



**UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO
FACULTAD DE MÚSICA Y ARTES ESCÉNICAS**

**PROGRAMA DE DOCTORADO
TRADUCCIÓN Y COMUNICACIÓN MULTICULTURAL
LÍNEA DE MÚSICA**

TESIS DOCTORAL

**APORTACIONES DE JOSÉ TOMÁS (1934 – 2001) A LA EVOLUCIÓN DEL
REPERTORIO, LA INTERPRETACIÓN Y LA ENSEÑANZA DE LA GUITARRA**

AUTOR: Pedro Jesús Gómez Lorente
DIRECTOR: Dr. Gerardo Arriaga Moreno

Villanueva de la Cañada, junio 2017

APORTACIONES DE JOSÉ TOMÁS (1934 – 2001) A LA EVOLUCIÓN DEL REPERTORIO, LA INTERPRETACIÓN Y LA ENSEÑANZA DE LA GUITARRA

CONTENIDO

1.	INTRODUCCIÓN	5
1.1	Agradecimientos.....	7
1.2	Estado de la cuestión	9
1.3	Aportaciones y contenido de la presente tesis.....	9
1.4	Metodología y estructura del trabajo.....	10
2.	JOSÉ TOMÁS.....	13
2.1	Vida.....	19
2.1.1	Infancia y juventud.....	20
2.1.2	Aprendizaje musical y de la guitarra.....	20
2.1.2.1	Los inicios	20
2.1.2.2	Valencia. Rafael Balaguer.....	23
2.1.2.3	Madrid. Regino Sainz de la Maza	25
2.1.2.4	Emilio Pujol y Andrés Segovia. La Academia Chigiana de Siena.....	26
2.1.3	Conciertos y grabaciones	29
2.1.3.1	Conciertos.....	29
2.1.3.2	Grabaciones.....	73
2.1.3.3	Criterios de interpretación.....	76
2.1.4	Andrés Segovia y Santiago de Compostela.....	77
2.1.5	Ó. Esplá, V. Asencio y A. Blanquer. Música de vanguardia.	81
	Obras compuestas, dedicadas y estrenadas	81
2.1.6	Conservatorio de Alicante.....	89
2.1.7	Cursos impartidos.....	90
2.1.8	Sus instrumentos	93
2.1.9	Últimos años. Homenajes.....	101
2.2	Su figura como maestro de música	103
2.2.1	Estado de la enseñanza de la guitarra, 1950 – 1970.....	103
2.2.2	Aportaciones de José Tomás a la enseñanza de la guitarra.....	105
2.2.3	Aspectos psicoeducativos de su pedagogía.....	138

3.	SUS TRANSCRIPCIONES	139
3.1	Herencia de Emilio Pujol	141
3.2	Transcripciones y ediciones publicadas	142
3.3	Caligrafía de José Tomás	145
3.4	Colecciones y archivo	147
3.4.1	Catálogo de transcripciones.....	147
3.4.1.1	Tablas del catálogo.....	209
3.4.2	Archivos y custodia.....	238
3.5	Análisis de sus transcripciones.....	239
4.	CONCLUSIONES	273
4.1	Enseñanza de la guitarra.....	275
4.2	Transcripciones	277
5.	APÉNDICES.....	279
5.1	Reproducciones facsimilares.....	281
5.2	Documentos.....	287
5.2.1	Entrevistas	287
5.2.1.1	Entrevista a José Tomás por Evalott Sellin. <i>A Tempo</i> de Barcelona	287
5.2.1.2	Entrevista a José Tomás por Colin Cooper. <i>Classical Guitar</i>	291
5.2.1.3	Entrevista a José Tomás por Ivor Mairants. <i>Classical Guitar</i>	300
5.2.1.4	Entrevista a José Tomás. <i>Jornada</i> de Tenerife.....	309
5.2.1.5	Entrevista a David Russell por Pedro Jesús Gómez.....	311
5.2.1.6	Entrevista a Manuel Barrueco por Pedro Jesús Gómez.....	313
5.2.1.7	Entrevista a José Antonio Ballester por Pedro Jesús Gomez	317
5.2.1.8	Entrevista a José Luis Rodrigo por Pedro Jesús Gómez	326
5.2.1.9	Entrevista a Demetrio Ballesteros por Pedro Jesús Gómez.....	329
5.2.1.10	Entrevista a Carles Trepal por Pedro Jesús Gómez.....	335
5.3	Grabaciones.....	348
5.3.1	Apéndice con grabaciones de José Tomás	348
6.	EDICIÓN CRÍTICA DE ALGUNAS	351
	TRANSCRIPCIONES DE JOSÉ TOMÁS	351
6.1	Notas de edición.....	353
6.2	Edición de la música	367
7.	ARCHIVOS Y BIBLIOGRAFÍA	391
7.1	Archivos y Bibliotecas	393
7.2	Bibliografía	394

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Agradecimientos

A José Tomás *in memoriam*, por las lecciones, el afecto y la motivación.

A mi esposa, M.^a Isabel Martínez, y nuestros hijos, por la motivación proporcionada y la paciencia demostradas.

A M.^a Dolores Aracil Aldeguer, M.^a Dolores Pérez Aracil, Francisco Pérez Aracil y a M.^a Luisa Pérez Aracil *in memoriam*, por la información, la atención y el apoyo recibidos.

A mi padre *in memoriam* y a mi madre, que siempre me animaron a seguir.

A mi hermana, M.^a Elena Gómez, por su disposición y su ayuda en las transcripciones de texto.

Al Dr. Gerardo Arriaga, por su guía y orientación permanente.

A José Payá López, por la labor de difusión y homenaje a la figura de José Tomás así como por los materiales de investigación y los contactos compartidos.

Al Dr. José M.^a Vives Romero, José Antonio Ballester y José Carlos de Juan Pérez por la documentación aportada y por sus testimonios directos acerca de la calidad humana y profesional de José Tomás.

A los maestros David Russell, Manuel Barrueco, Hopkinson Smith, José Miguel Moreno, Carles Trepas, Demetrio Ballesteros, José Luis Rodrigo y Gerardo Arriaga por la información y los testimonios proporcionados.

A mis alumnos Juan Velázquez Ayuso y Natalia Roda Sánchez, por la colaboración en la recopilación de materiales de investigación.

A José Antonio García Sevilla, por su ayuda con las herramientas informáticas.

A Angel Sánchez Manglanos por su información acerca de las grabaciones de José Tomás en Radio Clásica.

A Miguel Javaloy Serrano, Jorge Orozco, Ignacio Rodes, José Luis Ruiz del Puerto, Tomas Nofziger, Ascensión Alfonso, Ana Elena Ferrández, Carmen M.^a Ros, Marco Smaili y Fernando Espí por la ayuda, los testimonios, las sugerencias y los materiales proporcionados.

A Javier Riba y Marco Antonio San Nicolás por su ayuda con los testimonios de intérpretes de relevancia y fuentes antiguas.

A Segundo Fernández Garri, secretario del Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de Alicante, por los documentos sobre las actividades del conservatorio y la información proporcionada.

A Pedro Sánchez Martínez, secretario del Conservatorio Profesional de Música “José Tomás” de Alicante, por las referencias sobre la creación del conservatorio y la información proporcionada.

A Marco Socías y a José Luis Maire por las gestiones realizadas para la consulta del manuscrito de Óscar Esplá de su *Tempo di sonata* para arpa cromática.

Al Dr. Ricardo de Sousa Aleixo y a Enric Madriguera por su colaboración en la catalogación de las guitarras de José Tomás.

Al Dr. Javier Suárez Pajares por su orientación en la concordancia de fuentes.

A los profesores Albert Nieto, Ana Díaz, David Canals, Sergio López y Marta Valenciano por la información acerca de las fuentes pianísticas.

A Sergio Adriá, por su ayuda en el tratamiento informático de material de audio.

A Marco Pannaría, por su ayuda en el procesamiento informático de textos musicales.

A Urbano Muñoz, por sus consejos acerca del uso del lengua inglesa.

A Francisco Tintero y Llanos Córcoles, por su ayuda en la edición de los anexos de audio.

1.2 Estado de la cuestión

José Tomás es una figura, en sus generalidades, sobradamente conocida en el mundo guitarrístico actual. Pero al hablar de fuentes escritas donde se haga referencia a su persona o su influencia en la interpretación guitarrística del siglo XX, hay que reseñar que antes de este trabajo eran muy escasas. Las referencias a José Tomás publicadas antes del inicio de esta investigación son las siguientes:

Howard Bass publicó un artículo en internet titulado *José Tomás: Memory And Legacy* (Bass 2012).

También en línea se había publicado una entrevista a Demetrio Ballesteros donde se trata la figura de José Tomás, para la revista *Sexto Orden* (San Nicasio 2014).

Se habían publicado tres entrevistas a José Tomás en vida, dos de ellas en la revista *Classical Guitar* (Mairants 1990) y (Cooper 1993).

Evalott Sellin realizó otra entrevista a Tomás para la revista *A Tempo* de Barcelona (Sellin 1986).

Todas estas entrevistas están transcritas y referenciadas en el presente trabajo.

1.3 Aportaciones y contenido de la presente tesis

La interpretación de la música en la guitarra ha experimentado una importante transformación en la transición entre los siglos XX y XXI. Músicos como José Tomás fueron fundamentales para que la guitarra encontrase un nuevo camino tras la falta de un referente como había sido Andrés Segovia.

Hoy en día tenemos un acceso prácticamente ilimitado a la información y, sin embargo, la tarea llevada a cabo por figuras como José Tomás en favor de la evolución de la interpretación de la música en la guitarra hacia postulados más objetivos y razonados, basados también en el conocimiento además de en la inspiración, permanece todavía circunscrita prácticamente al nivel de la tradición oral. Tomás, a lo largo de su vida, dejó innumerables muestras de lo que él entendía que debía de ser el camino a recorrer por la guitarra clásica en el final del siglo XX, testimonios de sus ideas en forma de conciertos, clases y transcripciones que muchas personas pudimos apreciar, pero que quedaron en su inmensa mayoría sin plasmarse en ningún documento escrito o sonoro. José Tomás dejó al menos cerca de un centenar de transcripciones por escrito, eso es cierto, pero la inmensa mayoría no llegaron a ver la luz de una edición impresa aprobada por el autor. Y al contrario de lo que ocurrió en épocas pasadas, la aparición de la fotocopia hizo que se divulgaran a gran escala cantidad de transcripciones que, o bien no estaban escritas por José Tomás aunque llevaran su nombre, o bien, aunque hubieran estado revisadas por él en cierta forma, no habían pasado por el necesario proceso de revisión y reflexión por parte del autor antes de estar listas para su difusión.

Esta tesis ha tenido por objeto, en primer lugar, la localización de los materiales escritos y sonoros que dejó José Tomás y que estaban repartidos en diversas colecciones particulares; hemos intentado verificar su autenticidad y los hemos ordenado en un catálogo que tenga utilidad práctica para futuros investigadores interesados en el trabajo de Tomás. En segundo lugar, hemos recogido información sobre su trayectoria vital, para conocer cómo estuvieron repartidas en su vida las actividades concertísticas, docentes y de transcripción.

Pero también hemos querido analizar los datos y extraer conclusiones que puedan quedar por escrito acerca de los principios y argumentos utilizados por el guitarrista alicantino para ayudar a que la interpretación guitarrística evolucionara desde la tradición a la modernidad.

De la misma forma que en la actualidad conoceríamos mucho menos de los principios y recursos desarrollados por la escuela de Francisco Tárrega de no ser por la publicación de la *Escuela razonada* de Pujol y de la tarea de otros discípulos de Tárrega como Llobet o Fortea, trabajos como la presente tesis y otros que tendrán que venir en el futuro son necesarios para dejar a las generaciones venideras testimonio de lo que José Tomás aportó al mundo de la guitarra.

1.4 Metodología y estructura del trabajo

Uno de los principales escollos que ha tenido que superar esta investigación desde sus comienzos es la incierta localización de los escasos documentos escritos o sonoros que han quedado sobre la persona y la figura de José Tomás. Esta circunstancia es sumamente paradójica en una persona con una frenética actividad musical en sus tres vertientes antes mencionadas: la concertística, la docente y la transcriptiva. Actividad además desarrollada por una persona desaparecida apenas dieciséis años antes de la presentación de esta tesis, muy recientemente y durante la segunda mitad del siglo XX, época en la que los medios de registro de la documentación ya eran tecnológicamente muy avanzados.

El primer procedimiento utilizado ha sido el trabajo de campo para recoger testimonios de personas que en su círculo familiar y profesional más cercanía y contacto tuvieron con el maestro. También de personajes de renombre internacional en el ámbito de la interpretación musical que tuvieron relación con el guitarrista alicantino objeto del presente estudio y que supusieron un referente para el propio José Tomás. A partir de ahí, el camino para la localización de la documentación administrativa, material gráfico, prensa publicada, música escrita y documentos sonoros se ha ido mostrando por sí mismo.

Una vez localizadas las transcripciones de José Tomás, el trabajo de análisis, principalmente en lo que se refiere a digitaciones, texturas y comparación con la fuente original, ha permitido extraer las conclusiones acerca del procedimiento y los criterios de transcripción utilizados por Tomás.

Parte de las transcripciones se conservaban sin indicación de título de la obra, y a veces tampoco de autor. Hemos tenido que hacer un trabajo de localización de fuentes concordantes, dado que los textos musicales escritos con los que trabajó José Tomás no se conservaron en el domicilio familiar. Excepto en un caso,¹ hemos asignado título y autor a todas las transcripciones que no lo tenían indicado.

Finalmente, la edición crítica de una selección de transcripciones nos ha permitido examinar hasta el menor detalle estos textos musicales. Esta edición respeta absolutamente la escritura musical de José Tomás. En las notas de edición explicamos las decisiones que, en función de la homogeneización de la grafía y de la clarificación para el usuario de aspectos que Tomás daba por sobreentendidos, hemos tenido que tomar.

Esta tesis se estructura en cuatro grandes capítulos. En la parte dedicada a la vida del maestro, fijamos nuestra atención principalmente en los hechos que influyeron, ya sea directa o indirectamente, en su trayectoria artística y docente.

El capítulo dedicado a las transcripciones, además de incluir el catálogo completo, describe aspectos relacionados con ellas, así como su localización y conservación.

Las conclusiones extraídas del presente trabajo han sido posibles tras examinar el material encontrado, analizarlo y relacionarlo con las fuentes escritas sobre José Tomás y las entrevistas editadas y realizadas expresamente para este trabajo.

En apéndice se incluye una colección de registros sonoros de las interpretaciones de José Tomás, alguna de ellas en directo, que aportan un documento sonoro muy necesario acerca de la faceta concertística de José Tomás y de la estrecha relación entre sus criterios interpretativos y su práctica docente. La edición crítica de las transcripciones aquí recogidas permite además un medio de consulta de las mismas mientras que no se publique una edición facsímil. En este trabajo hemos incluido reproducciones facsimilares solamente de las transcripciones analizadas.

¹ [TJT 97]. En este caso la asignación de autor es atribuida.

2. JOSÉ TOMÁS

Trataremos aquí los hechos y circunstancias históricas en torno a la trayectoria vital y artística del maestro de Alicante, y más adelante nos centraremos en su figura como maestro de música.

La siguiente tabla concentra los datos y fechas más reseñables descritos a continuación en el apartado 2.1.

