drets, es mouen els balladors: la rondalla ja no ronda, sinó que es converteix en el motor del ball i la diversió. Els gèneres que integren la *suite* popular, seguidilla, jota i fandango, solts o enllaçats, són els que exhibeixen amb més propietat aquesta funció motriu i lúdica, però també els boleros, les havaneres i els balls agarrats que, de vegades, interpreta la rondalla sola, sense intervenció del cant. (Reig, 2011, p. 381).



Fig. 1. Dues imatges del guitarró formant part d'una rondalla de ball
(Fotos: J. Serra, 2013; Grup Alimara, 2014)

Per altra banda tenim la rondalla mixta del cant d'estil, junt amb guitarres, trompeta, trombó i clarinet, i on el guitarró aconsegueix una tasca fonamental, com podem veure més avant (i més extensament en l'ANNEX III), ja que fa una espècie de paper de director de la rondalla.



Fig. 2. Guitarró amb una rondalla mixta, acompanyant un cantador d'estil (Foto: J. Serra, 2014)

De tota manera, encara que hem exposat aquestes formacions en què s'integra el guitarró i el tipus de repertori que interpreta cadascuna d'elles, cal fer una puntualització sobre el seu paper. No podem restringir el paper d'una o altra formació al que hem anomenat ja que, subsidiàriament, poden intercanviar els seus papers de manera esporàdica. Així, les rondalles de ball poden, i de fet solen interpretar, moltes cançons d'estil, de la mateixa forma que en ocasions les rondalles mixtes de cant d'estil poden interpretar altres tipus de cants de

ronda a banda dels estils que pròpiament formen part del cant valencià (l'u, l'u i dos, l'u i dotze i les riberenques).

Una volta hem parlat sobre les diverses formacions de les que forma part el guitarró i quin tipus de repertori desenvolupen aquestes, caldrà detallar una mica més les diverses formes musicals de què es tracta. Recorrerem per a açò a la divisió dels diversos gèneres vocals i instrumentals de la música tradicional valenciana que fa Jordi Reig. Així segons aquesta divisió els possibles gèneres susceptibles de tenir al guitarró entre la seua plantilla instrumental podrien ser:

- Dintre dels gèneres vocals individuals a capella, el romanç i el romanç de cec (o *xis-te*). Reig els cita dintre dels cants a capella, perquè en aquesta forma (sense acompanyament instrumental) van ser recollits en la Fonoteca de Materials (editada per l'Institut Valencià de la Música i coordinada en un primer moment i durant molts anys per Vicent Torrent). No obstant això, és fàcil d'endevinar que probablement tingueren en el seu origen algun tipus d'acompanyament per part d'algun instrument. De fet, sabem que els cecs, quan anaven pels carrers cantant els seus romanços, solien acompanyar-se amb algun instrument. Però aquest gènere ens ha arribat així, a capella, sense cap tipus d'acompanyament.
- Quant als gèneres vocals individuals amb acompanyament, parla del cant d'estil, segurament el gènere més important de tots en els que el guitarró hi participa, i on té un paper fonamental¹⁰. També forma part de l'acompanyament dels diversos balls i danses que interpreten les rondalles. Com ja hem dit, en ocasions la rondalla es redueix simplement a guitarra i guitarró. Així doncs, entre aquests gèneres trobem la *suite* popular (formada per seguidilla, jota i fandango que es toquen de manera enllaçada); els fandangos del sud (malaguenyes i altres balls per la de l'u), on podríem englobar també la dansa del vetlatori; els boleros, amb dues variants, com són els boleros en tonalitat major i els boleros afandangats (amb una harmonia propera a la dels fandangos del sud); i per fi variants o combinacions d'alguns dels gèneres que hem acabat d'anomenar.
- Respecte als gèneres vocals col·lectius a capella, passa una cosa semblant que amb els cants individuals a capella dels que hem parlat abans: ens han arribat en general en aquesta forma, però és molt probable que en algun moment tingueren acompanyament instrumental. Així trobem exemples com els cant d'aurora. De fet tenim exemples d'aurores amb acompanyament de corda a pobles com per exemple Ròtova o Daya

¹⁰ Consultar ANNEX III.

Nueva. També els cants de pasqua, tot i que es canten a capella, i en moltes ocasions es tracta de cants per a diversos jocs. Però altres podrien haver tingut instruments per a acompanyar-los.

- Pel que es refereix als gèneres vocals col·lectius amb acompanyament, podem trobar una ampla diversitat de gèneres com les albaes de Nadal o d'església, les proses, els *arguilandos*, els *mayos*... on el guitarró també forma, o pot formar, part del seu acompanyament, ja que són les mateixes rondalles que acompanyen els gèneres individuals les que solen acompanyar també aquests cants.

2.2. Diversos tipus i afinacions

Respecte als tipus de guitarró trobem diverses possibilitats basades principalment en les diferents grandàries:

Troblem bàsicament dos tipus de guitarrons quant a la seua grandària: el guitarró llarg i el guitarró curt. Ambdós models de guitarró són de cinc cordes¹¹. El guitarró llarg és segurament el més habitual, i probablement el més útil a l'hora de tocar per al cant d'estil, ja que permet canviar més fàcilment de tons posant una celleta mecànica. Sol tenir de catorze a disset trasts i habitualment fa una mida de tiro d'uns 510 a 516 mm¹². Aquestes mides, no obstant, són les dels guitarrons estàndard que han eixit dels tallers dels diversos constructors. Podem trobar mides de guitarrons lleugerament diferents. (Juste, 2018, p. 96-97).

Així doncs, tenim dos tipus principals de guitarró: un més llarg i d'altre més curt. Sobre el guitarró llarg hi ha unes mides més o menys estàndard, però també hi ha guitarrons que se'n surten de la norma. Així, per exemple el guitarró del sonador Emeterio Pérez, *Tério*, fa una mida de tiro de 500 mm exactes. Està construït pel mític constructor d'instruments Telesforo Julve, però cal indicar que aquest guitarró era originàriament un guitarró curt (sobre el qual parlarem més endavant) reconvertit en llarg pel mateix *Tério*, qui li tallà el mànec, li afegí un tros més i l'entrastà¹³ de nou. També un dels guitarrons llargs del guitarroner José Ramón Soriano fa una mida de tiro de 493 mm, amb dotze trasts. Està fabricat al taller de José Fernández Giner, un taller de guitarres i altres instruments de corda dels molts que hi havia a la ciutat de València i als pobles del voltant i que han desaparegut a poc a poc.

L'altre instrument bastant comú que també podem trobar-nos, tal com hem comentat abans, és el guitarró curt.

¹¹ Veurem més avant que hi ha alguns models de guitarró amb menys cordes.

¹² Aquesta distància se sol anomenar «tiro» o regla, i és la que hi ha entre el pont i la celleta ubicada en el mànec, on s'encorden les cordes. Veure ANNEX I. Parts del guitarró.

¹³ S'anomena entrastar a la tasca de posar al diapasó d'un instrument els diversos trasts que hi formen part.

Per altra banda tenim el guitarró curt. És menys comú que el llarg, però també s'utilitza. Presenta de nou a onze trasts i sol fer una mida d'entre 406 i 410 mm. A l'hora de tocar amb ell pot ser una mica més incòmode (sobretot si el tocadore té els dits o les mans bastant grans), degut a la seua menor grandària, el que fa que els trasts estiguen més junts i en cas de posar una celleta mecànica, la posició de la mà estarà un poc forçada i no estarem tan còmodes com amb el guitarró llarg.

Aquests guitarrons també reben el nom de mascle (el llarg) i femella (el curt), però aquesta denominació sembla que no està clara del tot d'on ve (Juste, 2018, p. 97).

Així veiem per què probablement el guitarró curt és menys comú que el llarg. I que existeixen altres denominacions (mascle i femella), que no tenim massa clar d'on provindrien. Tampoc està massa clar el perquè de l'existència de dos instruments tan semblants entre sí amb aquesta xicoteta diferència de grandària. Tal volta el motiu podríem buscar-lo en la història (consultar l'ANNEX II) en tot allò referent a l'origen i evolució de la guitarra i la seua convivència amb la viola de mà. L'explicació podria ser aquesta:

Al segle XVII, provinents de la guitarra llatina, conviuen dos tipus d'instrument pràcticament idèntics: la viola de mà –en castellà *vihuela*– i la guitarra. El primer es considerava aristocràtic i apte per a fer puntejats i melodies polifòniques, el segon era titllat de plebeu i s'utilitzava per fer acompanyaments ritmicoharmònics del cant. És probable que el guitarró mascle (el de dèssset trasts) derive de la viola de mà, mentre que la femella (de nou trasts) siga el membre més agut de l'extinta família de la guitarra antiga usada pel poble baix i que, miraculosament, ha aconseguit arribar fins als nostres dies (Reig, 2011, p. 254).

Segons ens comenta Victoria Sousa, *Victorieta*, una de les cantadores d'estil en actiu amb major carrera professional i esposa de José Lorente, un dels guitarroners més importants de la segona meitat del segle XX (per desgràcia ja desaparegut), aquestes denominacions de mascle i femella han sigut bastant utilitzades des de sempre. Sembla que el guitarró curt no s'utilitzava, almenys a la ciutat de València i els voltants, i que sols es gastava el guitarró llarg. Ens explica també que tant el seu marit (gran guitarrista i guitarroner), com son pare (Feliçà Sousa, gran mestre de música i gran intèrpret de bandúrria), els quals l'acompanyaven a les cantades, sí que coneixien el guitarró femella, perquè quan anaven a tocar pels pobles, allà on coincidien amb una ronda de quintos o grup de danses, les rondalles que tocaven en aquestes manifestacions sí que utilitzaven aquest tipus de guitarró.

Sobre açò de l'ús del guitarró mascle per al cant d'estil i la no utilització del femella, també ens parla el guitarroner Vicent Segarra, *Segarreta*. Vicent començà a tocar el guitarró a la dècada de 1970, però ja venia acompanyant a la guitarra al seu oncle, també guitarroner, des dels anys 40 i 50 del segle passat. Ens comenta que ell, fins ben entrats els anys

70, no conegué el guitarró femella, sols coneixia el guitarró mascle, al qual no anomenava d'aquesta manera. Com que era l'únic guitarró que coneixia, per a ell era simplement això: el guitarró. A més també ens indica que el seu oncle, amb qui ell tocava des de ben jove i de qui ell va aprendre, sols coneixia aquest tipus de guitarró.

Respecte a l'afinació del guitarró trobem una gran varietat de possibilitats. S'han estandaritzat dues afinacions que són les més emprades hui en dia. Per al guitarró mascle l'afinació de cadascuna de les cordes seria: 1a **fa**₃ / 2a **do**₃ / 3a **la**₂ / 4a **mi**₃ / 5a **si**₂.

Així, el guitarró estaria afinat just un to (una segona major) per damunt de la guitarra (hem de recordar que la 4a i la 5a cordes aniran octavades respecte a la nota que els correspondria). Per tant, si tinguera la mateixa relació intervàlica que la de les cordes de la guitarra, és a dir, amb les cordes 4a i 5a greus, la 4a corda seria un **mi**₂ i la 5a **si**₁.

Cal explicar ací que els subíndex que acompanyen a aquestes notes segueixen l'índex registrat francobelga, segons el qual el **do** central del piano (o siga el do que s'escriu amb una línia addicional per baix del pentagrama en clau de **sol**), seria el **do**₃. Caldria puntualitzar, no obstant, per no caure en cap error, que la guitarra en realitat és un instrument transpositor. Sí, està afinat en **do**, però en realitat sona una octava baixa respecte al que hi ha escrit. Així doncs, la primera corda a l'aire tindria escrit en una partitura la nota **mi** del quart espai del pentagrama, que seria el **mi**₄, però en realitat la nota que sonarà és el **mi**₃. Per tant, perquè quede clar com s'afinaria el guitarró, la prima del guitarró mascle estarà afinada una segona major per sobre de la prima de la guitarra, i la quarta corda d'aquest mateix guitarró sonaria uníson amb la prima de la guitarra.

D'altra banda, el guitarró femella a hores d'ara se sol afinar de la manera següent: 1a **la**₃ / 2a **mi**₃ / 3a **do**₃ / 4a **sol**₃ / 5a **re**₃. Açò és una quarta justa per sobre la guitarra, i una tercera menor per dalt del guitarró mascle.

Així doncs, podem extreure com a conclusió d'açò que si posem una celleta mecànica en el tercer trast d'un guitarró mascle (o llarg), el podem fer servir com a femella. Per contra, per a poder utilitzar un guitarró femella com a mascle sols podríem fer una cosa: abaixar l'afinació i, per tant, la tensió de les cordes, cosa amb la qual el guitarró no sonarà amb claredat i perdrà volum i sonoritat (Juste, 2018, p. 97).

De tota manera, encara que aquestes dues afinacions són les més comuns i estandaritzades en l'actualitat, al llarg del temps hem trobat diverses afinacions i, «fins i tot, alguns guitarroners utilitzen les seues pròpies afinacions per diversos motius» (Juste, 2018, p. 97).

Així doncs, veurem altres possibilitats d'afinació de l'instrument que hem pogut constatar a partir de les entrevistes realitzades. Algunes són històriques i altres són personals. També veurem alguns dels motius de les possibles utilitats d'aquestes afinacions.

Per exemple, altra afinació que també podem trobar de forma bastant habitual és afinar el guitarró mascle amb l'afinació del guitarró femella (o siga, la 1a corda en **la**), açò fa que l'instrument adquireisca una tensió bastant alta, el que ens dona una sonoritat molt aguda i un volum una mica més elevat, degut a eixa tensió. (Juste, 2018, p. 97)

D'aquesta forma d'afinar ens dona testimoni Vicent Segarra, qui ens explica que d'eixa manera és com ell afina el guitarró i que a més era la forma en què afinava també el seu oncle, a qui ell va acompanyar molts anys i de qui va aprendre la manera de tocar. També ens diu que com el seu oncle estava sord, era ell qui li afinava el guitarró i sempre ho feia amb aquesta distribució de cordes.

Per altra banda, Victoria Sousa (esposa, com hem comentat, del guitarroner José Lorente), ens explica altre mode d'afinar. Aquesta manera apareix també reflectida en l'article *Función rítmico-melódica del guitarró en el acompañamiento del cant d'estil*, escrit per la seua filla, Victoria Lorente Sousa, en la revista digital *Sinfonía Virtual*.

El guitarró consta de cinco cuerdas, la 4ª y la 5ª afinadas una octava más aguda de lo que les correspondería, según el patrón habitual descendente.

Según transmisión oral directa recibida de D. José Lorente Fernández, *tocador* de guitarró, la afinación correspondiente es (comenzando por la prima):

Mascle: **fa**₄ - **do**₄ - **la**₃ - **mi**₄ - **si**₃

Femella: **la**₄ - **mi**₄ - **do**₄ - **sol**₄ - **re**₄

Sin embargo, el timbre de ambos instrumentos es tan parecido que, a efectos prácticos, puede utilizarse indistintamente uno u otro según el criterio del instrumentista. En realidad, el *tocador* escoge el instrumento en función de la tonalidad en la que interpreta, pues sus distintas afinaciones permiten fórmulas de floreo improvisado más o menos ricas según qué tonalidad. De todos modos, dado que la *femella* está afinada una tercera mayor más aguda que el *mascle*, es habitual que el intérprete utilice únicamente un *mascle*, haciendo uso de una cejilla en el cuarto traste¹⁴ cuando considera que convendría emplear la *femella* (Lorente Sousa, 2010).¹⁵

¹⁴ Ací parla d'afegir una celleta mecànica al quart trast per l'afinació que proposa per al guitarró mascle, la prima en **fa**. Però si l'afinem amb l'afinació més habitual actualment, o siga la prima en **fa**#, per a utilitzar el mascle com a femella, la celleta l'haurem de posar en el tercer trast.

¹⁵ Cal fer notar que en aquest article, els subíndex que acompanyen a les notes d'afinació de cadascuna de les cordes, no queda clar en quin tipus d'índex registral estan expressades. L'autora no deixa constància d'açò en el text. Si es tracta de l'índex registral francobelga, l'autora concorreria en un error, ja que no hauria tingut en compte que la guitarra, i per tant el guitarró, sonen octava baixa respecte al que tindrien escrit en el pentagrama. No obstant pot ser que haja utilitzat l'índex registral internacional o científic, segons el qual el **do** central del

Així veiem una afinació, caiguda en desús però que pel que sembla era bastant utilitzada: afinar el guitarró mig to més agut que la guitarra. Pot semblar estrany, però cal tenir en compte que en cant d'estil antigament es feia escordatura, afinant la guitarra una 3a major per baix de l'afinació habitual, i per tant amb la prima en **do**. D'este mode, aquest guitarró amb la prima en **fa**, estaria afinat una 4a justa per sobre la guitarra, cosa que estaria ben carregada de lògica.

Aquesta afinació seria bastant útil per al cant d'estil, tenint en compte que abans sols es gastava un to per a cada estil: l'u en **Do7-Fam**; l'u i dos en **FaM**; l'u i dotze en **DoM**. Afinant així l'instrument les posicions serien bastant còmodes de tocar sense celleta mecànica: l'u es tocava en **Si7-Mim**; l'u i dos en **MiM**; l'u i dotze amb posició de **Si7** com a tònica i la dominant seria **Fa#7**.¹⁶ No obstant, el guitarroner *Tério* ens parla que ell utilitzava la posició de **SiM** com a tònica en l'u i dotze, però que resultava bastant incòmoda per la celleta manual i pel fet que donava poc de joc a l'hora d'afegir-li notes. Aquesta posició d'acord sols permet el fet d'alçar el dit de la celleta al segon trast i deixar la corda a l'aire (Juste, 2018, p. 98).

A més, cal recordar que aquests instruments naixen com a requints de la guitarra. Aquesta denominació ens pot induir a error i fer-nos creure que haurien d'estar a distància de 5a justa respecte a la guitarra, però en aquesta família, en parlar de requints, fem referència que estan a distància de 4a justa. Per tant, si tenim en compte que en altres temps la guitarra per al cant d'estil s'afinava una tercera major més greu del que habitualment s'afina (com hem apuntat anteriorment), podem observar que aquesta forma d'afinació, amb la prima en **fa**, ens donarà un guitarró afinat una 4a justa per damunt de la guitarra, de forma que així aquest guitarró seria requint d'eixa guitarra afinada amb la prima en **do**, mentre que amb l'altra afinació, la **la₃ / 2a mi₃ / 3a do₃ / 4a sol₃ / 5a re₃** (la del femella), ens dona un guitarró afinat una 4a justa per damunt de la guitarra afinada amb la prima en mi (la seua afinació habitual). Així, podem conjecturar que els antics tocadors el que feien a l'hora d'afinar els seus instruments era posar el guitarró a distància de 4a justa per damunt de la guitarra.

Però així ara ens faltaria saber com, per què i quan es va començar a afinar el guitarró amb la prima en **fa#**. Pardo i Jesús-María apunten que tal volta açò fora per substitució de la guitarra requintada. Diuen que «no sabem si esta manera d'afinació és realment tradicional en este

piano no seria el **do₃** (com en l'índex francobelga), sinó que seria el **do₄**, de manera que totes les octaves canviarien de denominació respecte a l'altre índex. Però com no ho indica, no ho podem saber amb seguretat.

¹⁶ Pot resultar una mica estrany el fet d'utilitzar un acord de sèptima de dominant amb funció de tònica, però podem trobar un clar exemple d'açò en el volum 26 de la Fonoteca de Materials, corresponent a la segona part de l'Antologia del Cant d'Estil. En la pista 19 canten dos u i dotze seguits el Xiquet del Carme i Victorieta («Cal fer el darrer borró...», «De manera amorosida...»), on es pot escoltar clarament açò que comentem.

instrument o, per contra, si s'adoptà per a substituir la guitarra requintada» (2001, p. 62). Aquest tipus de guitarra s'utilitzava en algunes comarques de forma similar a la guitarra estàndard, per a *rasguejar*, colpejar i fer baixos, però afinada un to més aguda, amb les mateixes notes que hem comentat en primer lloc per al mascle, o siga que l'afinació d'aquesta guitarra requintada seria 1a **fa**₃ / 2a **do**₃ / 3a **la**₂ / 4a **mi**₂ / 5a **si**₁ / 6a **fa**₁.

En començar a parlar de les diferents afinacions, s'ha dit que també cabia la possibilitat que el guitarroner utilitzara alguna afinació pròpia. Açò ocorre perquè cada guitarroner, al cap i a la fi, «el que busca és la seua comoditat perquè sone de la millor manera possible, i que l'afinació li permeta buscar les posicions d'acords que li resulten més còmodes per tal de florejar el més agust que es puga» (Juste, 2018, p. 99). Ací hem d'anomenar el guitarroner d'Algímia d'Alfara José Ramón Soriano. Ens explica que va començar a tocar de xicotet i amb un guitarró femella que hi havia per sa casa (que encara conserva) i que havia sigut del seu avi o del seu besavi, no ho recorda amb exactitud. Va aprendre de manera autodidacta a partir d'escoltar gravacions de cant d'estil i d'anar a veure i escoltar el *Tio Pepico* (guitarroner molt recordat pels cantadors més veterans), qui anava a sovint al poble de José Ramón a tocar amb el grup de folklore local. Anys després va començar a ballar en el grup de danses que es va crear en la Universitat de València (que va ser origen del que hui en dia és el grup de danses *Alimara*), i també ací va començar a tocar el guitarró en la rondalla. Al llarg de la seua carrera com guitarroner ha tocat amb diversos grups de danses i cantadors d'estil.

José Ramón utilitza una afinació molt particular, que a priori ens pot semblar molt estranya, però que ell ens justifica perfectament per a la seua forma de tocar. Aquesta afinació pròpia és la següent: 1a **re**₃ / 2a **la**₂ / 3a **fa**₂ / 4a **do**₃ / 5a **sol**₂.

Si ens fixem podem observar que açò és mig to menys que la guitarra. Però en principi toca amb la celleta mecànica en el tercer trast, la qual cosa ens donaria la mateixa afinació que habitualment hem comentat que s'utilitza per al guitarró mascle. José Ramón ens justifica aquesta afinació perquè açò li permet poder tocar a l'estil de l'u en **Si7-Mim**. Per a les dones posarà la celleta al segon trast i per als homes llevarà la celleta i tocarà a l'aire. En ser aquest estil el més elaborat harmònicament, els guitarroners busquen les posicions d'acords que els donen més joc per a poder florejar. Sí que és cert que tal volta amb aquesta afinació el guitarró puga sonar una mica fosc, degut que les cordes tenen una mica menys de tensió i que està afinat més greu i el so no és tan brillant. Però pel tipus de cordes que José Ramón utilitza (les utilitza de guitarra), no queda tan fluix de tensió i el seu guitarró té prou sonoritat. No sona poc quan toca en companyia dels instruments de vent per al cant d'estil i sí que té presència per sobre de la resta d'aquests, i aconsegueix així la seua tasca fonamental.

D'altra banda, sobre les diverses grandàries i tipus de guitarrons utilitzats a terres valencianes, Toni Guzmán també comenta en el seu article:

Amb el guitarró, o més ben dit, amb els guitarrons passa quelcom de paregut. L'ús tradicional era acompanyar la guitarra de manera redoblada i executar melodies jugant sobre la primera corda. A les terres valencianes se n'han conservat tres models distints, anomenats *timple*, femella i mascle, encara que com que era un instrument que feien els aprenents de guitarrers, no existeix un model uniforme. Els del nord són de mànec curt i s'afinen una quinta per damunt de la guitarra. Aquesta afinació la trobem també als guitarrons mallorquins. Els del sud tenen el mànec més llarg i s'afinen una quarta per sobre la guitarra. A l'Horta de València, i vinculada al món del cant d'estil, s'usa una afinació per al guitarró mascle semblant a l'afinació de la guitarra requintada: 1a **fa** \sharp , 2a **do** \sharp , 3a **la**, 4a **mi**, 5a **si**. També existeix una afinació de guitarró mascle mig to més baix, amb la prima en fa. Els tocadors actuals obliden però que per a les *cantâes* i *guitarrâes* [sic] es baixava dos tons la guitarra, per tal d'aconseguir una sonoritat més pastosa i fer l'instrument més mollet, segons em va informar el magnífic sonador Pepe Lorente, (en actiu c.1950-2000).

Aquest canvis d'afinació han desaparegut de les rondes valencianes actuals, però encara els trobem vius en zones de la Manxa i Múrcia, on és habitual veure «rondas» o «cuadrillas», afinades mig to o un to més baix que el que és habitual a hores d'ara.