FECHA	HECHO / EVENTO	LUGAR
26-08-1934	Nacimiento	Alicante
ca. 1940 - 1950	Estudios de enseñanza general	Colegio “Las Ferroviarias”, Alicante
1951	Primer contacto con la guitarra	Alicante
1951	Primeras clases de solfeo con M. ^a Luisa Chinchilla Sellés	Alicante
1951	Primera guitarra y nociones de acompañamiento popular	Alicante
1951	Primeras partituras de piano	Alicante. Tienda de música “Enrique Pascual”
1951	Fin de estudios de Comercio e inicio de estudios de Perito Mercantil	Alicante
ca. 1952?	Primeras clases de guitarra con F. ^{co} Rodríguez	Alicante
1952?	Clases de guitarra con Rafael Balaguer	Valencia
1952?	Conoce a Óscar Esplá	Alicante
1953	Fin de estudios de Perito Mercantil	Alicante
1953	Primer trabajo en el Banco Central	Alicante
1952 -1957	Primeros conciertos en Alicante	Alicante. Hotel Samper, Sección Femenina
1953	Estudios con Regino Sainz de la Maza	Madrid
1953	Conoce a Alirio Díaz y a Rodrigo Riera	Madrid
1953	Primera guitarra Ramírez, de pino, plana en la juntura de los aros	Madrid
1955?	Segunda guitarra Ramírez, de seis cuerdas	Madrid
1955, agosto -septiembre	Estudios con A. Segovia (guitarra) y E. Pujol (vihuela y m. antigua) en Siena	Siena
1956	Servicio Militar	Palma de Mallorca
noviembre 1958	Contrato de profesor en el Instituto de Estudios Musicales del Sureste de Alicante	Alicante

FECHA	HECHO / EVENTO	LUGAR
1958	Gira para “Festivales de España” con la compañía de Antonio Gades y Pilar López tocando el <i>Concierto de Aranjuez</i>	Diversos lugares de España
1958	Primer curso de estudios con A. Segovia en “Música en Compostela”	Santiago de Compostela
enero 1959	Educador musical de uno de los coros del “Orfeón Alicante”	Alicante
septiembre 1959	Conferencia de Joaquín Rodrigo sobre sus obras, J. T. las tocó.	Santiago de Compostela
1960	Primeros alumnos internacionales en Alicante	Alicante
14-01-1961.	Aprueba oposición en el Conservatorio de Alicante	Alicante
abril 1961	Concierto en Irán	Teherán
29 de mayo de 1961	Matrimonio con Lolita Aracil	Alicante
junio 1961	Contrato con la Agencia de conciertos “Daniel” y concierto en Logroño	Madrid - Logroño
1961	Gana el Premio “A. Segovia” en Orense	Orense
1961	Asistente de A. Segovia en “Música en Compostela”	Santiago de Compostela
1961	Cambio de nombre del Instituto Musical del Sureste a Conservatorio de Música Óscar Esplá	
26 de marzo de 1962	Nacimiento de su hijo Francisco Pérez Aracil	
ca. 1962?	Grabación del single Hispavox “Cuatro piezas para guitarra”	
ca. 1962	Conoce a Vicente Asencio	Santiago de Compostela
4 de julio de 1963	Nacimiento de su segunda hija, M. ^a Dolores Pérez Aracil	
14 de junio de 1964	Concierto en el Monasterio de Uclés	
4 de julio de 1965	Nacimiento de su tercera hija, M. ^a Luisa Pérez Aracil	
d. 1965	Segunda gira para los Festivales de España. <i>Fantasia para un gentilhombre</i>	
9-10-1966	Concierto en Israel	Tel Aviv
08-04-1968	Gira en Japón y grabación del LP “José Tomás Guitar Recital”	Tokio

FECHA	HECHO / EVENTO	LUGAR
11-05-1968	Cena Homenaje a José Tomás tras la gira japonesa	Casino de Alicante
1970	Operación de cálculo renal	Alicante
21-11-1971	A. Segovia entrega obra de V. Mortari a José Tomás para su publicación.	
1960-1980	Sustituye, con algunas interrupciones, a A. Segovia como profesor de “Música en Compostela”	Santiago de Compostela
ene-feb1974	Primera gira en EE.UU.	Dallas, Texas
1975	Segunda gira en EE.UU.	San Francisco, Georgia, Washington
ca. 1975-1998	Relación con Amando Blanquer	Alicante - Valencia
27-03-1976	Concierto en Filipinas	
octubre 1976	José Tomás es nombrado subdirector del Conservatorio Óscar Esplá	
1973-1977	J. Tomás imparte los Cursos Internacionales de Guitarra de Alicante	Alicante
1977	Andrés Segovia transcribe <i>Reverie</i> (Schumann), transcripción dedicada a José Tomás	
1978	Guitarra Ramírez de ocho cuerdas	Madrid
10-01-1978	Estreno de <i>Tempo di Sonata</i> (Ó. Esplá)	Alicante, Actos en Memoria de Óscar Esplá, Aula de Cultura de la C.A.M.
junio 1978	Jurado del concurso de Granada junto a Regino Sainz de la Maza, Narciso Yepes, Andrés Segovia, Robert Vidal, Rafael Puyana y Antonio Iglesias.	Granada, auditorio Manuel de Falla, en el marco del Festival Manuel de Falla.
1980	Ultimo año de José Tomás como profesor en “Música en Compostela”	
abril 1980	3.ª Gira en EE.UU. y Canadá	Georgetown (Washington, D.C), Arizona, Seattle, Vancouver (Br. Columbia, Canadá)
1981	Conoce a Manuel Barrueco.	Roma
1981 y 1982	Imparte cursos en la Academia de Bellas Artes de España en Roma	

FECHA	HECHO / EVENTO	LUGAR
16-08-1983	Recibe Título Administrativo de Catedrático numerario de guitarra del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante	
17-02-1984	Último concierto a solo	Santiago de Compostela
1987	Publicación de Fantasía de A. Blanquer, dedicada a JT	París
Noviembre y diciembre 1987	Clases en el Festival de Roma	Roma
1988	Primera operación a corazón abierto	
30 de agosto de 1991	Último concierto de música de cámara	Denia (Alicante)
18-03-1992	Segundo Homenaje a José Tomás	Alicante
julio 1996	Curso en Bath y jurado del concurso junto a Cecilia Rodrigo	
24-10-1997	Primera enfermedad grave. Ictus cerebral	Alicante
4-10-1999	Tercer Homenaje a José Tomás	Alicante
7-08-2001	Fallecimiento	Alicante
diciembre 2001	Cuarto Homenaje	Turquía
marzo 2002	Quinto Homenaje a José Tomás	Alicante
octubre 2003	Sexto Homenaje dentro del Festival Andrés Segovia	Madrid
julio 2011	Séptimo Homenaje dentro del Festival de Petrel	Petrel (Alicante)

2.1 Vida

José Tomás Pérez Sellés nació en Alicante el 26 de agosto de 1934 y falleció en la misma ciudad mediterránea a la que tanto se sintió vinculado el 7 de agosto de 2001. La trayectoria vital de José Tomás tiene algunos momentos que marcaron su evolución humana y profesional en el mundo de la música en general y de la guitarra en particular.

Sus comienzos como autodidacta de la guitarra, a una edad relativamente avanzada de 17 años, y la manera en que tuvo que buscar sus propios recursos y materiales de aprendizaje dejaron una impronta importante tanto en su manera de abordar la interpretación guitarrística como en el modo en el que impartía sus clases.

Fueron trascendentales en su vida los momentos en los que conoció a Óscar Esplá y a Andrés Segovia, que enriquecieron su bagaje artístico e intelectual y le abrieron las puertas de los Cursos de Música en Compostela y del Conservatorio de Alicante

Sobre todo entre los años 1965 y 1980, sus giras de conciertos ininterrumpidas por países de todo el mundo le aportaron un bagaje de experiencia escénica que a su vez le sirvieron como referente a la hora de abordar la impartición de sus clases.

Durante toda su carrera como docente, pero particularmente entre los años 1980 hasta 1997, fecha del ictus cerebral que, aunque no definitivamente, le retiraría de la actividad académica, su prestigio como profesor se había propagado por gran parte del mundo. Destacaba entre los demás profesores de guitarra clásica de prestigio en que José Tomás tenía vocación de docente, daba las clases con una gran atención analítica, y al haberse retirado de la actividad concertística habitual, dedicaba todo el tiempo de que disponía para atender a los alumnos lo más adecuadamente posible.

Sus últimos años estuvieron marcados por repetidos accidentes cardiovasculares que le impidieron continuar con la actividad que había venido desarrollando. En los siguientes epígrafes pasaremos a comentar detalladamente su trayectoria vital.²

² Agradecemos a M.^a Dolores Aracil Aldeguer, viuda de José Tomás, el relato de la trayectoria vital de su esposo que sirvió de base para la realización de esta reseña biográfica.

2.1.1 Infancia y juventud

José Tomás era hijo de un empleado del Banco Central de Alicante, José Pérez Olcina, y de Francisca Sellés Ferrándiz; del matrimonio nacieron dos hijos, el que luego llegaría a ser maestro de guitarra y su hermano menor, Antonio Pérez Sellés.

Tomás creció en el domicilio familiar de la calle Maestro Gaztambide, n.º 15, de Alicante, y cursó los estudios de enseñanza general en el colegio de primaria conocido como “Las Ferroviarias”, que estaba situado en la calle Belando.³ Hoy en día es un jardín de infancia que en la época era llamado así porque fue creado para los hijos de empleados ferroviarios, aunque su padre no lo era. Entrado en la adolescencia, comenzó los estudios de perito mercantil, en la escuela Profesional de Comercio de Alicante, situada en la Plaza de Santa María (antigua Casa de Asegurada). Su padre había previsto para él que continuara su dedicación laboral en el gremio bancario, habiendo visto las cualidades que el joven José Tomás demostraba para la contabilidad, las matemáticas y la organización laboral en general.

Tanto sus cualidades innatas para estas tareas como la formación recibida en estudios matemáticos y financieros, influirían determinadamente en su manera de abordar la que luego sería su dedicación profesional a la música. Al trabajar su propio repertorio, como al plantear la metodología de sus clases, sería en el futuro extremadamente ordenado y sistemático en todas las facetas de su vida, y también con la guitarra.

2.1.2 Aprendizaje musical y de la guitarra

2.1.2.1 Los inicios

La manera en la que José Tomás entró en contacto con la guitarra fue meramente casual. En 1951 fue a visitar a un amigo enfermo convaleciente. Al pasar a la habitación de su indispuerto camarada, lo encontró tocando la guitarra en la cama. El amigo había aprendido “de oído”, tocaba acompañamientos de música popular. La curiosidad innata de Tomás le llevó a preguntarle, después de por su estado de salud, si era difícil tocar aquel instrumento, y su amigo le animó a probar en ese mismo instante, asegurándole que en menos de un mes ya estaría tocando canciones, ya que la guitarra era muy fácil de tocar, según él. Le explicó a José Tomás los rudimentos de algunos toques de música popular mejicana, algunos acordes, y cómo se llamaban las cuerdas. El maestro de Alicante contaba entonces con diecisiete años de edad.

En esos momentos José Tomás se encontraba cursando los estudios de comercio. El 3 de enero de 1952 fue admitida la solicitud de admisión a los exámenes para la obtención del Grado de Perito Mercantil expedido por la Escuela Profesional de

³ C/ Belando, 27. Alicante (*Las Provincias* 2006).

Comercio de Alicante, y el 18 de enero de 1952 se firmó su calificación de aprobado en el examen de reválida.

Esta parte se entrega al interesado después de abonados los derechos que señalan las disposiciones vigentes

DISTRITO UNIVERSITARIO DE VALENCIA

Escuela Profesional de Comercio de Alicante

CURSO DE 195¹ A 195².

INSCRIPCION PARA EL GRADO DE PERITO MERCANTIL

Núm. 8.

D. José Tomás Pérez Sellés

admitido por el Ilmo. Sr. Director de esta Escuela, en virtud de lo que resulta de su expediente académico, a los ejercicios de GRADO DE PERITO MERCANTIL, según decreto de de _____ de 19____, ha satisfecho los derechos de inscripción preceptuados por la legislación vigente.

Alicante 3 de enero de 195².

El Secretario,

Rafael F. Guevara



Derechos de esta inscripción: 5 pesetas.
6 Intuición.

Verificados los ejercicios de reválida en el día de la fecha el interesado obtuvo la calificación de Aprobado

Alicante 18 de Enero de 195²

El Secretario del Tribunal,

Rafael Sáenz

Ilustración n.º 1: Calificación de aprobado en el Grado de Perito Mercantil que obtuvo José Tomás en la Escuela Profesional de Comercio de Alicante

José Tomás estuvo practicando con una guitarra prestada en los días siguientes al encuentro con su amigo enfermo, y llevado por la curiosidad, le pidió a una prima suya que estaba terminando los estudios de piano si podía enseñarle a leer música. Esta pariente, de nombre María Luisa Chinchilla Sellés, ayudó a José Tomás a leer textos musicales, ya que Tomás tenía la intuición de que lo que su prima hacía con el piano, traducir en sonidos la música escrita sobre un papel, podría hacerse con la guitarra de igual modo. La madre de M^a Luisa, tía de Tomás, vio el interés que el joven tenía por la música en la guitarra y le regaló una guitarra que tenían en casa, que pintaron de color

gris porque no les gustaba el color madera envejecido que tenía. Seguía siendo el año de 1951.

José Tomás comenzó a tocar música escrita en la guitarra de obras de piano que tocaba su prima, y luego fue a una tienda de música⁴ para comprar más piezas musicales de piano que poder tocar en la guitarra. Hasta ese momento, Tomás solo había visto partituras de piano, y fue en la tienda donde le explicaron que existían partituras editadas comercialmente expresamente pensadas para poder tocarse en la guitarra. El joven aprendiz autodidacta compró todas las ediciones para guitarra que había en ese momento en la tienda, así como cuerdas nuevas, y allí mismo aprendió a cambiarlas.

En 1952 quedó una plaza vacante en la sucursal bancaria donde trabajaba el padre de Tomás, la oficina del Banco Central de Santa Faz en Alicante. Se trataba de sustituir a un chico al que le correspondía hacer el servicio militar obligatorio. La sustitución duraría un año. Y el joven José Tomás comenzó a trabajar en el banco.

En ese mismo año, y también de forma casual, conoció a Francisco Rodríguez, un guitarrista ya muy mayor que decía haber conocido a Francisco Tárrega. Fue en la librería de lance⁵ conocida como la del señor Emilio, que era muy aficionado a la guitarra. Los jueves se organizaban reuniones literarias en esa tienda, y ahí Francisco Rodríguez estuvo dando algunas clases de guitarra a José Tomás.

Otra casualidad le llevó a conocer a Óscar Esplá. José Tomás compraba tanto en la tienda de música como en la librería gran cantidad de discos de música clásica, la mayoría de ellos de obras orquestales o pianísticas, y libros sobre música. De esas fuentes Tomás conocía las melodías de un concierto de Rachmaninov, y un día viajando en tranvía en su trayecto habitual al trabajo del banco el joven Pepe⁶ Tomás iba silbando estas melodías. Otro viajero le preguntó que si es que era músico y él contestó que sí, que tocaba la guitarra. El otro viajero era José Juan Pérez, que había sido director de la Orquesta de Cámara de Alicante antes de la Guerra Civil Española,⁷ le tarareó la melodía del segundo movimiento del Concierto de Aranjuez y le comentó que quería presentarle a alguien. En el mismo vagón viajaba Óscar Esplá, que iba en dirección a la casa⁸ que tenía en la finca Ruaya, a las afueras de Alicante. Así conoció Tomás al compositor alicantino.

Fue el propio José Juan Pérez el que propuso a Óscar Esplá si podía ayudar al joven José Tomás en sus estudios de guitarra. Esplá tenía buenas relaciones con la Caja de Ahorros del Sureste de España⁹, que más adelante, en el año 1957, fundaría el Instituto Musical del Sureste y con el tiempo se convertiría en el Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante, y consiguió una beca para que el joven José Tomás viajara a Valencia a estudiar guitarra con el profesor Rafael Balaguer.

⁴ El comercio se llamaba “Enrique Pascual” y estaba situado frente al Teatro Principal de Alicante.

⁵ Vendía libros de segunda mano.

⁶ Apelativo afectuoso de los círculos más cercanos a José Tomás.

⁷ 1936 – 1939. Tras la contienda, el maestro José Juan Pérez fue retirado del cargo por su condición de masón, y ahora era contable en una fábrica de muebles en Santa Faz.

⁸ La finca y la casa se conservan en perfecto estado. La finca tiene 1'03 hectáreas de terreno ajardinado y de bosque con vistas a la montaña y una casa de dos plantas de 560 m², en Vistahermosa, Alicante.

⁹ Entidad financiera que fue la antecesora de la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

2.1.2.2 Valencia. Rafael Balaguer

El padre de José Tomás se dejó convencer por el joven, que quería dejar su trabajo en el banco para irse a Valencia a estudiar guitarra. Esta era una decisión valiente en su entorno familiar, dado que en la España de 1952 la situación económica era muy precaria debido a los desastres de la guerra y el aislamiento económico que sufría el país, y el sueldo del joven José Tomás, además del de su padre, eran necesarios para la economía familiar. Aun así, D. José Pérez apoyó a su hijo, pero con la condición de que si se dedicaba a esa actividad de tocar la guitarra, al menos quería que lo hiciera bien.

En Valencia José Tomás conoció al guitarrista de Alcoy José Luis González, también muy joven por entonces. Contaba el alcoyano con veinte años de edad, y el alicantino, dieciocho.

En 1952, apenas un año después de su primer contacto con la guitarra, José Tomás dio el primer concierto del que tenemos constancia, en el Hotel Samper de Alicante, organizado por la peña madrileña “El Tejadillo”.



Ilustración n.º 2: Primera actuación en público de un jovencísimo José Tomás de diecinueve años en el Hotel Samper de Alicante



Ilustración n.º 3: Programa de mano de la primera actuación en público de José Tomás

En esos primeros años de concertista, entre 1952 y 1955, Tomás también tocaría para la Sección Femenina,¹⁰ en el convento de las Javerianas, en el Círculo Madrileño, en la Casa de Barcelona y en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros del Sureste. Y ya había comenzado a transcribir música para guitarra. El 13 y el 22 de septiembre de 1952, José Tomás firmó sus dos primeras transcripciones, *Serenata* de Borodin [TJT 18], y *Canción triste* de Chaikovski [TJT 24].¹¹

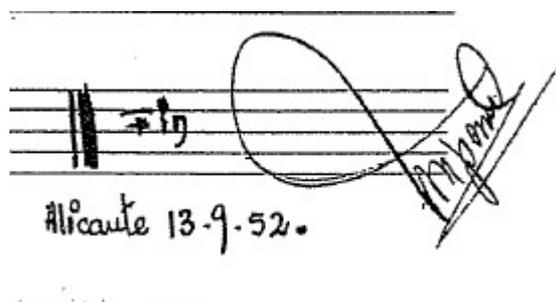


Ilustración n.º 4: Firma y fecha de la primera transcripción de José Tomás, *Serenata* de A. Borodin

¹⁰ En ese concierto José Tomás estrenó *Berceuse y Minué*, obra compuesta por él.