Abans que es popularitzaren les celletes mecàniques que ens permeten canviar de tonalitat sense mudar la postura dels acords, els nostres avantpassats feien servir *scordatures* que els permetien canviar de to. Per a acompanyar la jota en **Re** Major, es pujava la segona corda mig to, i s'executava la postura coneguda com tocar per baix, però tocant des de la primera corda. D'això se'n deia tocar *per la prima* o *per l'aragonesa*. D'altra banda, per a tocar la jota en **Sol** Major es baixava la prima un to, i se'n deia tocar *per la valenciana* (Guzmán, 2011, p. 110).

Per tant, Guzmán parla de tres tipus de guitarró: els que ja hem tractat, mascle i femella, i un altre que ell anomena *timple*, també conegut com tiple o *Guitarró de Culla*, degut que en aquesta localitat es va trobar l'instrument que es va emprar de model per a reproduir-lo, ja que era un tipus de guitarró en total desús. Les diferències amb els altres dos guitarrons la trobem, principalment, en les mides: tant la caixa com el tiro són de menor grandària. El tiro fa uns 325 mm. L'altra diferència important és que té quatre cordes en lloc de cinc com els altres tipus que hem vist. Respecte a l'afinació de l'instrument, no tenim clar del tot quina seria exactament, però sembla que la més adequada seria: 1a **si**₃ / 2a **fa** \sharp ₃ / 3a **re**₃ / 4a **la**₃. Això és una quinta per sobre la guitarra i un to més agut que el guitarró femella. A aquesta fan referència Pardo i Jesús-María en el seu llibre:

A Titaguas, La Yesa, la Puebla de San Miguel, Xodos, Lluçena, Vistabella, Benafigos o Atzeneta del Maestrat hem vist utilitzar els guitarrons amb quatre cordes, afinats de la forma més aguda, és a dir: 1a **si**, 2a **fa** \sharp , 3a **re** i 4a **la**. A Culla i la seua partida del Molinell, només posen al guitarró tres cordes amb la mateixa afinació anterior (1a **si**, 2a **fa** \sharp , 3a **re**) (Pardo i Jesús-María, 2001, p. 61).

La justificació a aquesta afinació podríem trobar-la en la d'altres instruments propers. Així, aquesta afinació s'utilitza per al guitarró menorquí (principalment a Ciutadella), i a més és una de les diverses afinacions usades per al *guitarrico* aragonès.

I és que per la grandària del mànec i de la caixa, així com per la seua construcció i nombre de cordes, sembla més bé un *guitarrico* aragonès, i tenint en compte que la zona on es va recollir l'instrument original (Culla, en la comarca de l'Alt Maestrat) és bastant pròxima amb la frontera amb Aragó, és molt probable que en realitat siga això, un *guitarrico*, o senzillament pot ser que en aquestes zones limítrofes s'utilitzaren indistintament uns instruments o altres (d'ací que l'afinació probablement més adequada siga la que hem comentat adés). De fet hem vist al text de Pardo i Jesús-María que aquest instrument s'utilitzava en molts pobles d'aquesta zona que limita amb Aragó. I és que la música (en majúscules) no té fronteres i no respecta aquelles que els humans ens empenyem en posar (Juste, 2018, p. 100).

Ara bé, no sabem amb seguretat si aquest guitarró de quatre cordes que s'anomena en el llibre de Pardo i Jesús-María i el *timple* o tiple del que hem parlat abans, serien el mateix instrument. Toni Guzmán en el seu article no ho deixa clar, ja que no indica l'afinació d'eixe instrument. Però, per altra banda, Pardo i Jesús-María sí que diferencien entre els dos respecte a les afinacions, tot i que en no dir res de la grandària no es pot arribar a cap conclusió. També el fet que s'utilitzen en una mateixa zona geogràfica no ajuda a donar llum a aquesta qüestió:

Una variant del guitarró de menor mida és allò que es coneix com a tiple en algunes poblacions del nord valencià (Xodos, Vistabella, Benafigos, el Molinell de Culla, etc.). En estes poblacions s'afinen les quatre cordes del tiple una huitava més alta que la que hem descrit corresponent al guitarró més greu (1a **fa**#, 2a **do**#, 3a **la** i 4a **mi**) (Pardo i Jesús-María, 2001, p. 62).

Així i tot, Pardo i Jesús-María citen el llibre *Cantos y bailes populares de España* (1888), de José Inzenga, on en parlar sobre *Cantos y bailes de Valencia* es dona referència d'un instrument diferent al que estem comentant. I açò fa que encara quede menys clara aquesta qüestió: «La guitarra tiple, llamado guitarro, es de cinco cuerdas de tripa, y toca siempre una quinta más alta que la guitarra; su empleo es siempre el rasgueado doble o tremolo»¹⁷.

Per tant, davant de la falta de claredat en aquest tema i, com sempre, la falta de bibliografia especialitzada, tan sols podem fer conjectures a partir de l'escassa informació de què disposem:

No obstant, personalment, m'incline a pensar que l'afinació que indiquen Pardo i Jesús-María (2001), la que parla d'afinar el *timple* octava alta del guitarró mascle, pot ser una

¹⁷ INZENGA CASTELLANOS, José. *Cantos y bailes populares de España*. Citat per PARDO i JESÚS-MARÍA. *La música popular en la tradició valenciana*. València: Institut Valencià de la Música, 2001. p. 61

mica agressiva per a l'instrument, ja que per a aconseguir eixa afinació la tensió requerida és molt elevada i el guitarró patirà i podria trencar-se afinat d'aquesta forma. Ara bé, tal volta seria possible plantejar-nos, a partir del text abans citat, que pot ser que existira un altre model de guitarró més xicotet encara, que seria el que aniria afinat d'aquesta forma. També podria ser que el guitarró femella poguera afinar-se indistintament amb la prima en **la** o en **si**, i que el *timple* (més menut de grandària), fora el que s'afinara octava alta del guitarró mascle. No obstant això, provant d'afinar d'aquesta manera el *timple* que hem comentat (de 325 mm de tiro), a les cordes els costa molt arribar a tanta tensió i, per tant, no poden assolir eixa afinació. Per a poder afinar així caldria posar unes cordes amb molt menys de calibre, que tal volta no trobaríem (Juste, 2018, p. 101).

Caldrà indicar, per últim, un altre tipus de guitarró que també anomenaven Pardo i Jesús-María en el seu llibre, i que hem citat abans: el guitarró de tres cordes. Sembla que l'afinació d'aquest seria, tal com hem apuntat en la cita on anomenàvem aquest guitarró, igual que la primera que hem comentat per al *timple*, però sense la 4a corda, és a dir: 1a **si**, 2a **fa#** i 3a **re**. Els autors, a més, restringeixen l'ús d'aquest tipus de guitarró a una zona geogràfica molt concreta, on podem observar que conviurà amb altres tipus de guitarró dels que ja hem anat comentant. Encara que, com no parlen de les mides d'aquest guitarró, no hem pogut saber si la seua grandària serà més pròxima a la del guitarró femella o la del *timple*, però segurament serà més semblant a aquest últim. Personalment no he tingut ocasió de tenir accés a tocar aquest tipus de guitarró, ni l'he vist mai tocat per ningú i, per tant, no puc aportar-hi més llum.

3. Marc metodològic

Respecte a la qüestió metodològica, bàsicament utilitzarem una metodologia etnogràfica. Aquest tipus de metodologia consisteix a basar-nos en l'observació directa del objecte a investigar i el seu entorn, a més d'una observació participant, és a dir, utilitzant l'objecte. També hem fet entrevistes o qüestionaris als membres de la comunitat que estem estudiant (en aquest cas el cos de sonadors de guitarró). D'aquestes observacions podem arribar a conclusions sobre quines són les maneres i els costums que han imperat a través del temps, en el nostre cas per tocar el guitarró, i acompanyar els diversos gèneres que li són propis, i veure de quina manera les podem emprar en la nostra metodologia.

Així doncs, ens basarem en l'experiència pròpia, fonamentada en l'observació al llarg dels anys de les diferents tècniques emprades pels diversos guitarroners. Per a la primera part de la metodologia hem fet un recull de les tècniques del guitarró tal com es toca per als usos i funcions que té hui en dia dintre del corpus de la música tradicional valenciana. Així volem donar llum i fer una aportació als possibles alumnes de quines són les millors mane-

res de tocar amb aquest instrument, segons el repertori que es vaja a interpretar. Quina seria la millor manera de tocar cada ritme, a més de veure com seria més correcte, o quines són les diverses possibilitats que tenim a l'hora d'ornamentar melòdicament segons en quina posició d'acord estiguem tocant i, moltes voltes, tenint en compte cap a quin acord anem.

Per tant, per a dur a terme aquest treball ens hem basat, com ja s'ha comentat, en la pròpia experiència com a tocadors al llarg de quasi vint anys tocant l'instrument. També hem realitzat entrevistes als usuaris naturals de l'instrument. Hem parlat principalment amb els guitarroners antics que encara quedaven vius, o amb familiars directes que ens han pogut donar informació de primera mà sobre com tocaven el guitarró. Mitjançant aquestes entrevistes, els diversos tocadors ens han donat testimoni d'allò que ells fan o feien per a tocar l'instrument: com van conèixer-lo, com o de qui van aprendre a tocar, quina tècnica empraven, la cura de les ungles, les cordes que utilitzaven... També hem parlat amb altres sonadors dels que actualment es troben en actiu, per veure com apliquen ells eixes diverses tècniques ancestrals o saber si n'empren d'altres més noves o creades per ells mateixos.

Però, com que volem donar un pas més enllà per a intentar que el paper del guitarró no quede reduït a l'acompanyament en la rondalla tradicional i ens agradaria que fera un evolució, una de les coses que hem fet és observar altres instruments afins dels que trobem pel món, especialment a prop nostre. Hem estudiat el guitarró murcià, el manxego, el mallorquí... per veure quines tècniques s'empren a aquestes zones, mirant de comprovar si alguna d'elles ens pot aportar alguna cosa nova que ens ajude en un possible camí d'evolució del nostre guitarró. Al final hem vist que eixe camí pot estar per estudiar i treballar l'evolució que ha experimentat en els últims temps un instrument molt semblant al que ens ocupa, com és el *timple* canari. Aquest instrument, també de cinc cordes com el nostre guitarró, es toca a les Illes Canàries i és l'instrument més emblemàtic del folklore canari. Per estudiar-lo hem buscat informació a diverses fonts bibliogràfiques, i ens ha passat una cosa semblant al que ocorre amb el guitarró valencià: a penes hem trobat referències. Hem trobat coses, però poques, això sí, una mica més que sobre el guitarró.

El que sí que ha resultat molt interessant, ha sigut consultar la col·lecció de vídeos editada per Caja Canarias, on el *timplista* Benito Cabrera, junt amb altres intèrprets de *timple*, desenvolupa un mètode per a ensenyar a tocar aquest instrument.

4. Resultats

De tota la investigació duta a terme hem obtingut tota una sèrie de resultats d'allò més interessant. Tot i conèixer des d'un punt de vista personal després de tants anys tocant el guitarró i observant a aquells que el toquen, en plantejar un treball d'aquest tipus i haver de fer una recopilació i compilació de totes elles, arribem a observacions molt interessants de les quals un a voltes no n'és conscient.

D'altra banda, el fet de buscar la poca informació publicada a llibres i revistes relativa al tema, fa que en trobar alguna cosa siga, per una banda, tot un descobriment i, per altra, una reafirmació en la majoria de casos de allò que ja sabíem per testimoni directe, bé personal o de la informació recollida a les diverses entrevistes mantingudes.

Així hem constatat que els dos tipus principals de guitarró que s'utilitzen són el mascle i el femella, tot i que actualment sol ser més comú el primer donada la versatilitat que presenta davant del femella, ja que la seua major grandària, possibilita major comoditat en tocar-lo quan hem d'usar una celleta mecànica. Hem vist que les afinacions més comunes són 1a **fa**₃ / 2a **do**₃ / 3a **la**₂ / 4a **mi**₃ / 5a **si**₂ per al mascle i 1a **la**₃ / 2a **mi**₃ / 3a **do**₃ / 4a **sol**₃ / 5a **re**₃ per al femella. No obstant hem confirmat la utilització, tant en èpoques anteriors, com en l'actualitat, d'altres afinacions alternatives a aquestes, però de menor importància en el seu ús dintre del cos de sonadors de guitarró valencià. Algunes han sigut emprades més comunament i altres són afinacions de caire personal utilitzades per algun determinat guitarroner buscant la seua comoditat a l'hora de tocar.

També hem confirmat l'existència d'altres models de guitarró de diferents grandàries i amb diferents configuracions de cordes, com el tiple o guitarró de Culla, bastant més xicotet que els abans anomenats, que a més duu quatre cordes en lloc de les cinc que tenen els anteriors. També hem descobert que en determinades zones el guitarró fins i tot s'encorda amb tres cordes en lloc de cinc o de quatre.

Per altra banda, en canvi, hem descobert coses interessants com per exemple l'origen històric del guitarró tal com hui el coneixem, i que podem datar aproximadament durant el barroc, cosa que ens vindria confirmada pel nombre de cordes, cinc, igual que els ordres de la guitarra barroca i per l'afinació tan peculiar, on la corda més greu no és la situada més amunt sinó la corda central, que és el que Gaspar Sanz anomena afinar *a la campanela*.

En altre ordre de coses hem fet una recopilació de quins serien els gèneres de la música tradicional on el guitarró té, o podria haver tingut, en altres temps un ús generalitzat. Així, a partir de la classificació feta dels gèneres vocals i instrumentals de la música tradicional va-

lenciana per l'etnomusicòleg Jordi Reig en la seua obra *La música tradicional valenciana. Una aproximació etnomusicològica* (2011), hem vist on s'utilitza actualment i hem pogut conjecturar en quins gèneres podria haver-se emprat en algun moment del passat.

5. Proposta didàctica

Un dels handicaps amb què ens trobem a l'hora de proposar una metodologia per al guitarró és el fet de trobar-nos amb diferents variants a l'hora de construir l'instrument. Principalment tenim dues variants, com ja hem comentat: el guitarró mascle i el guitarró femella. El fet de tenir diferents mides de tiro, fa que necessitem diferents afinacions, perquè la tensió no serà la mateixa ni la més adequada si per a un instrument més curt fem una afinació més greu; o pel contrari una afinació més aguda, que comporta més tensió en les cordes, en un instrument més llarg, pot ser massa agressiva i partir les cordes o acabar provocant el trencament de l'instrument per la zona central, per la part del tacó¹⁸.

Les afinacions generalment més utilitzades actualment, com ja hem vist amb anterioritat, són les següents:

- Per al guitarró mascle: 1a **fa**₃ / 2a **do**₃ / 3a **la**₂ / 4a **mi**₃ / 5a **si**₂



- Per al guitarró femella: 1a **la**₃ / 2a **mi**₃ / 3a **do**₃ / 4a **sol**₃ / 5a **re**₃



Cal fer ací una observació important. Com ja hem vist, les distàncies intervàliques entre les notes de cada corda són les mateixes que trobem entre les cordes de la guitarra, és a dir, una quarta justa entre cada corda i la següent, excepte entre la tercera i segona cordes on tenim un interval de tercera major. Per tant, hem d'utilitzar les mateixes posicions de dits que usem en la guitarra per a fer els acords, amb l'excepció que caldrà aplicar la transposició corresponent, depenent de quin tipus de guitarró estiguem gastant. Així doncs, si estem utilitzant el guitarró mascle, a l'aire serà un instrument transpositor en **re**, mentre que si toquem amb el femella, a l'aire ens donarà una transposició en **fa**. Per altra banda, com veurem, la regla d'or del guitarró fa que haguem de fer posicions el més senzilles possible que ens permeten tenir

¹⁸ Veure ANNEX I. Parts del guitarró.

algun dit lliure per afegir notes a l'acord que s'està tocant i crear en cert mode eixes melodies de què hem parlat anteriorment. Per tant, és interessant l'ús de celletes mecàniques que ens permeten fer transport a qualsevol to, segons aquell en el que calga tocar i d'aquesta manera facilitar eixa tasca de recerca dels acords més simples possibles. Així, per exemple, si en un guitarró mascle posem la celleta mecànica al primer trast, ens donarà un instrument transpositor en **mi_b**, en el segon trast en **mi**... No obstant això, hem d'anar amb compte de no abusar de la celleta mecànica. Posar-la més enllà del quart o quint trast del guitarró mascle tal volta siga un poc exagerat, ja que segur que trobaríem altra posició relativament còmoda per al nostre propòsit amb la celleta en un trast més baixet o amb el guitarró a l'aire. Hem de tenir en compte també, a aquest respecte, que com més amunt es puja en el mànec, més junts estan els trasts i més es dificulten els moviments de la mà esquerra.

Encara que el tema de la transposició pot resultar a priori una mica farragós o incòmode, pensem que serà el més adequat, ja que si a una mateixa posició d'acord hem d'anomenar-la de manera diferent cada volta segons on estiguem posant la celleta o segons el guitarró amb que toquem, pot resultar complicat i estressant per a l'intèrpret. Per tant, la nostra proposta passa pel fet de donar un nom a una determinada posició d'acord independentment de l'altura a què estiguem tocant-la, i aplicar la transposició corresponent segons el to real que estiguem acompanyant.

Si en els models d'instrument i en les cordes trobàvem un ample espectre de possibilitats diferents, amb les tècniques emprades per a tocar el guitarró passa una cosa pareguda. Haurèm de diferenciar principalment entre la tècnica utilitzada pel guitarroner amb la mà dreta¹⁹, o siga, de quina manera *rasgueja* les cordes per a fer els ritmes i com fa els repics. Per altra banda, haurem de veure de quina manera toca amb la mà esquerra, és a dir, quines posicions d'acord es busquen perquè permeten fer més florejos en la primera corda, com s'ha indicat abans.

5.1. Tècnica de la mà dreta

En la forma de tocar amb la mà dreta, és on rau un dels aspectes característics del guitarró. Com ja hem comentat, el guitarró es toca *rasguejant*, no puntejant com en la guitarra. Però no es fan els *rasguejos* de la mateixa manera com es fan en la guitarra. En general

¹⁹ Estem referint-nos ací que l'instrumentista siga dretà o esquerrà, però que toque com els dretans. Si és esquerrà, caldrà entendre dreta on diguem esquerra i a l'inrevés. De fet, fa anys vaig conèixer a Picanya un guitarroner esquerrà que tocava el guitarró amb les cordes canviades d'ordre i a l'inrevés del guitarroners dretans, o siga posant els acords amb la dreta i repicant amb l'esquerra.

s'utilitza un tipus de *rasgueig* que permeta fer un repic continuat i constant en alguns moments. Intentarem parlar de totes les maneres en què hem pogut constatar que es toca el guitarró amb la mà dreta.

La primera manera en què podríem utilitzar la mà dreta per a *rasguejar* seria imitant el mateix moviment que utilitzaríem per a la guitarra, o siga, movent tots els dits de la mà des del dit petit fins el polze, un darrere de l'altre. No obstant, encara que menys habitual, també hi ha qui fa els *rasguejos* just a l'inrevés, començant per l'índex i acabant pel petit. El problema d'aquesta tècnica és que no permet fer el repic continu, tan característic del guitarró. D'aquesta manera sol tocar la gent que per primera vegada agafa un guitarró, ja que intenta tocar-lo igual que tocaria una guitarra.

Tot i això, sobre la manera de fer els repics amb el guitarró Pardo i Jesús-María també parlen en el seu llibre i comenten que «l'acompanyament o repicament també és molt particular, encara que es poden resumir en dos tipus: el que utilitza les ungles dels dits polze i índex, o aquell en el qual se substitueix l'índex pel dit del mig, fent que el polze tinga més protagonisme, en alternar raspits amb l'ungla i el tou d'este dit» (2001, p. 61). Així aquests autors redueixen a dues les formes de repicar amb el guitarró, i sí, aquestes són dues de les possibles maneres, però no les úniques, ja que hem pogut constatar-ne d'altres també utilitzades per diversos guitarroners. Aquestes de les que parlen Pardo i Jesús-María, això sí, són les més habituals, i també hi fem referència.

Amb aquestes dues formes de repicar, que en realitat són la mateixa, però canviant l'índex pel dit del mig o a l'inrevés, s'aconsegueix poder fer un repic molt rodó i constant si es vol. Açò és molt interessant, perquè així podem florejjar sobre el ritme base de les guitarres de la manera que vulguem. Podrem omplir més o menys al nostre gust. Açò amb altres tècniques seria molt complicat, ja que tindrem menys agilitat per a poder moure els dits i fer els repics. La manera de dur-la a terme es basa en tres colps que són els que creen el repic. Consisteix en el següent: el primer colp es faria baixant per les cordes, *rasguejant* amb el revers de l'ungla del dit índex o amb la del dit del mig (segons el dit que emprem); el segon colp es fa baixant amb el dit polze; el tercer colp es faria també amb el polze, però pujant amb el revers de l'ungla d'aquest dit. Amb aquesta tècnica toquen la majoria dels guitarroners en actiu, tant antics com més moderns, com hem dit uns amb el dit índex i altres amb el del mig.

Altra manera de tocar seria semblant però en lloc de basar el repic en tres colps, es basaria en quatre. El primer colp es faria igual que en l'anterior forma de repicar, baixant amb l'ungla del dit del mig; el segon colp es fa baixant amb l'ungla del dit índex; finalment el tercer i

quart colp es farien amb el polze, baixant i pujant, de la mateixa forma que hem indicat per al segon i tercer colp en la tècnica anterior.

Trobem altra forma una mica més rudimentària i molt poc utilitzada que consistiria a tocar amb tota la mà, però deixant fixos els dits, sense moure'ls, i en la que el repic es faria utilitzant el canell, movent-lo ràpidament de dalt a baix marcant tots els colps rítmics. Hi ha una variant d'aquesta mateixa tècnica on s'operaria igualment movent el canell, però en la que s'utilitzarien sols dos dits (el polze i l'índex o el polze i el del mig). Aquesta tècnica comporta el problema que el tocadore es cansarà molt prompte i podrà aguantar poc tocant, ja que resulta molt pesat eixe moviment de manera continuada. Eixa tècnica la trobem ocasionalment utilitzada en zones properes on es toquen altres variants de guitarró com Múrcia o La Manxa.

Finalment cal dir que en moltes ocasions els guitarroners utilitzen combinació de dues o més de totes les tècniques exposades, depenent clar està, de l'efecte sonor que es busque. Per tant, és interessant conèixer i treballar com més tècniques millor, no sols per açò, sinó també perquè en ocasions es pot trencar una unglia i, coneixent aquesta diversitat de possibilitats en la interpretació, podem seguir tocant a pesar de qualsevol problema amb les ungles.

Al respecte d'aquestes, cal apuntar que els guitarroners, des de sempre, han hagut de deixar-se-les un poc llargues i les han cuidat i endreçat per a tocar l'instrument. S'han fet la manicura i han recorregut a tot tipus de solucions per a cuidar-les. Així, han empleat enduridor d'ungles per tal de fer-les més fortes i quan s'han trencat han arribat a apegar-les amb algun pegament extrafort per a poder tocar amb elles. Personalment, perquè no se'm trenquen les ungles, des de fa uns anys me les pose de porcellana en un lloc especialitzat en açò, i d'aquesta manera són molt dures i costa molt que es trenquen.

Com a conclusió, a aquest punt direm que la primera tècnica sobre la qual hem parlat, aquella consistent a tocar amb combinació de dos dits (polze i mig o polze i índex, a gust i comoditat de l'intèrpret) sembla la més adequada per tal d'obtenir un repic el més constant i rodó possible, tot i que es pot combinar amb altres tècniques amb la intenció de buscar determinats efectes rítmics o de so que poden resultar interessants.

5.2. Tècnica de la mà esquerra

A més del repic continuat amb la mà dreta, l'altre tret característic de la forma de tocar el guitarró, és com s'ha d'acompanyar amb la mà esquerra. Com ja hem comentat, no solem mantindre una posició d'acord fixa, sinó que anem afegint-li notes a l'acord. Aquestes notes poden pertànyer o no a l'harmonia de l'acord. Per tant, poden ser la tònica, la quinta o la terce-

ra de l'acord, però en ocasions utilitzem quartes justes, sèptimes majors, sextes... Generalment aquestes notes que afegim es toquen en la primera corda, ja que al ser la més aguda, serà la manera que puguen sobreeixir por sobre de la resta de l'acord²⁰.

Cal apuntar que les posicions d'acord que es busquen han de ser el més senzilles possible, a poder ser en primera posició, i evitant les celletes manuals (llevat que no hi haja més remei). Hem d'intentar que ens quede un dit lliure per a poder utilitzar-lo per a afegir notes a l'acord, o almenys que el dit que estiga xafant la primera corda tinga certa llibertat de moviment per a dur a terme aquesta tasca.