¹¹ De manera abreviada citaremos esta numeración con la signatura TJT (Transcripciones José Tomás) seguida del número: TJT 1. Referencias abreviadas del catálogo detallado del epígrafe 3.4.1.

2.1.2.3 Madrid. Regino Sainz de la Maza

En 1953 José Tomás decide dejar sus clases de Valencia para viajar a Madrid a estudiar con Regino Sainz de la Maza.¹² En aquel momento, Sainz de la Maza era el profesor de guitarra más prestigioso del país entre los que daban clase en un conservatorio. Andrés Segovia era ya desde hace tiempo el referente más consagrado de la guitarra clásica en España y en todo el mundo, pero no daba clase de manera regular en ningún conservatorio o academia.

José Tomás recibió clases de Sainz de la Maza durante dos años en la casa del guitarrista burgalés en Madrid, pero no se examinó en el conservatorio. Durante su estancia en Madrid coincidió con los guitarristas venezolanos Rodrigo Riera y Alirio Díaz, que también estudiaban con Regino.

Alirio Díaz ya había concluido sus estudios de guitarra en Venezuela y realizaba estudios de postgrado con Sainz de la Maza. Durante su estancia en España, Díaz se presentó en concierto en salas como el Ateneo de Madrid, Teatro Español, Palau de la Música de Barcelona, la Alhambra de Granada o el Teatro Principal de Valencia. Díaz estrecha relaciones amistosas con intelectuales y músicos como Joaquín Rodrigo, Moreno Torroba, Narciso Yepes, Emilio Pujol, Daniel Fortea, Federico Mompou, Xavier Montsalvage o Joaquín Achúcarro.

¹² Los hermanos Sainz de la Maza, Regino (Burgos, 1896 - Madrid, 1981) y Eduardo (Burgos, 1903 - Barcelona, 1982), influyeron significativamente en el mundo guitarrístico español en la primera mitad del siglo XX. Aunque ambos editaron obras para guitarra, Regino se centró principalmente en la interpretación y la docencia, mientras que Eduardo destacó por la composición de nuevo repertorio para guitarra. A lo largo de esta tesis, al referirnos a Regino Sainz de la Maza utilizaremos los términos “Regino” o “Sainz de la Maza”, sobreentendiendo sus apellidos o su nombre por el ser el hermano de mayor relación con José Tomás. Al hermano menor de estos ilustres burgaleses nos referiremos con su nombre completo: “Eduardo Sainz de la Maza”.

2.1.2.4 Emilio Pujol y Andrés Segovia. La Academia Chigiana de Siena

Alirio Díaz y Rodrigo Riera le comunicaron a José Tomás en Madrid sus planes para viajar en agosto de 1955 a Siena para recibir las enseñanzas de Emilio Pujol y de Andrés Segovia en los cursos que organizaba la Academia Chigiana. A Tomás le pareció muy buena idea y se sumó a los planes de sus colegas.

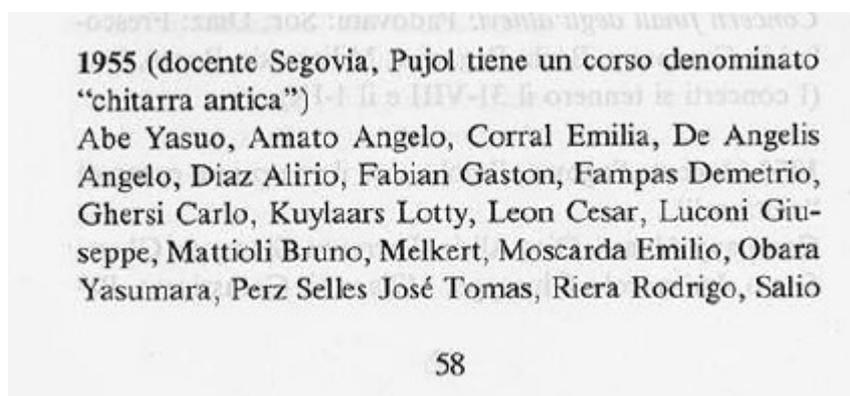


Ilustración n.º 5: José Tomás en el listado de alumnos del Curso de Siena de 1955, junto a Alirio Díaz, Rodrigo Riera y la que sería futura esposa de Andrés Segovia, Emilia Corral (Burchi 1994)

En este evento de la Academia Chigiana José Tomás afianzó la relación de amistad que tenía con Alirio Díaz, y conoció a John Williams. Alirio Díaz en el futuro quedaría nombrado por Segovia como su asistente y sustituto en esos mismos cursos de Siena, del mismo modo que más adelante haría el maestro de Linares con José Tomás en Compostela. Además, la asistencia a ese curso resultó determinante para el futuro profesional de José Tomás por dos motivos principales:

En primer lugar, allí recibió las enseñanzas en la clase de vihuela de Emilio Pujol, que por añadidura le transmitía de primera mano la tradición guitarrística de la escuela de Francisco Tárrega, su maestro. José Tomás tuvo ocasión de probar la vihuela construida por Ignacio Fleta para Emilio Pujol y que el maestro leridano tocaba. Según se deduce de la dedicatoria de Pujol a Tomás en el programa de mano del concierto de clausura de ese curso, José Tomás debió tocar una vihuela en aquel concierto, o al menos el maestro Pujol se refiere a él y a sus compañeros como "vihuelistas". Emilio Pujol también le inculcó la convicción de que había que volver a las fuentes originales a la hora de abordar repertorio del Renacimiento o del Barroco en la guitarra, y ese punto de vista marcó la línea de las transcripciones que Tomás realizaría en el futuro. Emilio Pujol firmó el programa de mano del concierto de fin de curso a José Tomás con la siguiente dedicatoria:

“A José Tomás Pérez, primer vihuelista que ha tañido las Pavanas y las Diferencias de este programa en la Academia Chigiana. Con un cordial abrazo por su gran éxito”.

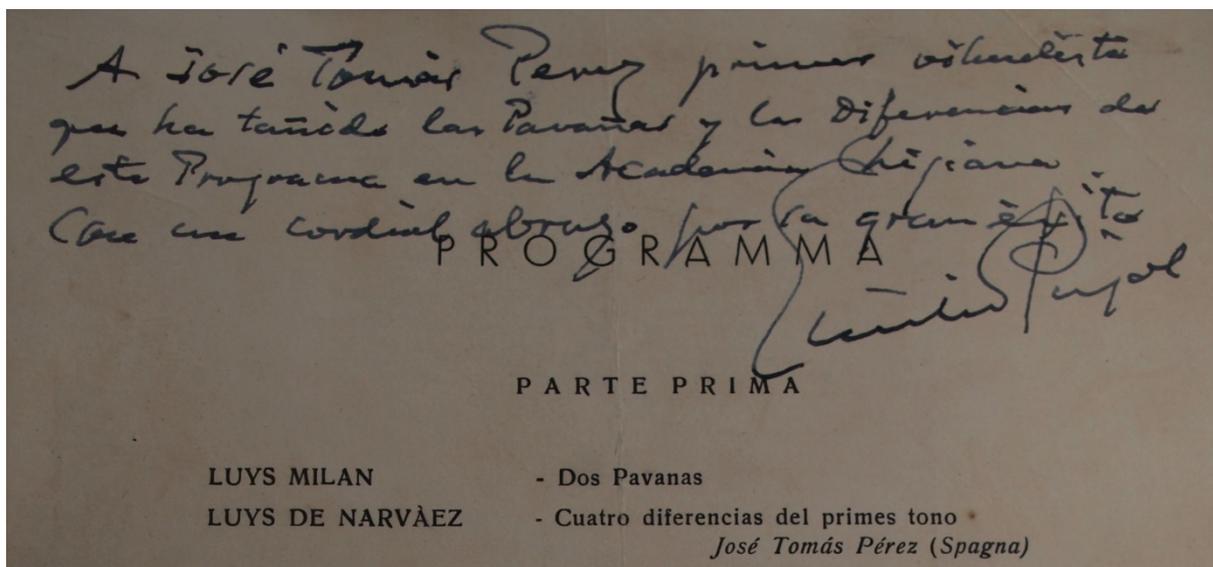


Ilustración n.º 6: Dedicatoria de Emilio Pujol a José Tomás en el programa del concierto de fin de curso en Siena, 1955

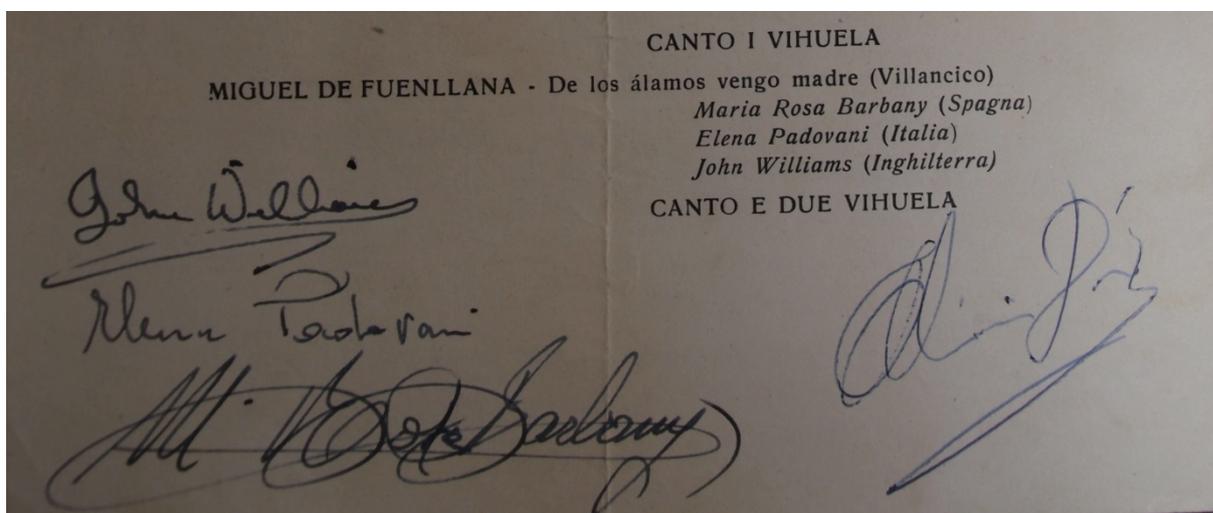


Ilustración n.º 7: Firmas de los compañeros de José Tomás en el concierto de fin de curso en Siena, 1955. Rubrican John Williams, Elena Padovani, Maria Rosa Barbany y Alirio Diaz

En segundo lugar, allí conoció a Andrés Segovia y comenzó a forjarse la confianza que Segovia demostró siempre en José Tomás, que fue el hecho significativo que más abrió las puertas de Tomás para su triunfo profesional en España y el resto del mundo.

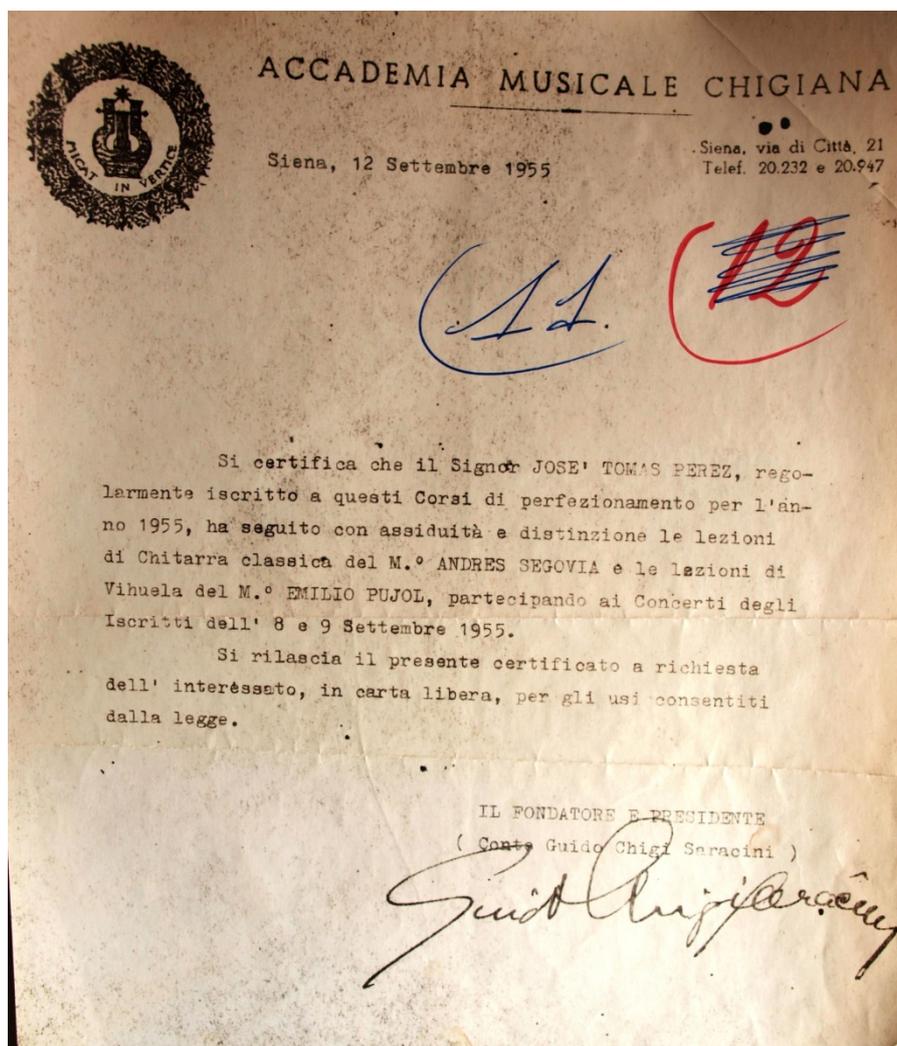


Ilustración n.º 8: Certificación de la Accademia Chigiana de los cursos realizados por José Tomás con Andrés Segovia y Emilio Pujol en agosto y septiembre de 1955

Al año siguiente, el 23 de marzo de 1956, José Tomás comenzó su Servicio Militar obligatorio en Palma de Mallorca. Durante su estancia en la isla dio algunos recitales y escribió algunos relatos literarios breves.

2.1.3 Conciertos y grabaciones

2.1.3.1 Conciertos

En la misma época en la que José Tomás comenzó una actividad ininterrumpida como concertista, la Caja de Ahorros del Sureste creó el Instituto Musical homónimo el 12 de junio de 1957, que más adelante dejaría de llamarse Instituto Musical del Sureste para adoptar el nombre del compositor alicantino más prestigioso del momento y mentor en delante de José Tomás. El centro pasaría a llamarse Instituto Musical Óscar Esplá. Para ello se habilitó el edificio de viviendas del que disponía la Caja de Ahorros, en la calle de San Fernando, para dar clases de música. Ese edificio es actualmente el Conservatorio Profesional de Música “José Tomás”. En aquel tiempo el Director General de la Caja de Ahorros del Sureste de España era D. Antonio Ramos Carratalá, y el primer director del Instituto fue D. Ricardo Ruiz Baquero.

En 1958 José Tomás firmó el contrato como profesor de guitarra para este Instituto. Fue también el primer año que José Tomás asistió como alumno de Andrés Segovia a los cursos de “Música en Compostela”.

En 1958, apenas siete años después de su primer contacto con una guitarra, hizo José Tomás su primera gira tocando el *Concierto de Aranjuez*, de J. Rodrigo. Fue también fruto de una casualidad. José Tomás iba a irse a París ese mismo año de 1958 con una carta de recomendación de un familiar del compositor Salvador Bacarisse¹³ para visitarle allí. El Conde de Casarrojas, alicantino, era embajador de España en París, y los administradores de sus propiedades en Alicante eran clientes del Banco Central, donde trabajaba el padre de José Tomás. Éste les habló de que su hijo tenía intención de viajar a París a hacer carrera musical, y le prepararon una carta de recomendación dirigida al embajador. Con motivo de las celebraciones gubernamentales del 1 de Mayo de 1958 en el Santiago Bernabéu de Madrid viajaron a Madrid José Tomás acompañando a su entonces prometida, M.^a Dolores Aracil y su hermano Alfredo, que era entrenador del equipo de balonmano de Alicante, que iba a participar en las celebraciones. José Tomás estaba en Madrid para acompañar a sus familiares y acto seguido volar desde ahí a París. El hermano de Lolita¹⁴ tenía un amigo de Madrid (de nombre Antonio) cuya cuñada le cosía vestidos a la bailarina Pilar López¹⁵, y ésta a su vez buscaba en ese momento un guitarrista clásico que tocara el Concierto de Aranjuez completo con orquesta y amplificado para que su ballet lo bailara. El proyecto era ponerlo en escena bailado con el permiso de Joaquín Rodrigo dentro de las

¹³ Bacarisse se exilió en París por haber sido delegado del gobierno republicano para asuntos musicales en Barcelona.