Depenent del paper que desenvolupe l'acord dintre de l'harmonia de la peça, les notes afegides podran ser unes o altres. Per exemple, si l'acord fa de tònica o de dominant les notes afegides a aquest evidentment canviaran. També dependrà de la tonalitat en què estiguem: no podrem afegir-li les mateixes notes si estem en una tonalitat major que si estem en una menor.

Indiquem a continuació les diferents posicions d'acord i quines són les notes que es podrien afegir en la primera corda. Hem posat sols els acords que més habitualment s'utilitzen. Les posicions que no venen escrites és perquè no s'utilitzen a penes, tan sols, en tot cas, com a acord de pas. Com ja hem comentat, es busquen les posicions el més senzilles possible. Per a tocar en un to o altre, el guitarroner buscarà sempre eixes posicions més senzilles i, si el to no li permet trobar-ne una de forma natural, emprarà la celleta mecànica, de forma que així podrà utilitzar altra posició més còmoda per a florear.

En les figures 3, 4 i 5, hem escrit en blanc la nota que en eixa posició d'acord ocuparia la primera corda, i en negre les possibles notes que es poden afegir. Entre parèntesi hem posat aquelles notes que es poden posar però que és menys habitual emprar-les. Els números indiquen amb quin dit de la mà esquerra haurem de polsar eixa nota: la xifra **1** correspon al dit índex, el **2** al dit del mig, el **3** a l'anular i el **4** al dit petit. Amb el **0** indiquem que eixa nota és a l'aire. On posa **c. 1**, indiquem que amb el dit **1** (l'índex) es fa celleta manual, bé celleta completa o bé mitja celleta.

En primer lloc exposem els acords majors i les notes corresponents a cadascun d'ells. Podem veure, si comparem amb les figures 4 i 5, que tenim major nombre de posicions que en els menors i en els acords de sèptima.

²⁰ En alguns casos, encara que és molt poc habitual, es pot fer algun d'aquests contrapunts en la 2a o en la 4a corda, però ja hem dit que es tracta d'una cosa molt excepcional.

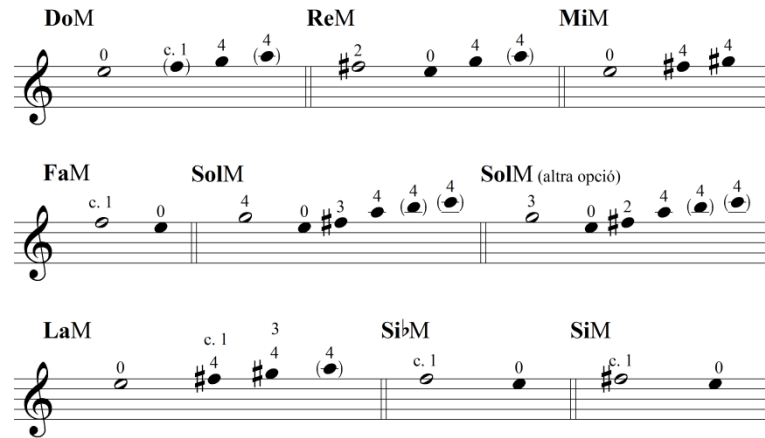


Fig. 3. Notes que es poden afegir a cadascuna de les posicions dels acords majors

Es pot observar que la posició que més joc ens dona per a poder florejar és la de **SolM**, amb la qual podem pujar per tot el mànec. D'ací la gran varietat de notes que venen indicades en la figura 3. Fins i tot indiquem dues opcions diferents de digitació per a aquest acord. La posició de **LaM**, tot i que pot parèixer molt ric en florejos per ser un acord fàcil de posar, en canvi els guitarroners fugen bastant d'aquesta posició, ja que per la manera com es fa l'acord, posant el dit **4** en la primera corda al segon trast per a fer **fa♯**, la posició és un poc incòmoda, perquè els dits queden molt apegats. Per a aconseguir la resta de notes caldrà fer celleta en el segon trast però sols fins la quarta corda, la quinta quedarà a l'aire. Per això, aportem dues opcions de dit per a alguna de les notes. Pel que fa a les posicions de **FaM**, **Si♭M** i **SiM**, l'única opció que tenim és la de posar i llevar la celleta manual deixant la corda a l'aire o xafant el trast corresponent.

Cada tocador, segons on o amb qui haja après a tocar, preferirà uns o altres acords sobre els que improvisar, sobre els quals es trobarà més còmode. Així, uns prefereixen el **DoM**, altres **ReM** o **MiM**; quasi tots busquen el **SolM**, que com hem dit és la que més possibilitats dona; en canvi solen fugir bastant del **LaM**, per les raons de digitació que hem comentat abans.

Per altra banda tenim els acords menors. En musica tradicional valenciana les peces en tonalitat menor són pràcticament inexistentes. Trobem molt pocs exemples i el seu ús és més reduït quant a gèneres, i es limita als fandangos del sud (entre ells les riberenques i l'u d'estil), alguns boleros, algunes jotes que en la cobla fan un canvi momentani al mode menor i algunes cançons diverses.

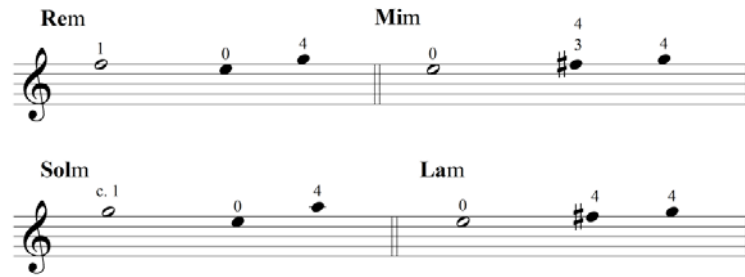


Fig. 4. Notes que es poden afegir a cadascuna de les posicions dels acords menors

Podem observar en la figura 4, que es redueix molt el nombre de posicions d'acords menors que s'empren, raó per la qual quan s'ha de tocar alguna cosa en tonalitat menor, sempre es busquen aquestes postures, ja que altres comportarien la dificultat afegida d'haver de posar una celleta manual, amb la qual cosa es complicaria el fet de poder fer els florejos de què estem parlant. No obstant això, també s'utilitzen de vegades aquestes altres posicions amb celleta manual, però com a acord de pas, no com tònica o grau important.

D'aquestes, les més buscades i còmodes són, segurament, **Mim** i **Lam**. En canvi la posició de **Rem**, tot i que és bastant utilitzada, s'intenta fugir d'ella ja que, com segurament s'emprarà en un cant per la de l'u, açò comporta haver de canviar a la seua relativa, **FaM**, que porta celleta i també la subdominant d'aquesta, **SiM**, amb la conseqüent incomoditat, pel cansament que suposa i perquè dificulta poder afegir notes a aquests acords amb celleta manual. **Solm**, quasi no s'utilitza i l'hem inclosa ací donat que en alguns boleros en tonalitat menor pot fer el paper de subdominant si la tònica és **Rem**.

Per fi tenim els acords de sèptima de dominant. Són molt utilitzats, ja que la gran majoria de peces tradicionals es basen en la dualitat tònica/dominant. Així, en aquesta dicotomia es basen les jotes, algunes seguidilles, l'u i dos i l'u i dotze d'estil i de ball, moltes cançonetes populars, etc. Els fandangos enllaçats que formen part de la *suite* popular utilitzen tres acords: tònica, subdominant i dominant, però el de subdominant actua sobretot com a acord de pas i quasi se'n podria prescindir, així que també podem pensar en aquests fandangos com un tipus de peça més amb harmonia tònica/dominant. Cal recordar també, el curiós ús que es fa en ocasions d'un acord de sèptima de dominant com a acord de tònica, com comentàvem més amunt, al Marc teòric, on es parlava de diversos tipus i afinacions del guitarró. Ens referim que, tradicionalment, amb l'afinació del guitarró mascle, en la qual la prima està en **fa**, l'u i dotze d'estil (que està en **DoM** en to real), amb el guitarró es tocarà en **Si7** com a tònica i **Fa#7** com a dominant.

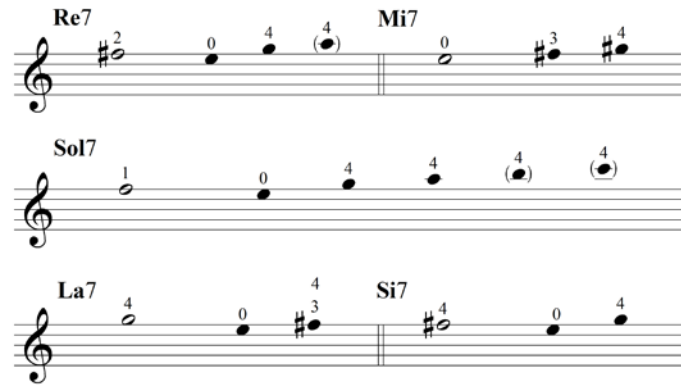


Fig. 5. Notes que es poden afegir a cadascuna de les posicions dels acords de sèptima²¹

També en els fandangos del sud o cants per la de l'u (com malaguenyes, riberenques o l'u d'estil), comencen i acaben amb un d'aquests acords de sèptima.²² I és que en realitat aquest tipus de cants segueixen un patró modal que s'ha tonalitzat, però que conserva els trets modals del mode de **mi**. Per a començar l'acompanyament d'aquests cants, els guitarroners solen buscar les posicions de **Mi7** i **Si7**, que són les que més possibilitats donen a l'afegir notes a tota la roda d'acords. De vegades, el to del cantador no permet utilitzar alguna d'aquestes posicions, ja que hauríem de posar la celleta en un trast molt alt, i açò desvirtua el so i pot resultar incòmode (com ja hem apuntat amb anterioritat).

En la figura 5, no apareix l'acord de **Do7**, donat que és un acord que pràcticament no s'utilitza i, quan apareix, sol ser com a acord de pas (per exemple, en una peça en eixe mateix to, en **DoM**, l'utilitzarem momentàniament com a dominant del IV grau per a passar a la subdominant). A més quan s'utilitza, no se li pot afegir cap nota, ja que els quatre dits estan ocupats. Però llevat d'eixe ús, és molt estrany que s'utilitze. Per contra el **Sol7** s'utilitza molt i a més és el que més joc dona a l'hora de florejar, ja que, com el **SolM**, ens permet recórrer lliurement tot el mànec del guitarró.

Totes aquestes posicions d'acords i les combinacions de notes que hem comentat probablement són les més habituals i esteses entre els guitarroners. No obstant, i ja ho hem comentat en repetides ocasions al llarg d'aquest treball, com que no hi ha una estandardització ni uniformitat en els diferents aspectes de l'instrument i, especialment, en les formes de tocar, hem de pensar que cada tocador de guitarró es busca les seues maneres per a tocar el més còmode possible i enriquir, tot el que puga, cadascun dels acords que toque.

²¹ Figures 3, 4 i 5 elaborades per l'autor.

²² Encara que alguns guitarroners empen la posició de l'acord major en lloc del de sèptima. De fet els acords majors i els de sèptima poden ser intercanviables en bastants ocasions.

5.3. El *timple* canari: tal volta un espill on mirar-nos per a evolucionar

El *timple* canari és un instrument que ha evolucionat molt en els últims anys, sobretot en la forma de tocar-lo, amb l'aparició de músics tan destacats com el desaparegut José Antonio Ramos, Domingo Rodríguez «El Colorao» o Benito Cabrera, que tocant de manera solista aquest instrument l'han posat a un nivell molt alt de virtuosisme. Tal volta una línia similar de treball a la que s'ha dut a terme amb el *timple* hauríem de plantejar-nos per al guitarró, per tal d'aconseguir que siga alguna cosa més que un simple instrument d'acompanyament i que es pugui tocar amb ell altre tipus de música en què l'element melòdic estiga més present.

El *timple* és un instrument canari de cinc cordes. És d'origen incert, però sabem que antigament a Canàries no hi havien instruments de corda, per la qual cosa el més probable és que foren els habitants hispanitzats els que adoptaren aquest instrument. On més s'ha conegut aquest instrument és en les illes orientals: Gran Canaria, Fuerteventura i Lanzarote. En la resta d'illes es coneixia poc o gens, com El Hierro o La Gomera, on utilitzaven únicament els instruments més ancestrals.

En la seua forma i mida, el *timple* és similar a qualsevol de les variants de *guitarrillos* ibèrics i que es poden trobar tant a la península Ibèrica com a Iberoamèrica. En algunes zones se'l denomina també *tiple*. Les diferències principals d'aquest *timple* amb el guitarró valencià i altres instruments semblants estan bàsicament en la caixa de ressonància que és més estreta i allargada. La forma de huit és un poc més estilitzada i, a més, el fons de la caixa és bombat i no pla com en la majoria d'aquests instruments. Per açò, alguns l'anomenen *camellillo*, ja que eixa forma bombada del fons de la caixa de ressonància podria recordar a la gepa d'un camell.



Fig. 6. Detall del fons de la caixa d'un *timple* canari, amb la seua típica forma bombada
(Foto: <http://ciudadanosenalerta.com/el-timple-canario>)

Pablo Minguet Irol (1733-1801), en el seu mètode *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales como son la guitarra, tiple, vandola* [...], explica respecte al tiple quines són les cordes que s'utilitzen, les afina-

cions i la forma de tocar-lo. No ha canviat res del tiple que descriu Minguet respecte al *timple* canari actual, on les cordes, les afinacions i les formes de tocar continuen sent les mateixes. L'afinació del *timple* actual (el de cinc cordes) és 1a **re** / 2a **la** / 3a **mi** / 4a **do** / 5a **sol**. Déiem que no ha canviat res però no és del tot cert, ja que evidentment hi ha hagut una gran evolució en la manera de tocar-lo i en el seu ús durant, aproximadament, l'últim quart del segle XX i el que portem del XXI.

Respecte a la forma de tocar-lo en trobem dues tècniques diferents, però que solen combinar-se entre sí a l'hora de la interpretació: *rasguejant* i puntejant. I ací és on descobrim una primera diferència amb el nostre guitarró: nosaltres tan sols *rasguegem* i no puntegem les cordes. Ara bé, hem de tenir en compte que l'afinació de les cordes és lleugerament distinta de la del nostre guitarró. La distribució de les distàncies intervàliques entre les cordes és distinta i, per tant, no podrem emprar les mateixes posicions amb el guitarró que amb el *timple*. Com acabem de veure, l'afinació del *timple* és 1a **re** / 2a **la** / 3a **mi** / 4a **do** / 5a **sol**. Per tant, hi ha una quarta de distància entre totes les cordes excepte entre la 3a i la 4a, on la distància és d'una tercera major, a diferència del guitarró on eixa distància de tercera la trobem entre la 2a i la 3a corda. Açò condicionarà les posicions dels acords i, per això, no podrem utilitzar per al guitarró les mateixes que en el *timple* canari.

D'on sí que serà interessant agafar idees per al nostre propòsit serà de la tècnica de la mà dreta. Mentre que nosaltres tan sols utilitzem el guitarró com a instrument de *rasgueig*, els *timplistes* també utilitzen el seu instrument per a fer puntejats, arpegiats i melodies, i entren tècniques semblants a les de la guitarra. En aquest cas no tan sols gastarem dos dits com fèiem per a *rasguejar* amb el guitarró, sinó que haurem d'utilitzar tots els dits de la mà (excepte el dit xicotet). D'aquesta barreja d'estils, el *rasguejat* i el puntejat, és d'on naixerà un nou estil de tocar el guitarró que podrà fer esdevenir el nostre instrument en un instrument solista no en el sentit que hem apuntat abans de ser un únic guitarró per rondalla, sinó en el sentit en què pensem quan parlem d'un instrument solista, de poder interpretar peces a solo o amb algun acompanyament d'algun altre instrument. Evidentment açò requeriria un estudi amb molta més profunditat que en aquest treball no ens és possible realitzar. Però volem que açò siga l'espurna que faça encendre la metxa per a fer un estudi consciencios cap a l'elaboració d'un mètode per a l'ensenyament del guitarró, no sols de la seua tècnica pròpia i tradicional, sinó també buscant eixe pas més enllà per a convertir-se en un instrument amb més possibilitats que la d'interpretar la música tradicional com sempre s'ha fet, que intente ser un instrument una mica més autosuficient del que ara és.

6. Conclusions i prospectiva

Per concloure aquest treball recopilarem tot allò que hem vist i descobert al respecte del guitarró i la manera de tocar-lo i la possible metodologia per a ensenyar-lo.

En primer lloc hem vist la dificultat per a poder contextualitzar el guitarró en la història de la música. Degut a la falta de bibliografia sobre aquest instrument, no podem saber amb seguretat en quin moment apareix, ni com, ni amb quina finalitat. A la conclusió que sí que arribem és a la que el seu origen es troba en la guitarra barroca de cinc ordres. L'afinació tan particular que té seria còpia del que l'autor i guitarrista barroc Gaspar Sanz anomena afinar a la *campanela*, és a dir, amb la quarta i quinta cordes una octava alta del que els correspondria respecte a la distribució de cordes de l'actual guitarra (on aquestes cordes serien més greus). D'aquesta manera la corda més greu serà la tercera, la corda central. Açò ens dona una sonoritat ben particular, ja que es tracta d'un instrument sense sonoritats greus.

Per altra banda, respecte a la manera de tocar-lo, hem vist que no es tracta d'una guitarra xicoteta i que, per tant, les simples tècniques guitarrístiques no ens aprofiten. Estem parlant d'un instrument amb una tècnica pròpia que hem d'utilitzar si volem emprar-lo correctament per a interpretar el seu propi repertori, és a dir, la música tradicional valenciana, on el guitarró forma part tant de les rondalles de corda que interpreten la música de ball com de les rondalles mixtes de corda i vent que acompanyen el cant d'estil, el repertori més important del guitarró i on aquest té un paper fonamental. Hem fet a més una recopilació del gènere de la música tradicional valenciana dels que el guitarró forma o podria haver format part en algun moment. També hem vist com tenim gran diversitat de formats de l'instrument: diferents grandàries, afinacions, nombre de cordes...

El guitarró es toca generalment *rasguejant* i no puntejant, donat que en principi és, bàsicament, un instrument d'acompanyament. La particular forma de tocar-lo implica que a la posició de l'acord en qüestió se li van afegint altres notes, pròpies de l'acord o no, i normalment en la primera corda, que van creant una espècie de contrapunt a les melodies de la rondalla o dels cantadors. Així, vistes les diverses afinacions utilitzades i analitzades les distintes tècniques emprades pels tocadors de guitarró, hem optat per:

- Respecte a l'afinació creiem que el més adequat és pensar en el guitarró com un instrument transpositor. Com hem vist, ens interessa buscar posicions el més senzilles possible per a poder tenir algun dit lliure o disponible per a poder moure's i crear els contrapunts de què parlàvem. D'aquesta manera una mateixa distribució de dits i, per tant, una mateixa posició d'acord, l'anomenarem sempre igual, i aleshores ens caldrà

simplement tenir en compte la transposició a aplicar segons el tipus de guitarró que estiguem emprant o segons el trast on posem la celleta mecànica.

- Pel que fa a la tècnica més idònia per a la mà dreta (la que fa sonar les cordes), vistes les diverses tècniques utilitzades, ens inclinem per utilitzar la consistent a tocar amb dos dits, que poden ser el polze i l'índex o el polze i el dit del mig, segons li resulte més còmode a cada tocador. Aquesta tècnica ens permet fer un repic constant en les cordes, cosa ben característica de la manera de sonar el guitarró. No obstant també podem combinar-la ocasionalment amb colps de mà i repics fets amb moviment del canell.
- Finalment hem vist com el *timple* canari pot ser un bon exemple a seguir a l'hora de buscar una evolució en la manera de tocar el nostre instrument. Hem analitzat el mètode de *timple* elaborat pel *timplista* Benito Cabrera, i hem vist que és un instrument ben carregat de possibilitats a l'hora d'oferir-nos recursos interpretatius per a evolucionar en la manera de tocar el guitarró, més enllà de la forma tradicional de tocar-lo, i de dotar-lo d'unes possibilitats estilístiques que podrien transcendir les fronteres del nostre instrument dintre dels seus gèneres propis.

Després de veure i analitzar tot açò, el camí és ben clar. És necessària l'elaboració, a partir d'aquestes conclusions, d'un mètode per a l'ensenyament del guitarró valencià, per a evitar que es perda la seua tècnica pròpia i les formes d'interpretació tradicionals, amb eixa manera de sonar tan particular. Aquest mètode recolliria, en primer lloc, les tècniques ancestrals d'interpretació del guitarró i les ensenyaria als possibles alumnes, mitjançant exercicis tant rítmics, per a treballar la tècnica de la mà dreta, com melòdics sobre una determinada posició d'acord per a anar treballant els contrapunts a què hem fet referència. En una segona part, caldria exposar els nous recursos tècnics, basats, com hem vist, en l'estudi del mètode de *timple* canari i crear altres exercicis adients per a l'ensenyament d'aquests. A més, caldria fer adaptacions de peces, tant pròpies de la música tradicional, com d'altres músiques, per a ser tocades amb el guitarró utilitzant les seues tècniques pròpies i combinant-les amb els recursos que puguem extreure de la tècnica d'altres instruments com el *timple* canari, que hem estudiat o d'altres que també ens pogueren fer aportacions interessants. D'aquesta manera aconseguirem que el guitarró puga esdevenir un autèntic instrument solista i no sols un instrument destinat a l'acompanyament.

Bibliografia

- Amat, J. C., *Guitarra española, y vandola, en dos maneras, Castellana, y Valenciana, de cinco Ordenes, la qual enseña a templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso*. València: Agustín Laborda, 1758. 58 p.
- Cabrera, B., *Método para timple*. La Laguna, Tenerife: TVS para Caja Canarias, 1998. (en vídeo). Dipòsit legal TF-1868/98. 6 volums.
- Guzmán, A., «La guitarra en la tradición valenciana». *Caramella*. 2011. núm. 25, p. 108-111.
- Juste Martí, J., «El guitarró valencià: estudi morfològic i tipològic, i el seu paper en la música tradicional valenciana». En: Botella Nicolás, A. i Isusi-Fagoaga, R. *Músicas populares, sociedad y territorio: sinergias entre investigación y docencia*. València: Universitat de València, 2018. p. 93-102. ISBN 978-84-9133-126-1
- Lorente Sousa, V., «Función rítmico-melódica del guitarró en el acompañamiento del cant d'estil». *Sinfonía Virtual*. 2010, núm. 17, [Consulta 17/08/2018]. Disponible en web: <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/017/guitarro_cant_d_estil.php>
- Merriam, A. P., «Usos y funciones». En: Cruces, F., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001. p. 275-296.
- Pardo Pardo, F. i Jesús-María Romero, J. A., *La música popular en la tradición valenciana*. València: Institut Valencià de la Música, 2001. 487p. Sèrie menor; 4. ISBN 84-482-2827-8
- Reig Bravo, J., *La música tradicional valenciana. Una aproximació etnomusicològica*. València: Institut Valencià de la Música, 2011. 570 p. Clau tradicional; 2. ISBN 978-84-482-5567-1
- REY, P., «Guitarra». En: Casares Rodicio, E., *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 2000. Tom 6, p. 90-128.

- Rozemblum Sloin, J. L., *Glosario de instrumentos musicales*. Madrid: Akal, 2011. 512 p. ISBN 978-84-460-2526-9

- Sanz, G. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Ed. Fac. de: García-Abrines, L. (pròl. i notes). Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» de la Excma. Diputación Provincial, 1979. CXXXV p. ISBN 84-00-04364-2

- Siemens Hernández, L., «Canarias». En: Casares Rodicio, E., *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999. Tomo 2, p. 1008-1015.

ANNEX I. Parts del guitarró



Fig. 7. Parts del guitarró. Vista per davant i per darrere

1. **Pala:** part superior del mànec del guitarró (o de qualsevol instrument de la família, com la guitarra, el llaüt, la bandúrria...) on van encaixades les clavilles per enganxar i poder tensor les cordes.
2. **Clavilles:** és on s'enganxen cadascuna de les cordes. Permeten tensor-les o destensor-les per a poder afinar. Podem trobar-nos clavillers mecànics amb tres o dos clavilles cadascun segons en quina banda de la pala estiguen o trobar-nos clavilles independents per a cada corda. Si el guitarró és més modern la pala durà unes ranures amb uns orificis pels laterals on es muntaran els clavillers mecànics. Si el guitarró és antic, durà unes clavilles de fusta que aniran inserides en els orificis fets en la pala a tal efecte. No obstant, actualment hi ha alguns constructors que fan la pala d'aquesta manera i posen clavilles indi-

viduals més modernes, amb algun sistema mecànic perquè la clavilla no rode i es desten-se, com passa amb les clavilles antigues.