¹⁴ Apelativo afectuoso de su entorno familiar de M.^a Dolores Aracil, esposa de José Tomás. En realidad todos los colegas y alumnos de José Tomás conocen y tratan desde siempre a la esposa del maestro como “Lolita”, por lo que en ocasiones usaremos aquí también ese apelativo con el mayor respetuoso afecto hacia su persona.

¹⁵ Hermana de “La Argentinita”, bailaora flamenca de nombre Encarnación López Júlvez.

producciones de Festivales de España que se hacían cada año por todo el país. Al recibir esa propuesta laboral, José Tomás abandonó su idea de viajar a París porque le contrató Pilar López para hacer los Festivales de España. En esa compañía Antonio Gades actuaba como primer bailarín.

Desde 1952, cuando José Tomás contaba con 18 años de edad, apenas un año después de su primer contacto con la guitarra, hasta 1991, realizó innumerables giras de conciertos por países de todo el mundo. Particularmente desde 1956 hasta 1984 se podría decir que su actividad concertística fue ininterrumpida. La siguiente tabla recoge aquellos de los que disponemos de documentación gráfica, ordenados cronológicamente:

CONCIERTOS DE JOSÉ TOMÁS

FECHA	LUGAR	ORGANIZADOR
(s.f.)	Barcelona	Peña Guitarrística “Tárrega”
(s.f.)	Museo Lázaro Galdiano, Madrid	Desconocido
10-12-1952	Madrid	Peña madrileña “El Tejadillo”
22-11-1953	Madrid	Instituto Social de la Mujer
11-03-1955	Alicante	Caja de Ahorros del Sureste de España
08-09-1955	Salón del Palacio Chigi Saracini, Siena	Academia Musicale Chigiana
09-09-1955	Salón del Palacio Chigi Saracini, Siena	Academia Musicale Chigiana
06-11-1955	Valencia, España	Amigos de la Guitarra, Valencia
03-01-1956	Alicante	Caja de Ahorros del Sureste de España
01-03-1956	Alicante	Centro Recreativo Catalán
24-02-1957	Palma de Mallorca	Juventudes Musicales Españolas
19-03-1957	Barcelona	Peña Guitarrística “Tárrega”

FECHA	LUGAR	ORGANIZADOR
12-05-1957	Palma de Mallorca	Club Náutico de Palma de Mallorca
17-07-1957	Claustro del Estudio General Luliano, Palma de Mallorca	Juventudes Musicales Españolas
11-03-1958	Aula de cultura de la Caja de Ahorros del Sudeste de España, Alicante	Caja de Ahorros del Sudeste de España
15-04-1958	Alicante	Centro Recreativo Catalán de Alicante
17-04-1958	Valencia, España	Amigos de la Guitarra, Valencia
19-04-1958	Barcelona	Peña Guitarrística "Tárrega"
20-03-1959	Teatro Fortuny, Reus, Tarragona	Asociación de conciertos de Reus
09-04-1959	Teatro Municipal	Desconocido
07-04-1961	Salle Ferdossi, Universidad de Teherán, Irán	Comité Nacional Iraní de la Música
12-05-1961	Valencia, España	Amigos de la Guitarra, Valencia
28-07-1961	Castillo de Santa Bárbara, Alicante	Excmo. Ayuntamiento de Alicante
23-10-1961	Teatro Principal, Orense	Sociedad Filarmónica Orensana
25-10-1961	Teatro Jofre, El Ferrol	Sociedad Filarmónica Ferrolana
02-03-1963	Oslo, Noruega	Desconocido
05-03-1963	Oslo, Noruega	Dirección de Cultura del Ministerio de Asuntos Exteriores
07-05-1963	Sala de Audiciones del Instituto musical "Óscar Esplá", Alicante	Instituto musical "Óscar Esplá"
09-10-1966	Tel-Aviv, Israel	ZOA House, Tel Aviv
15-03-1968	Shimin Kaikan, Toyama, Japón	Tsunesaburo Kurosawa

FECHA	LUGAR	ORGANIZADOR
18-03-1968	Taranomon Hall, Tokyo, Japón	Tsunesaburo Kurosawa
19-03-1968	Shimin Hall, Hitachi, Japón	Tsunesaburo Kurosawa
24-03-1968	City Hall, Okayama, Japón	Tsunesaburo Kurosawa
29-03-1968	Urawa, Japón	Tsunesaburo Kurosawa
30-03-1968	Yokohama, Japón	Tsunesaburo Kurosawa
31-03-1968	Osaka, Japón	Tsunesaburo Kurosawa
02-04-1968	Ueno Bunka Hall, Tokyo, Japón	Tsunesaburo Kurosawa
04-04-1968	Hiroshima, Japón	Tsunesaburo Kurosawa
05-04-1968	Yahata, Japón	Tsunesaburo Kurosawa
06-04-1968	Kumamoto, Japón	Tsunesaburo Kurosawa
08-04-1968	Kagoshima, Japón	Tsunesaburo Kurosawa
09-04-1968	Nagoya, Japón	Tsunesaburo Kurosawa
13-04-1968	Shimin Kaikan, Tokorozawa, Japón	Tsunesaburo Kurosawa
16-04-1968	Kyoto, Japón	Tsunesaburo Kurosawa
30-04-1971	Auditorio del Conservatorio de Música “Pablo Sarasate”, Pamplona	Sociedad Guitarrística Fernando Sor
14-05-1971	Escuela Superior de Bellas Artes, Valencia, España	Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia
22-07-1972	Puerto pesquero, Villajoyosa	Ayuntamiento de Villajoyosa
12-03-1973	Salón de Condes de los Hotel Marbella Hilton, Marbella	Comisaría General de la música de la Dirección General de Bellas Artes
22-03-1973	Aula de cultura “Antonio Ramos Carratalá”, Benidorm	Caja de Ahorros del Sureste de España

FECHA	LUGAR	ORGANIZADOR
09-05-1973	Museo de la Pintura, Valladolid	Sociedad Vallisoletana de Conciertos
30-01-1974	Eastfield College, Mesquite, Texas	Humanities Division Department of Music
03-02-1974	TCU Campus, Texas	Texas Christian University
10-02-1974	Southern Methodist University, Dallas, Texas	The Dallas Society for the Classic Guitar and Southern Methodist University
02-04-1974	Villa de la Orotava, Tenerife	Sociedad Cultural Liceo de Taoro
30-04-1974	Teatro Guimera, Santa Cruz de Tenerife	Conservatorio Profesional de Música de Santa Cruz de Tenerife
07-05-1974	Castillo de Santa Bárbara, Alicante	Sección de Actividades Musicales del CEU
05-07-1974	Burgos	Desconocido
15-09-1974	Cueva de la Rupia, Chinchilla de Montearagón, Albacete	Desconocido
19-02-1975	University of Georgia, Athens, Georgia	Department of Music of the University of Georgia
28-02-1975	San Francisco, California	The San Francisco Conservatory of Music
27-03-1976	CCP Main Theatre, Manila, Filipinas	Philippine Theatre of Performing Arts
09-05-1976	Salón Sindical, Lora del Río, Sevilla	Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla
26-04-1976	Casino de Lorca, Murcia	Dirección General del Patrimonio Artístico del MEC
29-04-1976	Casa Municipal de Cultura, Alcoy, Alicante	Dirección General del Patrimonio Artístico del MEC
30-10-1976	Antiguo Real Conservatorio María Cristina, Ronda, Málaga	Caja de Ahorros de Ronda
13-11-1976	Conservatorio Regional de Braga, Portugal	Dirección General de Acción cultural

FECHA	LUGAR	ORGANIZADOR
17-11-1976	Cinema Rivoli, Porto, Portugal	Dirección General de Acción cultural
17-12-1976	Iglesia de la Merced, Murcia	Desconocido
28-05-1977	Salón de actos PP. Agustinos, Motril, Granada	Juventudes Musicales Españolas
30-05-1977	Salón del Banco de Bilbao, Almería	Asociación Filarmónica de Almería
15-12-1977	Salón de Actos de la Caja de Ahorros, Almansa	Dirección general de Música, Delegación Provincial del MEC de Almansa
10-01-1978	Aula de cultura de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante	Sociedad de Conciertos de Alicante
24-05-1978	Salón de Actos Fundación Juan March, Madrid	Fundación Juan March
14-09-1979	Iglesia de San Francisco, Gargnano, Italia	Biblioteca Civica de Gargnano
06-02-1980	La Laguna, Tenerife	Ateneo de La Laguna
19-03-1980	Arizona State University, Tempe, Arizona	Department of Music of the Arizona State University
27-03-1980	Seattle Concert Theater, Seattle, Washington	The Seattle Classic Guitar Society
12-04-1980	Georgetown University, Washington DC	David's Perry Guitar and Lute Shop, Ltd.
19-04-1980	Fine Arts Auditorium, Atlanta, Georgia	DeKalb Community College
29-04-1980	TheUniversity of BritishColumbia Recital Hall Vancouver, Canadá	TheUniversity of BritishColumbia
17-02-1984	Auditorio Caixa Galicia, Santiago de Compostela	Caixa Galicia
28-07-1990	Casa Municipal de Cultura, Denia	Conservatorio de Música "Tenor Cortis", Denia
30-08-1991	Casa Municipal de Cultura, Denia	Conservatorio de Música "Tenor Cortis", Denia

Durante esos años, José Tomás abordó los repertorios más diversos, desde la música renacentista en transcripciones procedentes de la vihuela, el laúd o el clave, hasta la música contemporánea, en algunas ocasiones con obras dedicadas a él. Estos repertorios están detallados en la siguiente tabla, por orden alfabético de autor:

REPERTORIO DE CONCIERTOS DE JOSÉ TOMÁS

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Abelardo, Nicanor	<i>Mutya ng Pasig</i>	Nacionalismo	2	19-04-1976 Alcoy, Alicante 26-04-1976 Lorca
Albéniz, Isaac	<i>Asturias (Leyenda)</i>	Nacionalismo	8	22-11-1953 Madrid 12-05-1957 Palma de Mallorca 17-07-1957 Palma de Mallorca 12-05-1961 Valencia, España 28-07-1961 Alicante 23-10-1961 Orense 25-10-1961 El Ferrol 05-03-1963 Oslo

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Albéniz, Isaac	<i>Malagueña</i> , op.16 5	Nacionalismo	11	11-03-1958 Alicante 15-04-1958 Alicante 30-04-1971 Pamplona 14-05-1971 Valencia, España 15-09-1974 Chinchilla de Montearagón, Albacete 19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 19-04-1976 Alcoy, Alicante 26-04-1976 Lorca 29-04-1980 Vancouver, Canadá (s.f.) Lora del Río, Sevilla
Albéniz, Isaac	<i>Mallorca</i> , op. 202	Nacionalismo	1	09-10-1966 Tel Aviv, Israel
Albéniz, Isaac	<i>Zambra granadina</i>	Nacionalismo	2	12-03-1973 Marbella 09-05-1973 Valladolid
Anónimo	<i>Seis Piezas de laúd del Renacimiento</i>	Renacimiento	1	09-10-1966 Tel-Aviv, Israel
Bach, Carl Philip Emmanuel	<i>Siciliana</i>	Preclasicismo	1	15-04-1958 Alicante

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Bach, Johann Sebastian	<i>Aria</i> , BWV 988, 1	Barroco	2	12-05-1957 Palma de Mallorca 17-07-1957 Palma de Mallorca
Bach, Johann Sebastian	<i>Bourré</i> , BWV996	Barroco	4	22-11-1953 Madrid 23-10-1961 Orense 25-10-1961 El Ferrol 07-05-1963 Alicante
Bach, Johann Sebastian	<i>Fuga</i> , BWV1001	Barroco	2	05-03-1963 Oslo 07-05-1963 Alicante
Bach, Johann Sebastian	<i>Preludio</i> , BWV996	Barroco	1	07-05-1963 Alicante
Bach, Johann Sebastian	<i>Preludio y Fuga</i> , BWV 1000	Barroco	3	(s.f.) Lora del Río, Sevilla 15-12-1977 Almansa 30-05-1977 Almería
Bach, Johann Sebastian	<i>Preludio, Fuga y Allegro en mi ♯ M</i> , BWV998: <i>Preludio y Fuga</i>	Barroco	3	07-05-1963 Alicante 09-10-1966 Tel Aviv, Israel 29-05-1977 Motril
Bach, Johann Sebastian	<i>Sarabanda</i> , BWV 996	Barroco	3	23-10-1961 Orense 25-10-1961 El Ferrol 07-05-1963 Alicante

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Bach, Johann Sebastian	<i>Siciliana</i> , BWV1001	Barroco	4	11-03-1958 Alicante 05-03-1963 Oslo 07-05-1963 Alicante 09-10-1966 Tel Aviv, Israel
Bach, Johann Sebastian	<i>Suite en sol m</i> , BWV995: <i>Gavota</i>	Barroco	4	24-02-1957 Palma de Mallorca 19-03-1957 Barcelona 17-07-1957 Palma de Mallorca 12-05-1961 Valencia, España
Ballard, Robert	<i>Branles de village</i>	Renacimiento	5	19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 29-05-1977 Motril 30-05-1977 Almería. 29-04-1980 Vancouver, Canadá
Ballard, Robert	<i>Entrée de luth</i>	Renacimiento	3	19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 29-04-1980 Vancouver, Canadá

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Ballard, Robert	<i>Gaillarde</i>	Renacimiento	3	19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 29-04-1980 Vancouver, Canadá
Barrios, Agustín	<i>La catedral</i>	Nacionalismo	2	12-05-1957 Palma de Mallorca 11-03-1958 Alicante
Besard, Jean-Baptiste	<i>Branle y balleto</i>	Renacimiento	1	30-04-1971 Pamplona
Besard, Jean-Baptiste	<i>Branle, Air de cour y Volte</i>	Renacimiento	2	14-05-1971 Valencia, España 05-07-1974 Burgos
Blanquer, Amando	<i>Sonatina</i>	Autores levantinos	1	17-02-1984 Santiago de Compostela
Bocherini, Luigi	<i>Quinteto en re</i>	Clasicismo	1	30-08-1991 Denia
Carlevaro, Abel	<i>Tres preludios americanos: Scherzino, Campo y Tamboriles</i>	Nacionalismo	4	27-03-1976 Manila, Filipinas 19-04-1976 Alcoy, Alicante 26-04-1976 Lorca (s.f.) Lora del Río, Sevilla
Carlevaro, Abel	<i>Cinco Preludios americanos</i>	Nacionalismo	2	17-12-1976 Murcia 15-12-1977 Almansa

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Carlevaro, Abel	<i>Preludio</i>	Nacionalismo	3	19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 29-04-1980 Vancouver, Canadá
Casadó, Gaspar	<i>Sardana</i>	Nacionalismo	3	19-04-1976 Alcoy, Alicante 26-04-1976 Lorca 15-12-1977 Almansa
Castelnuovo-Tedesco, Mario	<i>Tres Caprichos de Goya</i>	Neoromanticismo	1	17-02-1984 Santiago de Compostela
Castelnuovo-Tedesco, Mario	<i>Concierto en re</i>	Neoromanticismo	1	22-07-1972 Villajoyosa
Castelnuovo-Tedesco, Mario	<i>Platero y yo, op. 190</i>	Neoromanticismo	1	09-10-1966 Tel Aviv, Israel
Debussy, Claude	<i>Preludios, Libro I. 8. La niña de los cabellos de lino (transcripción José Tomás)</i>	Impresionismo	1	22-11-1953 Madrid
Dowland, John	<i>Dos piezas para laúd</i>	Renacimiento	1	30-04-1971 Pamplona

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Dowland, John	<i>A fancy</i>	Renacimiento	8	12-03-1973 Marbella 22-03-1973 Benidorm 09-05-1973 Valladolid 30-01-1974 Mesquite, Texas 02-04-1974 Villa de la Orotava, Tenerife 30-04-1974 Santa Cruz de Tenerife 19-04-1976 Alcoy, Alicante 26-04-1976 Lorca
Dowland, John	<i>Fantasia en sol m</i>	Renacimiento	1	07-05-1974 Alicante
Dowland, John	<i>Gallarda y Allemande</i>	Renacimiento	1	09-10-1966 Tel Aviv, Israel
Dowland, John	<i>Lachrimae Antiquae Pavan</i>	Renacimiento	4	14-05-1971 Valencia, España 10-02-1974 Dallas, Texas 07-05-1974 Alicante 05-07-1974 Burgos
Dowland, John	<i>Lord d'Lisle's Galliard</i>	Renacimiento	4	19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 27-03-1976 Manila, Filipinas 29-04-1980 Vancouver, Canadá