Fig. 8. Detall de diferents models de clavilles: dalt a l'esquerra un claviller modern; dalt a la dreta clavilles de fusta d'estil antic, semblants a les del violí; baix clavilles mecàniques modernes, individuals per a cada corda (Fotos: Judit Serra, 2015)

3. **Celleta:** és una regleta feta de fusta, plàstic o os, que es col·loca a dalt del tot del mànec, entre aquest i la pala. Porta fetes unes esquerdes per on es fan passar les cordes perquè queden posades en paral·lel al llarg del mànec, i que no s'amuntonen.
4. **Mànec:** part allargada que va des de la pala fins la caixa de l'instrument, on trobem el diapasó amb els trasts i on anirem xafant les cordes per aconseguir les diverses notes.
5. **Diapasó:** part frontal del mànec on van encaixats els trasts.
6. **Trasts:** cadascuna de les barretes metàl·liques que divideixen el diapasó en quadrets sobre els quals xafem amb els dits per a poder fer les notes. Les cordes toquen amb aquestes barretes per la pressió dels dits i açò fa que la part útil de corda siga la que va des del trast on es xafa fins el pont situat en la tapa.
7. **Tacó:** tros reforçat de fusta que uneix i subjecta amb força el mànec a la caixa del guitarró. Segons el constructor podem trobar diferents dissenys.

8. **Careta:** Part de la tapa harmònica generalment de color més fosc que la resta, situada entre la boca i el diapasó, sobre la qual generalment es toca amb la mà dreta. Va apegada a la tapa i ve ras al diapasó, a diferència de les guitarres on el diapasó arriba fins a la boca i sobreïx per damunt de la tapa.
9. **Boca:** orifici de la tapa per on entra el so de les cordes a la caixa cosa amb la qual fa de amplificador del so.
10. **Massilla:** element decoratiu que es posa en els instruments d'aquesta família. Es tracta de l'adorn col·locat al voltant de la boca.
11. **Cordes:** filaments que es col·loquen enganxats en les clavilles i el pont per sobre del diapasó i al llarg de tot l'instrument. Tenen diversos calibres per a aconseguir, a mateixa longitud, diferent afinació (calibres més fins, afinacions més agudes; calibres més grossos afinacions més greus). Són l'element que es fa vibrar perquè es produísca el so.
12. **Pont:** fragment de fusta encolat a la part inferior de la tapa harmònica, on van enganxades les cordes.
13. **Tapa harmònica:** és la làmina de fusta que cobreix la caixa de ressonància. Hi trobem la boca i sobre ella també va encolada la careta, damunt de la qual *rasguejarem* amb els dits. En la part inferior de la tapa trobem el pont, on van encordades les cordes.
14. **Caixa de ressonància:** la part més important de l'instrument, ja que la seua tasca és la d'amplificar i modular el so de les cordes.

ANNEX II. El guitarró valencià: Origen i evolució

Per a entendre l'origen històric del guitarró i com ha evolucionat, hem de conèixer alguna cosa sobre la història de la guitarra. Etimològicament és evident que una paraula prové de l'altra, claríssimament. També, quant a la forma de la caixa, del mànec... és evident que el guitarró és fill de la guitarra.

Sobre açò de l'origen de la guitarra i el guitarró, fa certa referència el cantador i sonador d'Énguera Antoni Guzmán (qui a més també és filòleg), qui va publicar, en el número 25 de la revista *Caramella*, l'article *La guitarra en la tradició valenciana*, on parla sobre diversos usos i afinacions de la guitarra, així com també del guitarró. Sobre l'origen de la guitarra i la seua evolució diu:

La guitarra és un cordòfon tan conegut que sembla ridícul haver de fer-ne una descripció ara i ací. L'instrument va nàixer en terres ibèriques al segle XIV i des de llavors ha anat evolucionant i experimentant petites variacions, amb la qual cosa s'ha creat tota una família que inclou, entre altres, a membres com ara el *cavaquinho* portugués, el *cuatro* veneçolà, la *huapanguera* i la *jarana* mexicanes, el *requinto jarocho*, el *tiple* colombià, el *guitarro de ánimas* murcià, el guitarró menorquí o el guitarró *mascle* valencià.

El mot *guitarra* ja apareix als poemes d'Andreu Febrer, encara que allò habitual en català col·loquial era fer servir la forma *guiterra*, forma que junt amb *quiterra*, és encara viva al Maestrat, com també a Mallorca.

La primitiva guitarra renaixentista va ser un instrument de caixa menuda, amb quatre órdenes [sic] dobles, usat per les classes populars com a instrument bàsic en l'acompanyament de les seues cançons. Va coexistir amb una germana més aristocràtica, la viola de mà, instrument amb una caixa de major grandària i amb sis parells de cordes que hom feia sonar pinçant-les per fer melodia. Però, en ser un instrument molt més fàcil de fer sonar, la guitarra acabà desplaçant la germana i regnà de manera hegemònica en la nostra música més popular (Guzmán, 2011, p. 108).

Ens parla ací, doncs, sobre la coexistència durant el Renaixement de la viola de mà²³ i la guitarra. La primera era l'instrument culte, per al qual trobem una gran quantitat de literatura durant els segles XV i XVI, amb autors com per exemple Daça, Narváez, Pisador, Valderrábano o el valencià Luys Milán. La guitarra, en canvi, era en aquells moments considerat l'instrument vulgar, de les classes populars, menyspreat per aquests compositors cortesans en les seues obres.

Com veiem, en aquell temps, la guitarra era encara un instrument amb quatre ordres de cordes (dobles encara), que no havia acabat d'evolucionar. Tan sols escriuen alguna cosa sobre ella en aquesta època els compositors Alonso de Mudarra o Miguel de Fuenllana i també el tractadista Fra Juan Bermudo. Aquest últim, en la seua *Declaración de instrumen-*

²³ Viola de mà, o en castellà *vihuela*

tos musicales (1555) explica que «las guitarras tienen comúnmente quatro cuerdas»²⁴, i entenem on parla de cordes que es refereix a ordres. En el cas de Mudarra, en la seua obra *Tres libros de música en cifra para vihuela* (1546), inclou en el primer llibre les sis primeres obres conegudes per a guitarra, una «*al temple viejo*» i altres cinc «*al temple nuevo*». Per la seua banda Fuenllana, en la seua obra *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica lyra* (1554), també inclou nou obres per a guitarra, o com ell diu «para vihuela de quatro ordenes, a la que comúnmente llaman guitarra»²⁵. L'altra menció excepcional de la guitarra durant el segle XVI la trobem en Valderrábano, en la seua obra *Silva de Sirenas*, on en la peça amb què acaba el llibre la guitarra fa un paper de «atambor», o siga, de simple acompanyament harmonicorítmic.

El *Diccionario de la música española e iberoamericana* ens parla de les afinacions (*temples*) de què parla Bermudo per a la guitarra. Aquestes són les següents:

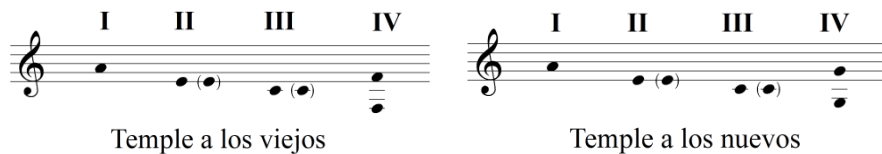


Fig. 9. Afinacions de la guitarra, segons Juan Bermudo²⁶

No obstant això, l'altura exacta d'aquestes afinacions no està del tot clara, ja que «aunque la relación interválica (temple) se representa así con exactitud, la altura absoluta de los sonidos (afinación) debe considerarse variable y Bermudo propone hasta siete alturas distintas, moviéndose siempre en el plano teórico» (Rey, 2000, p. 93).

Sobre l'evolució de l'instrument i com esdevé tal com és actualment, ens parla també Guzmán més avant en el seu article: ens conta de quina manera es passa de, primerament, les quatre cordes, a després cinc i finalment les sis cordes que té actualment la guitarra.

Per eixa mateixa època [s. XVII], la guitarra ja havia evolucionat. Als quatre ordres dobles originaris, se li havia afegit una corda més: el mi agut, anomenada aleshores *prima* o *chantarelle*. Lope de Vega va atribuir aquesta modificació al poeta i músic andalús Vicente Espinel (Ronda, 1550-Madrid, 1624). Poc temps després, aquesta prima també va ser doblada, i així és com coneixem les guitarres fins les acaballes del segle XVIII, on apareixerà una sisena corda, el mi greu, anomenat *bordó*. Fins i tot hi ha notícies de guitarres de set cordes en eixe període (Guzmán, 2011, p. 108).

²⁴ BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Citat per REY, Pepe. *Diccionario de la música española e iberoamericana*. 2000, tom 6, p. 93

²⁵ FUENLLANA, Miguel. *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica lyra*. Citat per REY, Pepe. *Diccionario de la música española e iberoamericana*. 2000, tom 6, p. 94

²⁶ Figura 9 extreta de *Diccionario de la música española e iberoamericana*, tom 6, p. 93.

Amb la qual cosa, si prenem açò com a cert, o siga, el fet que durant el segle XVII Vicente Espinel va afegir una corda més a la guitarra, i va passar així de quatre a cinc cordes, podríem en cert mode conjecturar que probablement en aquest moment, o segurament una mica més avant, apareixeria el guitarró de cinc cordes, com un requint d'aquesta guitarra. Encara que és més que probable que ja existiren instruments semblants de quatre cordes, com a requints d'eixa guitarra renaixentista de quatre cordes de què ens parlava la cita anterior, i que de fet sembla que també han arribat fins els nostres dies, bé ací o en altres regions.

Sobre açò també dona testimoni Nicolao Doizi de Velasco²⁷, qui en la seua obra *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra* (1640), afirma que «Espinel (a quien yo conocí en Madrid) le acrecentó la quinta, a que llamamos prima, y por estas razones la llaman justamente en Italia Guitarra española»²⁸. També Gaspar Sanz en el seu llibre per a guitarra *Instrucción de música sobre la guitarra española*, editat per primera volta en Saragossa el 1674, atribueix l'adició de la quinta corda de la guitarra a Espinel, però a diferència de Doizi de Velasco, no fa referència que aquesta siga la prima:

Los italianos, franceses y demás naciones, la gradúan de española a la guitarra; la razón es, porque antiguamente no tenía más que quatro cuerdas, y en Madrid el maestro Espinel, español, le acrecentó la quinta y por eso [...] los franceses, italianos y demás naciones, a imitación nuestra, le añadieron también a su guitarra la quinta y por eso la llaman guitarra española (Sanz, 1979, p. LXI).

Per tant trobem diversos testimonis escrits sobre la qüestió de qui va afegir la cinquena corda a la guitarra de quatre ordres, i sembla que en diversos casos s'atribueix aquesta aportació a la figura del músic andalús Vicente Espinel.

Ara bé, trobem referències anteriors, per exemple en l'obra de Bermudo, que parlen d'una guitarra de cinc ordres anterior a aquesta modificació atribuïda a Espinel, la qual cosa desmunteria els testimonis anteriors. Així el propi Bermudo, en el seu tractat *Declaración de instrumentos musicales*, afirma que «Guitarra avemos [sic] visto en España de cinco órdenes de cuerdas» i diu que «Fácilmente esta música se puede tañer en guitarra, si le ponen otra cuerda, que esté sobre la prima un diatessaron»²⁹. O siga, parla d'afegir una altra corda a distància de 4a justa (diatessaron) per sobre de la qual era la més aguda. A més Fuenllana, en la seua obra abans anomenada *Orphenica lyra* (1554), també inclou nou obres per a *vihuela* de cinc ordres,

²⁷ També podem trobar aquest autor citat com a Doici de Velasco.

²⁸ DOIZI DE VELASCO, Nicolao. *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*. Citat per REY, Pepe. *Diccionario de la música española e iberoamericana*. 2000, tom 6, p. 93

²⁹ BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Citat per REY, Pepe. *Diccionario de la música española e iberoamericana*. 2000, tom 6, p. 94

però distingint-les clarament de les altres nou obres que hem comentat abans i que Fuenllana diu que són «para vihuela de quatro ordenes, a la que comúnmente llaman guitarra», com ja havíem anomenat abans.