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Dowland, John	<i>Mrs. Nichol's Almand</i>	Renacimiento	4	19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 27-03-1976 Manila, Filipinas 29-04-1980 Vancouver, Canadá
Dowland, John	<i>My Lady Hudson's Puffe</i>	Renacimiento	4	19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 27-03-1976 Manila, Filipinas 29-04-1980 Vancouver, Canadá
Dowland, John	<i>Queen Elizabeth's Galliard</i>	Renacimiento	6	14-05-1971 Valencia, España 10-02-1974 Dallas, Texas 07-05-1974 Alicante 05-07-1974 Burgos 19-04-1976 Alcoy, Alicante 26-04-1976 Lorca

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Dowland, John	<i>Tarleton's Resurrection</i>	Renacimiento	6	19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 27-03-1976 Manila, Filipinas 19-04-1976 Alcoy, Alicante 26-04-1976 Lorca 29-04-1980 Vancouver, Canadá
Dowland, John	<i>The shoemaker's wife</i>	Renacimiento	8	19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 27-03-1976 Manila, Filipinas 19-04-1976 Alcoy, Alicante 26-04-1976 Lorca 29-05-1977 Motril 30-05-1977 Almería 29-04-1980 Vancouver, Canadá
Duarte, John W.	<i>Suite inglesa</i> , op. 31	Posromanticismo	6	30-04-1971 Pamplona 14-05-1971 Valencia, España 12-03-1973 Marbella 22-03-1973 Benidorm 29-05-1977 Motril 30-05-1977 Almería

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Duarte, John W.	<i>Variaciones sobre un tema popular americano (Colorado Trail)</i>	Posromanticismo	1	07-05-1963 Alicante
Esplá, Óscar	<i>Levante</i>	Autores levantinos	2	12-05-1961 Valencia, España 15-12-1977 Almansa
Esplá, Óscar	<i>Levante. II y V</i>	Autores levantinos	5	22-11-1953 Madrid 05-03-1963 Oslo 12-05-1961 Valencia, España 28-07-1961 Alicante 15-12-1977 Almansa
Esplá, Óscar	<i>Tempo di Sonata</i>	Autores levantinos	6	10-01-1978 (estreno mundial) Alicante 24-05-1978 Madrid 19-03-1980 Tempe, Arizona 27-03-1980 Seattle, Washington 12-04-1980 Washington DC 19-04-1980 Atlanta, Georgia

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Falla, Manuel de	<i>Homenaje a Debussy</i>	Nacionalismo	7	24-02-1957 Palma de Mallorca 11-03-1958 Alicante 23-10-1961 Orense 25-10-1961 El Ferrol 05-03-1963 Oslo 09-05-1973 Valladolid 24-05-1978 Madrid
Frescobaldi, Girolamo	<i>Aria con Variaciones detta La Frescobalda</i>	Barroco	2	24-02-1957 Palma de Mallorca 05-07-1974 Burgos
Frescobaldi, Girolamo	<i>Aria y Courante</i>	Barroco	1	15-04-1958 Alicante
Fricker, Peter	<i>Paseo, op. 61</i>	s. XX Vanguardias	5	19-03-1980 Tempe, Arizona 27-03-1980 Seattle, Washington 12-04-1980 Washington DC 19-04-1980 Atlanta, Georgia 17-02-1984 Santiago de Compostela
Galilei, Vincenzo	<i>Suite en re M</i>	Renacimiento	1	28-07-1961 Alicante
Gerhard, Robert	<i>Fantasia</i>	s. XX Vanguardias	1	17-02-1984 Santiago de Compostela

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Giuliani, Mauro	<i>Sonatina</i> , op. 71	Clasicismo	1	17-07-1957 Palma de Mallorca
Gómez Crespo, Jorge	<i>Serie argentina n.º 5 Norteña</i>	Nacionalismo	3	(s.f.) Barcelona 24-02-1957 Palma de Mallorca 17-07-1957 Palma de Mallorca
Granados, Enrique	<i>Danza española</i>	Nacionalismo	1	17-07-1957 Palma de Mallorca
Guastavino, Carlos	<i>Sonata n.º 2</i>	Nacionalismo	4	19-03-1980 Athens, Georgia 27-03-1980 Seattle, Washington 12-04-1980 Washington DC 19-04-1980 Atlanta, Georgia
Haug, Hans	<i>Alba y Postludio</i>	s. XX Vanguardia	3	23-10-1961 Orense 25-10-1961 El Ferrol 09-10-1966 Tel Aviv, Israel

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Holborne, Anthony	<i>The Fairy Round Galliard</i>	Renacimiento	6	12-03-1973 Marbella 22-03-1973 Benidorm 09-05-1973 Valladolid 30-01-1974 Mesquite, Texas 02-04-1974 Villa de la Orotava, Tenerife 30-04-1974 Santa Cruz de Tenerife
Howett, Gregorio	<i>Fantasia</i>	Renacimiento	1	05-07-1974 Burgos
Johnson, Robert	<i>Alemana</i>	Renacimiento	1	09-10-1966 Tel Aviv, Israel
Johnson, Robert	<i>Alman</i>	Renacimiento	6	12-03-1973 Marbella 22-03-1973 Benidorm 09-05-1973 Valladolid 30-01-1974 Mesquite, Texas 02-04-1974 Villa de la Orotava, Tenerife 30-04-1974 Santa Cruz de Tenerife
Malats, Joaquín	<i>Serenata española</i>	Nacionalismo	2	11-03-1958 Alicante 15-04-1958 Alicante
Milán, Luis	<i>Dos Pavanas</i>	Renacimiento	1	09-09-1955 Siena

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Milán, Luis	<i>Fantasia del cuarto tono</i>	Renacimiento	6	12-03-1973 Marbella 22-03-1973 Benidorm 09-05-1973 Valladolid 30-01-1974 Mesquite, Texas 10-02-1974 Dallas, Texas 05-07-1974 Burgos
Milán, Luis	<i>Pavana</i>	Renacimiento	2	08-09-1955 Siena 05-07-1974 Burgos
Molino, Francesco	<i>2º Gran Trío Concertante, op. 45</i>	Clasicismo	1	28-07-1990 Denia
Mompou, Federico	<i>Canción y danza n.º 10</i>	Nacionalismo	1	09-10-1966 Tel Aviv, Israel
Mompou, Federico	<i>Suite compostelana</i>	Nacionalismo	1	09-10-1966 Tel Aviv, Israel
Moreno Torroba, Federico	<i>Burgalesa</i>	Nacionalismo	5	23-10-1961 Orense 25-10-1961 El Ferrol 05-03-1963 Oslo 12-03-1973 Marbella 09-05-1973 Valladolid
Moreno Torroba, Federico	<i>Castillos de España</i>	Nacionalismo	1	30-04-1971 Pamplona

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Moreno Torroba, Federico	<i>Castillos de España. Alcañiz (Festiva)</i>	Nacionalismo	16	14-05-1971 Valencia, España 22-03-1973 Benidorm 10-02-1974 Dallas, Texas 02-04-1974 Villa de la Orotava, Tenerife 30-04-1974 Santa Cruz de Tenerife 07-05-1974 Alicante 15-09-1974 Chinchilla de Montearagón, Albacete 19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 27-03-1976 Manila, Filipinas 19-04-1976 Alcoy, Alicante 26-04-1976 Lorca 29-05-1977 Motril 30-05-1977 Almería 29-04-1980 Vancouver, Canadá (s.f.) Lora del Río, Sevilla

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Moreno Torroba, Federico	<i>Castillos de España. Alcázar de Segovia (Llamada)</i>	Nacionalismo	17	14-05-1971 Valencia, España 22-03-1973 Benidorm 10-02-1974 Dallas, Texas 02-04-1974 Villa de la Orotava, Tenerife 30-04-1974 Santa Cruz de Tenerife 07-05-1974 Alicante 15-09-1974 Chinchilla de Montearagón, Albacete 19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 27-03-1976 Manila, Filipinas 19-04-1976 Alcoy, Alicante 26-04-1976 Lorca 29-05-1977 Motril 30-05-1977 Almería 06-02-1980 La Laguna, Tenerife 29-04-1980 Vancouver, Canadá (s.f.) Lora del Río, Sevilla

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Moreno Torroba, Federico	<i>Castillos de España. Manzanares del Real (A la moça hermosa)</i>	Nacionalismo	13	14-05-1971 Valencia, España 22-03-1973 Benidorm 10-02-1974 Dallas, Texas 02-04-1974 Villa de la Orotava, Tenerife 30-04-1974 Santa Cruz de Tenerife 07-05-1974 Alicante 15-09-1974 Chinchilla de Montearagón, Albacete 19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 27-03-1976 Manila, Filipinas 29-05-1977 Motril 30-05-1977 Almería 29-04-1980 Vancouver, Canadá

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Moreno Torroba, Federico	<i>Castillos de España. Montemayor (Contemplación)</i>	Nacionalismo	13	14-05-1971 Valencia, España 22-03-1973 Benidorm 10-02-1974 Dallas, Texas 02-04-1974 Villa de la Orotava, Tenerife 30-04-1974 Santa Cruz de Tenerife 07-05-1974 Alicante 15-09-1974 Chinchilla de Montearagón, Albacete 19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 27-03-1976 Manila, Filipinas 29-05-1977 Motril 30-05-1977 Almería 29-04-1980 Vancouver, Canadá

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Moreno Torroba, Federico	<i>Castillos de España. Torija (Elegía)</i>	Nacionalismo	15	14-05-1971 Valencia, España 22-03-1973 Benidorm 10-02-1974 Dallas, Texas 02-04-1974 Villa de la Orotava, Tenerife 30-04-1974 Santa Cruz de Tenerife 07-05-1974 Alicante 15-09-1974 Chinchilla de Montearagón, Albacete 19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 27-03-1976 Manila, Filipinas 29-05-1977 Motril 30-05-1977 Almería 15-12-1977 Almansa 29-04-1980 Vancouver, Canadá (s.f.) Lora del Río, Sevilla

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Moreno Torroba, Federico	<i>Castillos de España. Turégano (Serranilla)</i>	Nacionalismo	18	14-05-1971 Valencia, España 12-03-1973 Marbella 22-03-1973 Benidorm 09-05-1973 Valladolid 10-02-1974 Dallas, Texas 02-04-1974 Villa de la Orotava, Tenerife 30-04-1974 Santa Cruz de Tenerife 07-05-1974 Alicante 15-09-1974 Chinchilla de Montearagón, Albacete 19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 27-03-1976 Manila, Filipinas 19-04-1976 Alcoy, Alicante 26-04-1976 Lorca 29-05-1977 Motril 30-05-1977 Almería 29-04-1980 Vancouver, Canadá (s.f.) Lora del Río, Sevilla

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Moreno Torroba, Federico	<i>Madroños</i>	Nacionalismo	8	23-10-1961 Orense 25-10-1961 El Ferrol 05-03-1963 Oslo 07-05-1963 Alicante 09-10-1966 Tel Aviv, Israel 12-03-1973 Marbella 09-05-1973 Valladolid 15-12-1977 Almansa
Moreno Torroba, Federico	<i>Nocturno</i>	Nacionalismo	2	22-11-1953 Madrid 15-04-1958 Alicante
Moreno Torroba, Federico	<i>Piezas características: 1. Preámbulo</i>	Nacionalismo	3	23-10-1961 Orense 25-10-1961 El Ferrol 09-10-1966 Tel Aviv, Israel
Moreno Torroba, Federico	<i>Piezas características: 2. Oliveras</i>	Nacionalismo	6	12-05-1961 Valencia, España 28-07-1961 Alicante 05-03-1963 Oslo 09-10-1966 Tel Aviv, Israel 30-01-1974 Mesquite, Texas 15-12-1977 Almansa

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Moreno Torroba, Federico	<i>Piezas características: 3. Canción</i>	Nacionalismo	5	12-05-1961 Valencia, España 28-07-1961 Alicante 05-03-1963 Oslo 09-10-1966 Tel Aviv, Israel 30-01-1974 Mesquite, Texas
Moreno Torroba, Federico	<i>Piezas características: 4. Albada</i>	Nacionalismo	2	09-10-1966 Tel Aviv, Israel 30-01-1974 Mesquite, Texas
Moreno Torroba, Federico	<i>Piezas características: 5 Los Mayos</i>	Nacionalismo	1	09-10-1966 Tel Aviv, Israel
Moreno Torroba, Federico	<i>Piezas características: 6. Panorama</i>	Nacionalismo	1	09-10-1966 Tel Aviv, Israel
Moreno Torroba, Federico	<i>Romance</i>	Nacionalismo	1	07-05-1963 Alicante
Moreno Torroba, Federico	<i>Suite castellana</i>	Nacionalismo	1	17-07-1957 Palma de Mallorca
Mudarra, Alonso	<i>Fantasia que contrahaze la arpa a la manera de Ludovico</i>	Renacimiento	1	05-07-1974 Burgos

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Mudarra, Alonso	<i>Gallarda</i>	Renacimiento	6	12-03-1973 Marbella 22-03-1973 Benidorm 09-05-1973 Valladolid 30-01-1974 Mesquite, Texas 10-02-1974 Dallas, Texas 05-07-1974 Burgos
Mudarra, Alonso	<i>Pavana II de Alexandre</i>	Renacimiento	1	05-07-1974 Burgos
Mudarra, Alonso	<i>Romanesca</i>	Renacimiento	2	19-03-1957 Barcelona 12-05-1957 Palma de Mallorca
Murcia, Santiago de	<i>Preludio y allegro</i>	Barroco	1	12-05-1961 Valencia, España
Mussorgsky, Modest	<i>Cuadros de una exposición: 4. El viejo castillo (transcripción José Tomás)</i>	Nacionalismo	1	22-11-1953 Madrid
Narváez, Luis de	<i>Cuatro Diferencias del primer tono</i>	Renacimiento	1	09-09-1955 Siena

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Narváez, Luis de	<i>Canción del Emperador</i>	Renacimiento	16	12-05-1961 Valencia, España 28-07-1961 Alicante 23-10-1961 Orense 25-10-1961 El Ferrol 05-03-1963 Oslo 30-04-1971 Pamplona 14-05-1971 Valencia, España 02-04-1974 Villa de la Orotava, Tenerife 30-04-1974 Santa Cruz de Tenerife 07-05-1974 Alicante 05-07-1974 Burgos 27-03-1976 Manila, Filipinas 19-04-1976 Alcoy, Alicante 26-04-1976 Lorca 29-05-1977 Motril 30-05-1977 Almería

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Narváez, Luis de	<i>Diferencias sobre Guárdame las vacas</i>	Renacimiento	18	12-05-1961 Valencia, España 28-07-1961 Alicante 05-03-1963 Oslo 14-05-1971 Valencia, España 12-03-1973 Marbella 22-03-1973 Benidorm 09-05-1973 Valladolid 30-01-1974 Mesquite, Texas 10-02-1974 Dallas, Texas 02-04-1974 Villa de la Orotava, Tenerife 30-04-1974 Santa Cruz de Tenerife 07-05-1974 Alicante 05-07-1974 Burgos 27-03-1976 Manila, Filipinas 19-04-1976 Alcoy, Alicante 26-04-1976 Lorca 29-05-1977 Motril 30-05-1977 Almería
Narváez, Luis de	<i>Diferencias sobre un tema popular</i>	Renacimiento	2	23-10-1961 Orense 25-10-1961 El Ferrol

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Perez Sellés, José Tomás	<i>Berceuse y Minué</i>	Autores levantinos	1	22-11-1953 Madrid
Pisador, Diego	<i>Pavana muy llana para tañer</i>	Renacimiento	5	12-03-1973 Marbella 22-03-1973 Benidorm 09-05-1973 Valladolid 30-01-1974 Mesquite, Texas 10-02-1974 Dallas, Texas
Ponce, Manuel M.	<i>Andantino variato</i>	Recreación del Romanticismo	3	19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 29-04-1980 Vancouver, Canadá
Ponce, Manuel M.	<i>Romanza</i>	Recreación del Romanticismo	3	19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 29-04-1980 Vancouver, Canadá
Ponce, Manuel M.	<i>Sonatina meridional</i>	Recreación del Romanticismo	1	11-03-1958 Alicante
Ponce, Manuel M.	<i>Variaciones y Fuga sobre la Folía de España</i>	Recreación del Romanticismo	2	24-02-1957 Palma de Mallorca 19-03-1957 Barcelona
Popular catalana	<i>Testamento de Amelia</i>	Nacionalismo	1	24-02-1957 Palma de Mallorca

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Poulenc, Francis	<i>Sarabande</i>	Posromanticismo Grupo de los Seis	2	05-03-1963 Oslo 07-05-1963 Alicante
Rameau, Jean-Philippe	<i>Minueto</i>	Barroco	2	11-03-1958 Alicante 15-04-1958 Alicante
Rodrigo, Joaquín	<i>Concierto de Aranjuez</i>	Nacionalismo	3	30-10-1976 Ronda, Málaga 13-11-1976 Braga, Portugal 17-11-1976 Porto, Portugal
Rodríguez Albert, Rafael	<i>Tres piezas breves</i>	Autores levantinos	2	24-02-1957 Palma de Mallorca 19-03-1957 Barcelona
Roncalli, Ludovico	<i>Danzas</i>	Barroco	6	28-07-1961 Alicante 23-10-1961 Orense 25-10-1961 El Ferrol 05-03-1963 Oslo 07-05-1963 Alicante 09-10-1966 Tel Aviv, Israel
Ruiz de Ribayaz, Lucas	<i>Cuatro bailes populares</i>	Barroco	2	17-07-1957 Palma de Mallorca 11-03-1958 Alicante

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Ruiz Pipó, Antonio	<i>Estancias</i>	Posimpresionismo	4	19-03-1980 Tempe, Arizona 27-03-1980 Seattle, Washington 12-04-1980 Washington DC 19-04-1980 Atlanta, Georgia
Sainz de la Maza, Regino	<i>Habanera</i>	Nacionalismo	1	17-07-1957 Palma de Mallorca
Sanz, Gaspar	<i>Folías</i>	Barroco	1	05-07-1974 Burgos
Sanz, Gaspar	<i>Pavana y canario</i>	Barroco	2	05-07-1974 Burgos 15-09-1974 Chinchilla de Montearagón, Albacete
Scarlatti, Alessandro	<i>Gavota</i>	Barroco	1	28-07-1961 Alicante 09-10-1966 Tel Aviv, Israel
Scarlatti, Alessandro (sic) [M.M. Ponce]	<i>Preámbulo, Sarabanda y Gavota</i>	Barroco	1	09-10-1966 Tel Aviv, Israel
Scarlatti, Domenico	<i>Sonata</i>	Barroco	3	22-11-1953 Madrid 19-03-1957 Barcelona 12-05-1957 Palma de Mallorca
Sor, Fernando	<i>Dos minuetos</i>	Clasicismo	1	17-07-1957 Palma de Mallorca

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Sor, Fernando	<i>Allegro non tanto y minueto</i>	Clasicismo	2	15-12-1977 Almansa 30-05-1977 Almería
Sor, Fernando	<i>Estudio y minué</i>	Clasicismo	1	22-11-1953 Madrid
Sor, Fernando	<i>Fantasia n.º 6, op. 21, "Les adieux"</i>	Clasicismo	2	24-02-1957 Palma de Mallorca 19-03-1957 Barcelona
Sor, Fernando	<i>Gran sonata en Do, op. 25</i>	Clasicismo	1	17-12-1976 Murcia
Sor, Fernando	<i>Introducción y Allegro, op. 14</i>	Clasicismo	2	23-10-1961 Orense 25-10-1961 El Ferrol
Sor, Fernando	<i>Tema con variaciones</i>	Clasicismo	2	15-04-1958 Alicante 28-07-1961 Alicante
Sor, Fernando	<i>Variaciones en do M, op. 11a</i>	Clasicismo	6	06-02-1980 La Laguna, Tenerife 19-03-1980 Tempe, Arizona 27-03-1980 Seattle, Washington 12-04-1980 Washington DC 19-04-1980 Atlanta, Georgia (s.f.) Lora del Río, Sevilla

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Sor, Fernando	<i>Variaciones sobre un tema de Mozart</i>	Clasicismo	2	11-03-1958 Alicante 12-05-1961 Valencia, España
Tansman, Alexandre	<i>Tres piezas: Canzonetta, Berceuse d'Orient y Danza pomposa</i>	Neoclasicismo	2	12-05-1961 Valencia, España 05-03-1963 Oslo
Tansman, Alexandre	<i>Barcarola y Danza pomposa</i>	Neoclasicismo	3	28-07-1961 Alicante 09-10-1966 Tel Aviv, Israel 09-05-1973 Valladolid
Tansman, Alexandre	<i>Suite Cavatina: 4. Barcarola</i>	Neoclasicismo	1	15-04-1958 Alicante
Tárrega, Francisco	<i>Dos preludios</i>	Nacionalismo	1	22-11-1953 Madrid
Tárrega, Francisco	<i>Gran Jota</i>	Nacionalismo	1	22-11-1953 Madrid

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Turina, Joaquín	<i>Fantasia sevillana</i> , op. 29	Nacionalismo	18	09-10-1966 Tel Aviv, Israel 12-03-1973 Marbella 22-03-1973 Benidorm 09-05-1973 Valladolid 30-01-1974 Mesquite, Texas 10-02-1974 Dallas, Texas 02-04-1974 Villa de la Orotava, Tenerife 30-04-1974 Santa Cruz de Tenerife 07-05-1974 Alicante 15-09-1974 Chinchilla de Montearagón, Albacete 27-03-1976 Manila, Filipinas 24-05-1978 Madrid 19-03-1980 Tempe, Arizona 27-03-1980 Seattle, Washington 12-04-1980 Washington DC 19-04-1980 Atlanta, Georgia 17-02-1984 Santiago de Compostela (s.f.) Lora del Río, Sevilla

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Turina, Joaquín	<i>Homenaje a Tárrega. Garrotín y soleares</i>	Nacionalismo	12	24-02-1957 Palma de Mallorca 19-03-1957 Barcelona 17-07-1957 Palma de Mallorca 29-05-1977 Motril 30-05-1977 Almería 15-12-1977 Almansa 24-05-1978 Madrid 19-03-1980 Tempe, Arizona 27-03-1980 Seattle, Washington 12-04-1980 Washington DC 19-04-1980 Atlanta, Georgia (s.f.) Lora del Río, Sevilla
Turina, Joaquín	<i>Sonata, op. 61. Andante</i>	Nacionalismo	3	24-02-1957 Palma de Mallorca 19-03-1957 Barcelona 17-07-1957 Palma de Mallorca
Villa-Lobos, Heitor	<i>Dos estudios</i>	Nacionalismo	2	07-05-1963 Alicante 09-10-1966 Tel Aviv, Israel

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Villa-Lobos, Heitor	<i>Dos preludios</i>	Nacionalismo	5	08-09-1955 Siena 28-07-1961 Alicante 05-03-1963 Oslo 09-10-1966 Tel Aviv, Israel 06-02-1980 La Laguna, Tenerife
Villa-Lobos, Heitor	<i>Cinco preludios</i>	Nacionalismo	2	11-03-1958 Alicante 12-05-1961 Valencia, España
Villa-Lobos, Heitor	<i>Choros</i>	Nacionalismo	1	15-04-1958 Alicante
Villa-Lobos, Heitor	<i>Estudio y preludio</i>	Nacionalismo	2	19-03-1957 Barcelona 15-04-1958 Alicante

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Villa-Lobos, Heitor	<i>Preludio</i>	Nacionalismo	8	24-02-1957 Palma de Mallorca 12-05-1957 Palma de Mallorca 17-07-1957 Palma de Mallorca 10-02-1974 Dallas, Texas 02-04-1974 Villa de la Orotava, Tenerife 30-04-1974 Santa Cruz de Tenerife 07-05-1974 Alicante 15-09-1974 Chinchilla de Montearagón, Albacete
Villa-Lobos, Heitor	<i>Suite popular brasileña</i>	Nacionalismo	1	17-02-1984 Santiago de Compostela
Visée, Robert de	<i>Sarabanda</i>	Barroco	1	12-05-1957 Palma de Mallorca
Visée, Robert de	<i>Suite en re m</i>	Barroco	3	22-11-1953 Madrid 24-02-1957 Palma de Mallorca 11-03-1958 Alicante
Vivaldi, Antonio	<i>Concierto en re M, RV 93</i>	Barroco	1	22-07-1972 Villajoyosa

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Weiss, Silvius Leopold	<i>Chacona</i>	Barroco	1	09-10-1966 Tel Aviv, Israel
Weiss, Silvius Leopold	<i>Minueto</i>	Barroco	1	15-09-1974 Chinchilla de Montearagón, Albacete
Weiss, Silvius Leopold	<i>Passpied y Bourrée</i>	Barroco	1	30-01-1974 Mesquite, Texas
Weiss, Silvius Leopold	<i>Preludio y gavota</i>	Barroco	1	15-04-1958 Alicante

AUTOR	OBRA	ESTILO	Nº DE REPRESENTACIONES	FECHA Y LUGAR
Weiss, Silvius Leopold	<i>Suite en la m</i>	Barroco	11	19-03-1957 Barcelona 14-05-1971 Valencia, España 12-03-1973 Marbella 22-03-1973 Benidorm 09-05-1973 Valladolid 10-02-1974 Dallas, Texas 02-04-1974 Villa de la Orotava, Tenerife 30-04-1974 Santa Cruz de Tenerife 19-02-1975 Athens, Georgia 28-02-1975 San Francisco, California 29-04-1980 Vancouver, Canadá
Weiss, Silvius Leopold	<i>Suite en mi ♯M</i>	Barroco	5	07-05-1974 Alicante 05-07-1974 Burgos 27-03-1976 Manila, Filipinas 19-04-1976 Alcoy, Alicante 26-04-1976 Lorca
Weiss, Silvius Leopold	<i>Suite en sol m</i>	Barroco	1	30-04-1971 Pamplona

José Tomás tocó su último concierto a solo del que tenemos constancia el 17 de febrero de 1984 en el Aula de Cultura de Caixa Galicia en Santiago de Compostela, dentro de la programación de la Semana de la Guitarra de dicha entidad financiera.



AULA DE CULTURA

SEMANA DE LA GUITARRA

DEL 13 AL 17 FEBRERO/84

*

José Miguel Moreno
Rodrigo - Ruiz Berjano
(DUO)

Jiménez Arnaiz - Estévez
(DUO)

Víctor Monge "Serranito"
José Tomás

*

HORA: 8 DE LA TARDE

Auditorio: CARRERA DEL CONDE, 18 - SANTIAGO



JOSE TOMAS

Nació en Alicante, en 1934. Autodidacta en sus estudios guitarrísticos, los perfeccionó más tarde con Regino Sáinz de la Maza, en Madrid, y con Andrés Segovia y Emilio Pujol, en Siena (Italia).

Sus actividades musicales se reparten entre los conciertos y la enseñanza. Como concertista ha actuado en Suecia, Noruega, Italia, Suiza, Holanda, Israel, Irán, Japón, E.E.UU., Canadá, Filipinas, etc. Como maestro goza igualmente de prestigio internacional. Guitarristas de las más diversas partes del mundo acuden a él para perfeccionar sus estudios, tanto en la Cátedra de Guitarra que dirige en el Conservatorio Superior de Música «Oscar Esplá», de Alicante, como en diversos Conservatorios españoles a los que es frecuentemente invitado. También ha dictado Master Classes en universidades y conservatorios de música de E.E.UU., Canadá, Italia, Japón, Suiza, Puerto Rico, Filipinas... Ha impartido la clase de Guitarra, en los Cursos Internacionales de Música en Compostela, como auxiliar y sustituto de Andrés Segovia. Jurado en diversos Concursos Internacionales de Guitarra.

Es miembro Numerario del Instituto de Estudios Alicantinos.

José Tomás, Premio Internacional de Guitarra «Andrés Segovia» está reconocido mundialmente como uno de los guitarristas de mayor prestigio.

PROGRAMA

I PARTE

PASEO, Op. 61	P. R. Fricker
TRES CAPRICHOS DE GOYA	M. Castelnuovo - Tedesco
<i>Nadie se conoce. Porqué fue sensible. ¿Quién más rendido?</i>	
SONATINA (*)	A. Blanquer
<i>Ritmico. Amoroso. Giocoso.</i>	

II PARTE

SUITE POPULAR BRASILEÑA	H. Villa - Lobos
<i>Mazurca - Chôro. Schotisb - Chôro. Vals - Chôro.</i>	
<i>Gavota - Chôro. Chôrinbo.</i>	
FANTASIA	R. Gerhard (1957)
SEVILLANA	J. Turina

(*) Dedicada a José Tomás.

Ilustración n.º 9: Programa de mano del último concierto de José Tomás a solo, el 17 de febrero de 1984

Desde entonces no volvió a subirse a un escenario para tocar a solo. Las razones para ese abandono voluntario de la actividad concertística, tras más de veinte años de giras ininterrumpidas, las dejó esbozadas en sendas declaraciones a la prensa escrita.

En una entrevista¹⁶ a *Classical Guitar*, declaró:

“Además de ser muy feliz aquí en Alicante y en Santiago de Compostela en el verano y disfrutar de mi vida familiar, a veces me pregunto cómo me voy a sentir en el día del concierto, que puede tener lugar en una fecha muy posterior, y si voy a hacer justicia a mi propia actuación. Aparte de ese sentimiento, me gusta mucho actuar y siempre espero dar lo mejor de mí”.¹⁷

Tres años antes de dejar de dar conciertos a solo, Tomás declaraba al diario *Jornada* de Tenerife:¹⁸

¹⁶ Mairants 1990, p. 18.

¹⁷ “Apart from being very happy here in Alicante, at Santiago de Compostela in the summer and enjoying my family life, I sometimes wonder how I’m going to feel on the day of the concert, which may be taking place at a much later date, and whether I will do justice to my own performance. Apart from that feeling, I enjoy performing very much and always hope to give of my best.”

¹⁸ *Jornada* 2011, p. 11.

“Prefiero la docencia a los conciertos. No me prodigo demasiado en actuaciones porque considero más necesario el impartir clases que actuar, además de que es donde más disfruto”.

José Tomás tenía un elevado nivel de autoexigencia, lo que no le permitía siempre disfrutar de sus interpretaciones en público, a pesar del alto nivel interpretativo que demuestran sus grabaciones en directo. Por otro lado, percibía como más necesaria su labor para la guitarra dentro de las clases, siendo perfectamente consciente de que su línea docente era novedosa con respecto a sus coetáneos y antecesores.

2.1.3.2 Grabaciones

José Tomás declaró en varias ocasiones, tanto en testimonio directo como en prensa, que sus sensaciones acerca de los conciertos que tenía que dar en el futuro solían ser de duda acerca de si estaría en las mejores condiciones en el día del concierto para poder ofrecer lo mejor de sí mismo. Tenía un alto nivel de autoexigencia, cualidad por la que no se sentía cómodo en las sesiones de grabación, en las que se trataba siempre de buscar la mejor toma posible de sus interpretaciones. Esto hizo que no se prodigara demasiado en grabaciones.

Aun así nos han llegado dos grabaciones publicadas en disco comercial, una realizada en los estudios de Radio Nacional de España y la grabación en directo de un concierto en Cambrils, en el marco del Festival de Música de Cámara de esa localidad tarraconense. Esta última es una muestra de su madurez interpretativa y refleja perfectamente el estilo interpretativo al que José Tomás quiso evolucionar siempre desde sus comienzos dentro de la órbita más estrictamente segoviana. Estas grabaciones se recogen en un apéndice sonoro de tres CDs adjuntos a esta tesis. En el CD de Radio Nacional de España que forma parte de este apéndice, además de las tomas de estudio que no se incluyeron en ninguna grabación publicada comercialmente, hemos reflejado las obras radiadas extraídas del single de Hispavox y del LP de Crown, dada la mayor calidad de estas con respecto a las grabadas en los discos de vinilo que estaban en el archivo familiar de José Tomás.

- Single Cuatro Piezas para Guitarra para Hispavox.
Hispavox HH16-486
Año 1964

Incluye las obras:

1. F. Sor: *Minueto*
2. J. Gómez Crespo: *Norteña*
3. F. Moreno Torroba: *Madroños*
4. F. Poulenc: *Zarabanda*

- Grabación en estudio de Radio Nacional de España.
Radio Racional de España, sign. CO137607
Radio Nacional de España, sign. CO137605
Año 1964

Incluye las obras:

1. A. Scarlatti (*sic*)¹⁹ [M.M.Ponce]: Preámbulo y Gavota
2. S. L. Weiss: Chacona (Grabada en 1964)²⁰

¹⁹ Así aparece reseñado en el programa de radio cuando se emitió (Radio Clásica: *La Guitarra*, 2012), ya que así aparecen etiquetadas las tomas de sonido de esas grabaciones en el archivo de Radio Nacional de España. Las obras de M. M. Ponce que llevan otro nombre de autor en su edición fueron el *Balletto* y el *Preludio en Mi Mayor*, ambos atribuidos a Weiss y la *Suite en Re Mayor*, atribuida a A. Scarlatti.

²⁰Según comentario radiado por Ángel Sánchez Manglanos.

- LP Recital de guitarra para Crown en Japón.