Haurem d'assenyalar també que, si la modificació realment l'haguera fet Espinel, hauria sigut molt precoç, ja que en 1555 (quan Bermudo publica el seu tractat on parla d'aquestes guitarres de cinc ordres), aquest tindria tan sols cinc anys. Així doncs, encara que se li atribueix a Espinel l'adició d'una quinta corda a la guitarra, sembla més que probable que açò ja existira prèviament. Tot i això, Espinel ha quedat per a la història com aquell que va afegir una corda més a la guitarra de quatre ordres. Però de totes formes d'esta manera no queda clar qui va ser l'artífex de la modificació ni quan es va fer. El que sí que queda clar almenys, és que en el segle XVII la guitarra de cinc ordres ja estava ben estesa.

Sobre la incorporació de la quinta corda a la guitarra, que en les obres de Doizi de Velasco i de Sanz no queda clara, el metge Joan Carles Amat en la seua obra *Guitarra española, y vandola, en dos maneras, Castellana, y Valenciana, de cinco Ordenes, la qual enseña a templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso*, publicada a Lleida en 1626³⁰ (encara que ja estava llesta per a la impressió en 1596), parla sobre la guitarra de quatre ordres i la de cinc. No parla de qui va fer aquesta aportació, però explica:

La guitarra de quatro órdenes se templa de la misma manera, tiene los mismos puntos, doce naturales, y doce b, mollados, y las mismas consonancias que tiene la de cinco; de suerte, que todo lo que se toca con la guitarra de cinco, se tocará también con la de quatro, y qualquier se puede tañer también por doce modos, solo se halla una diferencia, y es esta, que en la guitarra de cinco ay uno más, que es el quinto: pero quitado este, es, ni más, ni menos, como la de quatro (Amat, 1758, p. 39)

Així doncs, mentre Doizi de Velasco afirmava que la corda que se li va incorporar a la guitarra de quatre ordres, i es va convertir en la de cinc, era la prima, Amat diu que és la quinta la que s'incorpora. Per la seua banda, Sanz dona testimoni de la incorporació de la quinta corda, però no aclareix quina és la nova corda que s'hi incorpora.

Aquesta nova guitarra de cinc ordres del segle XVII i XVIII ja és un instrument culte. Ha desplaçat la viola de mà i ha esdevingut un instrument cortesà. No obstant, els ordres d'aquesta guitarra continuen sent dobles. Ara ja trobem una extensa literatura amb autors com els ja anomenats Nicolao Doizi de Velasco o Joan Carles Amat, i on destaca el gran compositor

³⁰ Encara que la primera edició és de 1626, feta a Lleida, de la primera que ens ha arribat còpia és de la impresa a Girona el 1639. Però la que hem consultat és la reimpressió feta a València el 1758. Cal apuntar que en l'edició de 1639 posa «Catalana» on en la de 1758 (la que ací citem) posa «Valenciana».

Gaspar Sanz. I ací hem de fer un punt de reflexió i parlar sobre la guitarra d'aquest autor, Gaspar Sanz i l'afinació de tal instrument. Aquest autor, en el seu llibre, parla sobre l'afinació de l'instrument de manera molt detinguda i detallada. Fins ara hem pogut veure com es parlava de l'afinació utilitzant cordes amb afinacions greus en la 4a i 5a corda (o sols en la 4a en els models anteriors de guitarra), o combinant una corda greu i una aguda en el mateix parell de cordes d'un mateix ordre. Però Sanz exposa açò molt més clar que altres autors i, a més, parla d'utilitzar dues cordes agudes en els ordres quart i quint:

El que quiere tañer guitarra para hazer música ruidosa o acompañarse el baxo por algún tono o sonada, es mejor con bordones la guitarra que sin ellos. En España algunos usan de dos bordones en la quarta y otros dos en la quinta y, a lo menos, como de ordinario uno en cada orden. En Roma aquellos maestros sólo encuerdan la guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningún bordón, ni en quarta ni en quinta... Si alguno quiere puntear con primor y dulçura, y usar de campanelas, que es el modo moderno con que ahora se compone, no salen bien los bordones, sino sólo cuerdas delgadas (Sanz, 1979, p. LXV).

Per tant les afinacions de la guitarra al segle XVII serien les que podem observar en les figures 2 i 3. Podem veure també que aquesta guitarra tenia tots els ordres dobles excepte la prima, que era simple, com ve explicat en els diversos tractats de què hem parlat:



Fig. 10. Afinació utilitzada per a la guitarra de cinc ordres



Fig. 11. Afinació recomanada per Gaspar Sanz, amb el 4t i 5é ordres afinats a la campanela³¹

Si ens fixem en la segona afinació (figura 11), trobem que aquesta és més semblant a la que actualment utilitzem per al guitarró, o siga, amb la corda més greu en el centre i les cordes 4a i 5a octavades respecte al que realment els correspondria i, per tant, no utilitzant bordons. Açò és el que Sanz anomena afinar a la campanela. D'aquesta manera, podríem conjecturar que el nostre actual guitarró té segurament un origen en el Barroc i concreta-

³¹ Figures 10 i 11 extretes de *Diccionario de la música española e iberoamericana*, tom 6, p. 94.

ment en aquesta guitarra de la qual, tot i que l'altura de les notes de les cordes no és la mateixa, sí que ha mantingut idèntica distribució en les distàncies intervàliques entre les cordes. Fins i tot, seria curiós assenyalar que alguns instruments afins al guitarró valencià han mantingut les cordes dobles per a tots o alguns dels seus ordres. Així, per exemple, el *charango*, utilitzat en països com Perú o Bolívia, té cinc ordres dobles; el *guitarro de ánimas* murcià te huit cordes distribuïdes en cinc ordres: els tres ordres centrals (les cordes 2a, 3a i 4a) són dobles, mentre que els dos ordres extrems (1a i 5a corda), són senzills. No sabem amb exactitud per què alguns han mantingut alguns ordres dobles i altres, com els nostres guitarrons no ho han fet. Tampoc tenim clar en quin moment històric exacte va ocórrer, ni quin procés va provocar que alguns d'aquests instruments perderen els ordres dobles i altres no.

Per a finalitzar aquest capítol, voldríem fer una reflexió sobre un fet que ens sembla bastant curiós i digne de pensar-hi. Sanz parla que la guitarra amb baixos serviria més bé per a l'acompanyament, mentre que sense baixos, afinada *a la campanela*, vindria millor per als puntejos. En canvi, actualment la guitarra, que és l'instrument que s'utilitza per a puntejar i tocar de manera solista (encara que també es *rasgueja*), s'utilitza amb baixos, mentre que el guitarró, que s'utilitza únicament de forma *rasguejada*, fent paper d'acompanyament, s'afina de la manera que recomanava Sanz per a puntejar, és a dir, *a la campanela*, amb les cordes 4a i 5a octavades respecte al que teòricament els correspondria.

ANNEX III. L'especial paper del guitarró en el cant d'estil

Mereix una menció especial aquesta faceta del guitarró, ja que es tracta de la màxima expressió del que actualment significa tocar el guitarró: la culminació, la manifestació més desenvolupada de la funció d'aquest instrument dintre de la música tradicional valenciana. I tractant aquest treball sobre el disseny d'una metodologia per a l'ensenyament del guitarró, el fet de com acompanyar el cant d'estil serà d'una importància bàsica, el punt culminant d'on es vol arribar com a intèrpret de guitarró tradicional, i per això hem volgut fer-hi una ressenya dintre del text sobre el paper del nostre instrument dintre d'aquest repertori. És d'una importància vital la tasca que aconsegueix el guitarró en la interpretació del cant d'estil, una de les joies del folklore musical valencià. A hores d'ara aquesta manifestació continua viva i ben viva. Mai ha deixat de cantar-se pels pobles i ciutats valencians des que va aparèixer, amb el format amb què hui el coneixem, sembla que per allà a meitat del segle XIX.

Com ja hem comentat abans en aquest treball, el guitarró fa una tasca de director de la rondalla mixta que acompanya el cant d'estil. Marca els canvis d'acord i, per tant, de terç, marca la velocitat a què s'interpretarà cada cançó, marca els talls i els finals per al vent i per a la corda... Com podem veure fa molta falta la seua presència perquè tot es desenvolupe sense problemes entre els músics. Jordi Reig parla d'aquesta forma en el seu llibre sobre el grup instrumental del cant d'estil i la funció del guitarró dintre d'ell:

El grup instrumental que acompanya els cantants, és una barreja d'instruments de banda i de rondalla popular, està integrat per un clarinet en *sib*, una trompeta en *sib*, un trombó, una guitarra o dues i un guitarró, que fa funcions de director o enllaç entre la veu i els músics, i és qui indica el punt exacte on ha de canviar l'harmonia per a cada terç. El guitarró és un instrument típic a València que s'utilitza en aquestes agrupacions i en la rondalla valenciana per a acompanyar algunes peces de ball popular, boleros i rondes tradicionals (Reig, 2011, p. 249).

Però, a més, el guitarró també fa un paper d'improvisació, com poden fer-lo el cantador o el versador. Aquest últim improvisa la lletra del cant a partir de la informació que li donarà el responsable de la *cantà*³². Li apuntarà la lletra al cantador a l'orella, el qual improvisarà la melodia del cant que interprete, evidentment sobre unes estructures melòdiques més o menys fixes, però sobre les quals s'improvisa el cant. Mentre aquests dos improvisen, al mateix temps, el guitarró improvisarà de forma doble: per una banda farà una espècie de melodia creada amb les notes que afegirà a cada posició d'acord de la manera que crega més convenient. Per altra banda farà també una improvisació rítmica: sobre la base rítmica fixa de les

³² Aquest responsable rep el nom de *llister* o *llistero* (perquè és qui porta la llista de a qui i què es va a cantar).

guitarres ell anirà adornant, floreiant i redoblant al seu gust, però sempre sense anar-se'n del ritme, d'eixa base que tota l'estona faran les guitarres. D'aquesta manera, segons el que faça el cantador, el guitarroner improvisarà d'una manera o altra i així s'estableix una espècie de diàleg entre el guitarró i la veu.

A més, mitjançant eixos redobles i melodies que improvisa, és com el guitarroner marcarà els canvis a les guitarres i com indicarà als instruments de vent quan han de fer els seus talls³³. Aquestes ornamentacions fetes amb les notes afegides a cada acord, dependran principalment del to del cantador, el que ens permetrà utilitzar un acord o altre.

[...] s'ha de tenir present que el guitarró fa els contrapunts ritmicomelòdics sempre en la prima, i el fet de treballar amb uns acords o uns altres condicionarà que es puguen fer o no aquests ornaments. També s'ha de dir que, en general, el guitarró no té tanta dificultat a posar celletes manuals com la guitarra, ja que té una corda menys, el batedor és més estret i pot fer mitges celletes (Reig, 2011, p. 255)

Així queda clar que es buscaran posicions d'acord el menys complicades possible, buscant sempre que ens quede algun dit lliure de la mà esquerra, cosa que ens permetrà fer eixos contrapunts melòdics que comentàvem en la primera corda, que com és la més aguda, farà que els nostres florejos destaquen per sobre de la resta de l'acompanyament.

El particular patró rítmic molt marcat que fa la guitarra en el cant d'estil dona al guitarró tot un camp per a improvisar rítmicament de les maneres més variades. Jordi Reig ho explica d'aquesta manera:

El ritme s'articula en cicles de tres pulsacions, es mesura amb un compàs simple ternari (encara que, a causa del tempo relativament lent, també podria considerar-se com una combinació regular de tres compassos simples binaris que sumen sis pulsacions {2+2+2}). Se n'ocupen la guitarra i el guitarró, i és el que s'observa també per a acompanyar els fandangos del sud:

La figuració del guitarró no és sempre rígida i exacta, la tendència és a intercalar tresets entre les corxeres, fer tresets de corxera i fins i tot semicorxeres, o bé qualsevol combinació inventada:

³³ Els talls a què ens referim són unes notes, a banda de la melodia introductòria pròpia de cada estil, que fan els instruments de vent després del primer terç i en finalitzar el cant, a mode de conclusió.



Improvísant d'acord amb aquests incisos, el guitarró, que ja he dit que coordina el grup instrumental, posa també el contrapunt rítmic lliure a les melismacions de la veu amanint-lo amb unes ornamentacions harmonicamelòdiques segons els acords, allò que es diuen florejos, requints del guitarró o també «cant fi», [...]. El guitarró és l'únic instrument que manté un cert diàleg amb la melodia vocal (Reig, 2011, p. 249).

Per tant, com hem vist, el guitarró en el cant d'estil fa un paper de director, per la qual cosa ha de prestar atenció màxima al que fa el cantador i la resta d'instruments, per a marcar entrades, canvis, talls... Però, tot i això, té llibertat màxima d'improvisació a nivell rítmic i melòdic.