Crown SW 2001

Año 1968

Incluye las obras:

1. F. Sor: *Estudio en Si m*²¹
2. F. Sor: *Minueto*, op. 22
3. Anónimo: *Greensleeves*
4. R. Johnson: *Alman*
5. J. Dowland: *Master Piper's Galliard*
6. J.S. Bach: *Siciliana*, BWV 1001
7. M. M. Ponce: *Gavotte de la Suite in Stile antico*
8. H. Villalobos: *Prehuidion.º 3*
9. Eduardo Sainz de la Maza: *Habanera*
10. Federico Moreno Torroba: *Oliveras*
11. Federico Moreno Torroba: *Canción burgalesa*
12. Federico Moreno Torroba: *Albada*
13. Isaac Albéniz: *Zambra granadina*
14. Joaquín Turina: *Fantasia sevillana*

- Grabación en directo en Cambrils (Tarragona), del concierto del 9 de julio de 1983 en la Cripta de la Virgen del Camino. Se celebró como apertura del X Festival de Música de Cámara de esa ciudad tarraconense.²² Incluye las siguientes obras:

1. Peter Racine Fricker: *Paseo*, op. 61
2. M. Castelnuovo-Tedesco: *Capricho de Goya n.º III "Nadie se conoce"*
3. M. Castelnuovo-Tedesco: *Capricho de Goya n.º XIII "Quién más rendido?"*
4. M. Castelnuovo-Tedesco: *Capricho de Goya n.º XIV "Porque fue sensible"*
5. A. Blanquer : *Sonatina (I)*
6. A. Blanquer : *Sonatina (II)*
7. A. Blanquer : *Sonatina (III)*
8. H. Villa-Lobos: *Suite Popular Brasileira – Mazurka Chôro*
9. H. Villa-Lobos: *Suite Popular Brasileira – Schottisch Chôro*
10. H. Villa-Lobos: *Suite Popular Brasileira – Valsa Chôro*
11. H. Villa-Lobos: *Suite Popular Brasileira – Gavota Chôro*
12. H. Villa-Lobos: *Suite Popular Brasileira – Chorinho*
13. R. Gerhard: *Fantasia*
14. J. Turina: *Fantasia sevillana*
15. G. Cassadó: *Sardana*

²¹ Sor 2005, vol 5. Ej. n.º 22 del op. 35 (*Vingt Quatre Exercises...*)

²² Guinart, Apertura del Festival de Música de Cámara 1983.

2.1.3.3 Criterios de interpretación

José Tomás evolucionó desde los principios interpretativos propugnados por Andrés Segovia tanto en sus conciertos como en el contenido de sus clases poco a poco, haciendo una transición no rupturista que le llevó con el paso de los años a adoptar su estilo particular.

Desde las primeras grabaciones de que disponemos, de 1964 y 1968, hasta la última, que es del año 1983, podemos observar esta evolución. Las cuatro piezas grabadas en el single de Hispavox siguen algunos principios segovianos de interpretación que enumeramos a continuación:

- Flexibilidad en el desarrollo del tempo con subjetivas variaciones en el discurrir del pulso.
- Énfasis en determinadas notas consideradas muy expresivas, con grandes contrastes de acentuación y tipo de ataque, particularmente utilizando la pulsación apoyando.
- Una interpretación de la duración de las notas en polifonía subjetiva, relacionada con los movimientos de la mano izquierda sobre el diapasón.
- Preponderancia de la expresividad del intérprete frente a las anotaciones indicadas en el texto musical escrito.

Casi veinte años después, y aunque Tomás siempre se refirió a Segovia con respeto, agradecimiento y admiración, el músico alicantino²³ ya no tocaba a la manera segoviana. Podemos resumir así estos principios interpretativos propios de Tomás:

- El discurrir del tempo es completamente regular excepto en pasajes en los que hay una decisión artística de expresar mediante variantes agógicas en función de los criterios de estilo que considera adecuados.
- Igualdad en el timbre de las notas independientemente de la digitación con la que estén pulsadas.
- Respeto por la duración de las notas cuando están escritas varias voces.
- Preponderancia de las indicaciones del texto musical en lo que se refiere a expresión antes que la inspiración del intérprete.
- Control del *legato* y la articulación en función de las necesidades expresivas pretendidas por el compositor.

Esta última grabación (Cambrils 1983), de excepcional calidad técnica e interpretativa, muestra ya a un José Tomás totalmente independizado de los preceptos de A. Segovia, con un *legato* y una articulación realizados según la conveniencia del discurso musical, sin ruidos del entorchado en los desplazamientos de la izquierda por

²³ José Tomás siempre prefería que se refirieran a él antes como músico que como guitarrista.

los bajos, y con una dicción muy regular, aunque bien acentuada. Siguiendo el que ya era un criterio propio de José Tomás, para igualar la dicción de todas las notas, los ligados de mano izquierda y los *glissandi* que aparecen en la partitura se han eliminado en la interpretación en directo.²⁴ Los tempos son muy muy comedidos,²⁵ y se pueden apreciar todos los detalles interpretativos que aparecen en el texto musical escrito. Es de destacar a partir de la década de los años ochenta el interés de José Tomás por la música de su tiempo,²⁶ y cómo busca con habilidad el lugar idóneo donde tocar esa música en el desarrollo del programa de concierto, consciente de que la música nueva causará sorpresa en el oyente. Se aprecia un fraseo muy expresivo y un buen control del timbre, aparte de la ya característica redondez y cuerpo del sonido que José Tomás extraía de su guitarra Ramírez.

2.1.4 Andrés Segovia y Santiago de Compostela

Como consecuencia del encuentro entre Andrés Segovia y José Tomás en Siena (1955), el maestro de Linares recomienda a su entonces discípulo y más adelante asistente que asista con regularidad a los cursos que Segovia impartía en Santiago de Compostela cada verano. Una vez finalizado su servicio militar, José Tomás comienza a asistir con regularidad a ese curso desde el año 1958.

El 29 de mayo de 1961 José Tomás contrae matrimonio con M.^a Dolores Aracil Aldeguer en la Iglesia de Nuestra Señora de Gracia de Alicante. Del matrimonio nacerían sus hijos Francisco, M.^a Dolores y M.^a Luisa. Ese año de 1961 es, por tanto, muy importante en la vida de José Tomás, ya que a la alegría de su matrimonio recién contraído se sumó la obtención del Premio “Andrés Segovia” que se otorgó en Orense dentro del marco de las actividades de los cursos de “Música en Compostela”.

El viaje de bodas fue primero de ocio a Benidorm, y luego directamente a un concierto que daba José Tomás en Logroño. Este concierto de Logroño fue el primero de los realizados tras entablar relación profesional con la empresa de representación “Conciertos Daniel” de Madrid, que le contrató gracias a la recomendación de Andrés Segovia. Esta agencia de conciertos tenía por representados entre otros al propio Segovia y a Rubinstein. La relación profesional con la agencia fue muy escasa. En el concierto de Logroño la agencia no cobró su tanto por ciento correspondiente, ya que la gestión del envío del programa y contacto la hizo el propio Tomás, y de los conciertos que José Tomás hizo como parte del premio “Andrés Segovia” tampoco, dado que entendían que los conciertos no los habían buscado ellos, sino que venían por el concurso. Después ya no hubo más relación ni correspondencia.

²⁴ En el corte n.º 4 de la grabación, el Capricho de Goya n.º XIV, se puede apreciar claramente esta característica interpretativa.

²⁵ Corte n.º 2, Capricho de Goya n.º III.

²⁶ En el caso de este programa, las músicas de Fricker, Castelnuovo-Tedesco, Blanquer o Gerhard.

Luego fueron a Madrid a escuchar un concierto de John Williams, que tocaba en la Biblioteca Nacional, y después a Pamplona a escuchar un concierto de Andrés Segovia. El maestro de Linares iba acompañado de su prometida Emilita Corral. Cuando José Tomás y Lolita llegaron al mismo hotel que Segovia en Pamplona, el maestro aún no había llegado, venía de Vitoria y le esperaron. Cuando llegó Segovia al hotel, Lolita vio bajar del taxi a un señor mayor, muy grueso, con un chaleco metido por dentro del pantalón²⁷ y una boina calada hasta las cejas. Lolita no podía imaginarse que ese señor era Segovia, y pensando que estaba José Tomás a su lado, comentó en voz alta “Pepe, fíjate qué abuelo, cómo va vestido, en pleno verano con chaleco de lana...!”. Segovia no la oyó, afortunadamente, y cuando José Tomás lo saludó como “maestro”, cayó en la cuenta de que era él. Era la primera vez que Lolita veía a Segovia, quien les saludó muy afectuosamente y agradeció el detalle de que se acercasen por sorpresa desde Logroño para saludarle y escuchar su concierto.

En ese concierto los Pérez-Aracil coincidieron también con unos amigos suyos alemanes que conocían de Alicante, y que después de Pamplona les llevaron en su coche a Bilbao, a San Sebastián y a visitar Francia.

El director de los cursos de “Música en Compostela”, Antonio Iglesias, publicó sendos memorandos (Iglesias 1994, 1995) en los cuales aparece reflejada la participación de José Tomás.

Según esta información, José Tomás figura como alumno desde el año de 1958 al de 1963, exceptuando 1962. En estos primeros años el registro escrito de su nombre va evolucionando desde su nombre completo, José Tomás Pérez Sellés, a su nombre artístico, José Tomás. Como profesor aparece desde 1960 a 1980 con algunas interrupciones. Primero lo encontramos en 1960 como profesor de “Materias Especiales” y desde 1961 como profesor asistente propuesto por Andrés Segovia²⁸, también bajo las denominaciones de profesor adjunto, o eventual (1964).²⁹

²⁷ José Tomás solía decir bromeando que Segovia tenía para vestir un “mal gusto exquisito”.

²⁸ Andrés Segovia daba las clases en la “Sala de los Agonizantes” del Antiguo Hospital de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela. Como curiosidad, Segovia pidió que pusieran un colchón contra la pared para disminuir un poco la gran reverberación que tenía la sala, toda de piedra sin ventanas al exterior.

²⁹ Su nombre y la denominación de su participación en “Música en Compostela” va cambiando en los registros escritos cada año. En 1958 es alumno, “TOMÁS, José”, aunque también hay otro alumno “PÉREZ, Tomás”, que entendemos que se trata de otra persona. En 1959 aparece entre el alumnado como “PÉREZ SELLÉS, José Tomás”, En 1960 figura ya en el listado de “Enseñanzas y Profesores” como uno de los profesores de “Materias Especiales”, con el nombre de “JOSÉ TOMÁS (Guitarra)”. En el listado de alumnos está registrado ese año como TOMÁS PÉREZ SELLÉS, José. En 1961 ya aparece junto a Andrés Segovia en el listado de “Enseñanzas y Profesores” con el nombre de “JOSÉ TOMÁS (Auxiliar)”, y en el listado de alumnos como “PÉREZ SELLÉS, JoséTomás”. Ese fue el año que ganó el premio Andrés Segovia de Orense. En 1962 Tomás no aparece ni como profesor ni como alumno, siendo ese año el auxiliar de Andrés Segovia el guitarrista australiano John Williams. En 1963 vuelve a aparecer como alumno pero ya con su nombre artístico abreviado “TOMÁS, José”, no consignándose ningún otro profesor de guitarra además de Andrés Segovia. En 1964 sólo figura el guitarrista alicantino como profesor de guitarra, con una aclaración de eventualidad: “Guitarra: JOSÉ TOMÁS (Eventual, para el curso 1964)”, y ya no está en la lista de alumno. En 1965 vuelve a figurar Andrés Segovia como profesor de guitarra, sin registros acerca de José Tomás. En 1966 es Andrés Segovia el que no aparece y sí José Tomás, como “JOSÉ TOMÁS, (profesor en funciones)”. En 1967 ya se le encuentra como único profesor del curso, como “JOSÉ TOMÁS”, nombre que mantendrá en los registros de “Música en Compostela” ya sin variación a partir de entonces. En 1968 es Andrés Segovia el profesor titular y José

El hecho de que hablara inglés y francés, que había aprendido dentro del plan de estudios del grado de Perito Mercantil, además de sus virtudes como guitarrista, ayudó³⁰ para su nombramiento como “profesor asistente” de Segovia, que queda consignado en los registros de “Música en Compostela” con esta denominación en 1961, el año en que ganó el premio “Andrés Segovia” en Orense.³¹

Según relata su esposa, José Tomás le preguntó en Madrid a principios de verano a Andrés Segovia si le parecía conveniente que se presentase al Concurso “Andrés Segovia” en Orense, dado que ya llevaba tres años en Santiago dando clase como asistente de Segovia. Tras el beneplácito de Segovia, se presentó y lo ganó. Lo más probable es que las dos fuentes, la escrita y la oral, sean verdaderas: José Tomás comenzaría a dar clases en Santiago a petición de Segovia en el año de 1959, pero no sería hasta 1961, tras ganar el premio en Orense, cuando se hizo oficial esa actividad docente de Tomás en Santiago y quedó en los archivos de “Música en Compostela”.

Para el concurso “Andrés Segovia” se celebraron las eliminatorias en el antiguo Hospital de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela, y la final se efectuó en Orense. La dotación del premio consistió en 30000 pesetas³² y una gira de conciertos por toda Galicia.

Esta sería la segunda edición³³ del Concurso que organizaba el Conservatorio de Orense en colaboración con el curso de “Música en Compostela”, siendo ese año de 1961 el dedicado a la guitarra como homenaje a Andrés Segovia.

Antonio Iglesias, director de “Música en Compostela”, dirigía también el Conservatorio de Orense, su ciudad natal, e ideó este concurso en 1960 con la denominación de “I Concurso Internacional de Interpretación”, dedicado en su primera edición al piano, y cuya prueba eliminatoria se celebraría en los últimos días del curso en Santiago, y la prueba final, en el aula de cultura de la Caja Provincial de Ahorros de Orense. El Jurado estaba presidido por Óscar Esplá, contaba como vocales a Lazare Lévy, Federico Mompou, Daniel Ericourt, Alicia de Larrocha y el propio Antonio Iglesias, actuando como secretario el de los cursos de “Música en Compostela”, Ramón Borrás. Los galardonados en esta primera edición dedicada al piano fueron, como primer premio, el holandés Jan Wijn, como segundo, la brasileña Daisy de Luca y como tercero, el español Ricardo Requejo³⁴. En esta edición de “Música en Compostela” de 1960, aparecen inscritos como alumnos de la clase de guitarra impartida por Andrés

Tomás el auxiliar. En 1969 vuelve a ser José Tomás el único profesor, en 1970 también, pero con la aclaración entre paréntesis de “(profesor adjunto)”. En 1971 son profesores Andrés Segovia (durante la última semana del curso) y José Tomás (Profesor Auxiliar). Desde 1972 a 1976 vuelve a figurar como único profesor con el nombre “JOSÉ TOMÁS, (profesor adjunto)”. En 1977 de igual modo, y Andrés Segovia es profesor de “Clases Magistrales”. En 1978 no figura José Tomás, sino José Luis Rodrigo, como profesor del curso, con las clases magistrales de Segovia. 1979 y 1980 son los últimos años en los que José Tomás aparece como profesor del curso, Segovia sigue impartiendo sus clases magistrales. Desde 1981 sólo figura José Luis Rodrigo como profesor, sin mención a Andrés Segovia.

³⁰Según relato de M.^a Dolores Aracil.

³¹Iglesias, *Música en Compostela* (1994), vol. 1, p. 104.

³²Dotación aportada por el propio Segovia (Iglesias 1994, vol. 1, p. 101).

³³Iglesias, *Música en Compostela* (1994), vol. 1, p. 101.

³⁴Iglesias, *Música en Compostela* (1994), vol. 1, pp. 83 y 84.

Segovia, entre otros, Jorge Ariza, José Tomás y Narciso Yepes. Al respecto de la participación de Yepes ese año, Antonio Iglesias escribe:³⁵

Narciso Yepes, siendo ya entonces prestigioso guitarrista, tuvo el nobilísimo gesto de acceder a la convocatoria del III Curso de 1960, en la cátedra regentada por Andrés Segovia [...]. El Curso aprovechó su ilustre presencia, y con la colaboración del Cuarteto Clásico de Radio Nacional de España, celebró un concierto el 31 de octubre a las 20 horas, con un programa conformado por Haydn, Ravel y Boccherini. Yepes, que no podía quedarse todo el curso, porque debía marcharse a Japón requerido por una gira de más de veinte conciertos, declararía que [Música en Compostela] “es lo más hermoso que se ha hecho [...], precisamente porque se universaliza la música española ...”. Esta declaración, hecha por un músico entonces ya tan prestigioso, venía a compensarme de no pocos sinsabores, constantes, ante el hecho imparable, de unas programaciones realmente sorprendentes dentro del ideal que había hecho nacer nuestros cursos.

La siguiente edición del concurso, en 1961, fue la dedicada a la guitarra y en la que se concedió el premio Andrés Segovia. El 13 de septiembre se celebró la prueba eliminatoria en la Capilla del Hostal de los Reyes Católicos. El jurado estaba compuesto por Andrés Segovia como presidente, y los vocales fueron Manuel Palau (sustituido por enfermedad por Daniel Ericourt), Rafael Puyana, Hans Haug, John Williams, Sófocles Papas y Antonio Iglesias. El secretario, como en la anterior edición dedicada al piano, fue Ramón Borrás. Pasaron a la eliminatoria y tocaron en la “Prueba definitiva”³⁶ en Orense José Tomás, José Lázaro, Oscar Ghiglia, José Luis González Juliá, y Jiro Matsuda. El primer premio fue concedido a José Tomás, el segundo lo ganó José Luis González, y el tercero fue ex – aequo para Oscar Ghiglia y Jiro Matsuda.

También durante la edición de 1961, José Tomás actuó invitado por el Consejo Directivo de “Música en Compostela” acompañando a la cantante María Rosa Barbany, en la cena que el Ayuntamiento de La Coruña ofrecía anualmente a Francisco Franco y su esposa.³⁷

³⁵ Iglesias 1994, vol. 1, pp. 79 y 80.

³⁶ Iglesias 1994, vol. 1, p. 104.

³⁷ Iglesias 1994, vol. 1, p. 101.



Ilustración n.º 10: Diploma otorgado a José Tomás como ganador del Premio “Andrés Segovia” de 1961

2.1.5 Ó. Esplá, V. Asencio y A. Blanquer. Música de vanguardia. Obras compuestas, dedicadas y estrenadas

Además de prestar atención al repertorio de todas las épocas y estilos, y de transcribir gran cantidad de obras del Renacimiento, Barroco, Clasicismo y Romanticismo, José Tomás tenía un firme compromiso con la música contemporánea. Su visión a este respecto era que si la labor de Segovia a la hora de encargar nuevo repertorio a compositores no guitarristas que trabajaban dentro del ámbito de la tonalidad fue fundamental en la primera mitad del siglo XX, había que continuar esa labor con los de la segunda mitad de la centuria, abandonando algunos prejuicios que podían haberse asentado acerca de la música atonal o de vanguardia.

José Tomás no tuvo una trayectoria continuada como compositor; sin embargo, hemos encontrado la reseña de una obra compuesta por él, *Berceuse y minué*, cuyo texto musical se encuentra en paradero desconocido, pero que Tomás interpretó en concierto en Alicante el día de Santa Cecilia de 1953, apenas dos años después de su primer contacto con la guitarra.

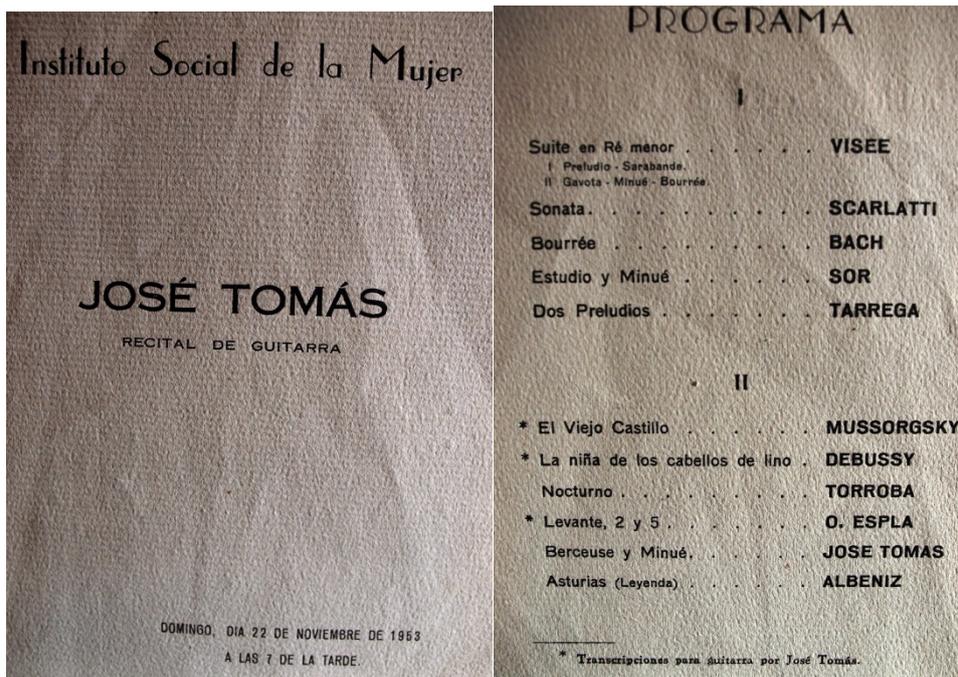


Ilustración n.º 11: Programa de mano del concierto de José Tomás para la sección Femenina de Alicante, el 22 de noviembre de 1953. Estreno de su obra *Berceuse y minué*

José Tomás también escribió otra obra, para violín, viola, violonchelo y guitarra, como tributo a J. S. Bach: *La pasión según se mire*. Esta obra incluía algunas citas textuales a la música del *Kantor* de Leipzig, en algunos pasajes tratados con una pincelada humorística. La partitura se perdió en una gira de Tomás en Venezuela, pero hay constancia de una interpretación de la misma durante el Curso de música de Vila-Seca (Tarragona) en 1983, a cargo de Jose Antonio Pérez (violín), Enrique Santiago (viola), Cristian Florea (violonchelo) y el propio José Tomás a la guitarra.³⁸

En ese sentido, la relación personal y profesional con Óscar Esplá, Vicente Asencio y Amando Blanquer influyeron definitivamente en que Tomás estuviera muy interesado también en las últimas músicas que se componían. Los repertorios de estos tres autores levantinos, además de los de compositores como Salvador Brotons, eran habituales en los programas de sus alumnos.

Como también lo era la música más alejada de la tonalidad compuesta durante el siglo XX o incluso muy recientemente en otros países de Centroeuropa o de influencia anglosajona, de compositores como B. Britten, W. Walton, L. Berkeley, S. Dodgson, H. Haug, H. W. Henze o T. Eastwood.³⁹ El mismo Dodgson fue invitado por Tomás para impartir un curso en el conservatorio de Alicante. Las obras de estos compositores eran tratadas con perfecta normalidad a partir de la década de 1970 en las clases de guitarra del Conservatorio de Alicante, además de otros como A. Jolivet, M. Ohana, R. Gerhard, R. S. Brindle o A. Ginastera. El peso de la tradición segoviana en cuanto al

³⁸ Ver ilustración n.º 29, p. 127.

³⁹ Agradecemos a Marco Smaili sus comentarios sobre Jose Tomás y la música de vanguardia.

repertorio se refiere en la segunda mitad del siglo XX era todavía muy grande en la mayoría de los conservatorios españoles; sin embargo, y paradójicamente, José Tomás, que había sido nombrado por el propio Segovia como su “sucesor” en las clases de “Música en Compostela”, se convirtió en el principal impulsor de la renovación del repertorio guitarrístico en España en aquellos años del último tercio del siglo.

Entre las obras recién compuestas que José Tomás divulgó en sus clases podemos citar las siguientes:

T. Eatswood: *Ballade-Phantasy*

N. Koshkin: *Los juguetes del príncipe*

M. Tippett: *The Blue Guitar*

J. Hétu: *Suite*

J. Meier: *Trois réflets*

A. Rawsthorne: *Elegy*

O. Hunt: *Garuda*

R. Dyens: *Libra sonatine*

V. Mortari: *Omaggio ad Andrés Segovia*

R. S. Brindle: *El verbo*

J. Orbón: *Preludio y danza*

E. Krieger: *Ritmata*

La mayoría de los programas de concierto del propio Tomás incluían alguna obra de la segunda mitad del siglo XX, y en ocasiones llegó a programar en un solo concierto *Preludios americanos* de A. Carlevaro, *Variaciones sobre dos temas de Bach* de R. Smith-Brindle y tenía proyectado incluir las *Variaciones sobre un tema de Anatolia* de C. Domeniconi en ese programa, lo que significa más de la mitad de su recital dedicado a la música de su tiempo.

A su domicilio de Alicante llegaban con relativa frecuencia obras recién compuestas para guitarra de compositores de todo el mundo, que sabían del interés de Tomás por la música contemporánea. Esta música nueva que recibía José Tomás en su casa desgraciadamente no se conserva.

También motivaba a sus alumnos que componían para incluir sus obras dentro de su programa de estudios, y para que las interpretaran en exámenes, audiciones y conciertos organizados por el conservatorio. Los entonces alumnos de José Tomás

Esdrás Serna, M.^a Eugenia Alcántara o Rafael Segorb vieron sus obras incluidas en los programas de estudio. Marco Smaili interpretó sus *Cuatro bagatelas* y Carles Trepas su *Homenaje a Baden Powell* mientras estudiaban con José Tomás. El también profesor del conservatorio de Alicante José Lázaro vio su *Sonatina plantana* incluida en el programa de estudios de cuarto curso a propuesta de Tomás.

El maestro de Alicante entendía perfectamente el lenguaje de la música contemporánea, pero “si y solo si es expresivo”.⁴⁰ Para Tomás la tradición del repertorio guitarrístico no se rompía por alejarse de la tonalidad, sino en aquellos casos en los que el nuevo repertorio dejaba a un lado la expresividad y la emoción.

Ya hemos relatado cómo José Tomás conoció a Óscar Esplá. Una relación que comenzó por casualidad se prolongaría durante años en los que José Tomás aprendió tanto cuestiones musicales como intelectuales de la más diversa índole. Esplá se convirtió en el principal mentor de Tomás en Alicante, y el guitarrista nunca ocultó su admiración por el compositor alicantino.

Óscar Esplá disponía de un apartamento en el propio edificio del conservatorio que llevaba su nombre, ubicado en la calle San Fernando de Alicante durante la vida de Esplá. Ahí José Tomás y Óscar Esplá pasaron innumerables horas trabajando e intercambiando conocimientos y experiencias de índole musical e intelectual en general. En ese marco se gestó la transcripción para guitarra de la suite *Levante* para piano de Esplá [TJT 51 a-e]. José Tomás y Óscar Esplá también estuvieron en contacto en los cursos de “Música en Compostela”

La consecuencia más relevante para la comunidad guitarrística de la relación entre Tomás y Esplá fue sin duda el estreno por parte del primero del *Tempo di sonata* compuesto por el segundo. El estreno fue el 10 de enero de 1978 en el marco de los actos en memoria de Óscar Esplá celebrados en el Aula de cultura de la Caja de Ahorros del Sureste en Alicante. Y sin embargo, esta circunstancia ocurrió después del fallecimiento del compositor, a pesar de haber compartido años de relación amistosa y profesional.

En las notas del libreto del CD *Sonatas para Guitarra* (Ópera Tres 1993) escritas por A. Gallego aparece reseñada la azarosa génesis de este *Tempo di sonata*. Esplá habría concebido la escritura de una sonata para guitarra y terminado el primer movimiento y se lo habría ofrecido a Segovia para su estreno. Ante la frialdad de

⁴⁰ Según relato del antiguo alumno de Tomás, guitarrista y compositor Marco Smaili. Smaili fue alumno de José Tomás entre los años de 1989 y 1993 y fue profesor de guitarra del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante entre 2001 y 2009; desde entonces es profesor de guitarra en el Conservatorio Profesional de Música José Tomás de la misma ciudad. Premio Andrés Segovia y del Festival de Ponferrada de Composición guitarrística y premio extraordinario de la Facultad de Humanidades UCLM 2003. Ha compuesto y publicado las siguientes obras: *La misma luz de entonces* (Premio Andrés Segovia). EMEC 1999. *Boleros* (Premio Festival de Ponferrada). Piles 2004. *Evolutions* (para saxofón alto) Serge Bichon 2003. *El canto se hizo vuelo*. Piles 2013. *Morton Feldman Sings love songs*. Ed. l’empreinte mélodique, 2014. *4 bagatelles en forme de suite cosmique*, Ed. l’empreinte mélodique, Fuveau 2016. *Preludio (Omaggio a Tárrega)*, Ut Orpheus 2016.

Segovia por su trabajo, Esplá, que le habría exigido que se ajustara a la escritura original por lo que respecta particularmente a las indicaciones de expresión agógica y dinámica, cambió la portada del manuscrito por otra en la que pone como instrumento destinatario al arpa. Hasta la muerte de Esplá la obra quedó archivada, y tras la muerte del compositor alicantino, Antonio Iglesias, director de “Música en Compostela”, encontró la obra y se la pasó al arpista Nicanor Zabaleta para que la examinara, opinando este intérprete que su aspecto general más bien parecía destinado a ser tocada con la guitarra.

Por su parte, Esplá le había hablado a José Tomás en el transcurso de sus trabajos de transcripción de *Levante* de una sonata que había compuesto pensando en principio en Llobet o Segovia, pero que Tomás no había podido localizar. Antonio Iglesias pasó la obra después del dictamen de Zabaleta a José Tomás, quien tras consultar a Segovia llegó a la conclusión por la confirmación del maestro de Linares de que se trataba de la sonata perdida.

José Tomás sí que asumió las labores de transcripción y reescritura en algunos pasajes, y escribió la versión para guitarra⁴¹ que finalmente estrenó en Alicante en 1978.

En la entrevista realizada por Ivor Mairants a José Tomás (*Classical Guitar* 1990), se describe con una intervención textual del propio José Tomás la relación entre Esplá y Tomás:

No había guitarristas en Alicante, por lo que Tomás aprendió por su cuenta buscando en tiendas de música y encontrando los arreglos de Segovia y los métodos de Aguado y Sor.

Esplá ayudó a Tomás invitándolo a su casa, donde el guitarrista conoció a otros muy buenos músicos de los que aprendió diversos aspectos del oficio de músico. Además, Esplá, que se había convertido en director del Conservatorio (y conservó esa posición hasta su muerte en 1976) recomendó posteriormente a José Tomás para el puesto de profesor de guitarra.

Esplá no parece ser ampliamente conocido fuera de España, ni por lo tanto, por el público en general dentro de España. Se dice que no se entendían las sutilezas melódicas o armónicas de su genio. Este escritor es de la opinión de que al menos los lectores de *Classical Guitar* deberían familiarizarse más con su trabajo.

Durante un tiempo, Esplá estudió en Alemania y adoptó una escala de su propia creación, do, re ♯, mi ♯, fa, sol ♯, la ♯, si ♯, de la que desarrolló el sistema armónico que dio a la textura de su música su carácter original sin utilizar ninguna melodía popular definida. Se afirma además que no solo fue un compositor que sintió en silencio la influencia de su paisaje nativo, sino que fue también un musicólogo, un humanista y un filósofo.

Teniendo en cuenta que Esplá era conocido por esas cualidades, José Tomás se sintió muy privilegiado por haber disfrutado del contacto cotidiano con él y por haber tenido muchas oportunidades de hablar de música con este músico culto y erudito.

—Esta fue una experiencia muy valiosa para mí como profesor del Conservatorio, añadió Tomás.

Otro músico que ejerció una importante influencia en la manera en que José Tomás abordaba la interpretación de la música en la guitarra fue el valenciano Vicente

⁴¹ Esplá, *Opera Tres* 1997.

Asencio. Tomás lo conoció en Santiago de Compostela, también durante los cursos de “Música en Compostela”. Obras de Asencio como la *Suite de homenajes*, *Suite mística*, *Suite valenciana* o *Col.lectici intim* formaban parte habitual de los programas de los alumnos de José Tomás en Alicante, y siempre recomendaba su estudio.

Amando Blanquer fue un contemporáneo prácticamente exacto de José Tomás. Nacido en Alcoy en 1935, un año después que Tomás, y fallecido en Valencia en 2005, cuatro años más tarde del deceso del maestro de guitarra, destacó por las facetas de compositor, y del mismo modo que Tomás, como pedagogo. Tuvieron una relación personal bastante estrecha, y Blanquer visitaba la casa de Tomás con cierta frecuencia, sobre todo en la época en la que Blanquer estaba componiendo dos obras que dedicó a José Tomás: *Sonatina*, obra en tres movimientos publicada por Billaudot en 1983, y *Fantasia*, más breve y en un solo movimiento, publicada en París por el mismo editor en 1987.

Además de estas dos obras de Blanquer dedicadas a Tomás y digitadas y transcritas por él, existe otra publicación en la que el maestro guitarrista alicantino es el dedicatario y autor de la digitación: *Dos danzas suecas* del compositor sueco Jan Carlstedt.

Caso aparte es el *Omaggio ad Andrés Segovia* de Virgilio Mortari. Dedicada a Segovia, este le “cedió” el trabajo de digitación a José Tomás, que realizó dicho encargo y así aparece en la publicación de la música por Carish (Mortari 1966). Andrés Segovia no mostraba ningún interés por la música atonal, por lo que podríamos decir que José Tomás fue, en el ámbito de la música más alejada de la tonalidad, el continuador de la labor de renovación del repertorio iniciada por Segovia.

Aunque no es una obra ni transcripción dedicada a Tomás, entre las dedicatorias a José Tomás debemos reseñar como muy especial la que Andrés Segovia le dedicó en la transcripción manuscrita que realizó el propio Segovia sobre la *Rêverie* de Schumann.

Andrés Segovia

Madrid, 7 de Mayo 1979

Maestro José Tomás

Querido José:

Te agradecería que me hicieras otra copia de la "Reverie" de Schumann, pues he de enviarla al Editor y prefiero no desprenderme de la que recibí de tí, ~~no~~ **no** facilito ésta a la Casa editorial, porque desean mi gráfia original o una buenaafotocopia de ella.

Nada más que saludos a tu señora y un abrazo para tí.

*Gracias por atender mi
petición*

Andrés Segovia

Ilustración n.º 12: Carta de A. Segovia a José Tomás solicitándole otra copia de la partitura digitada de la *Réverie* de Schumann

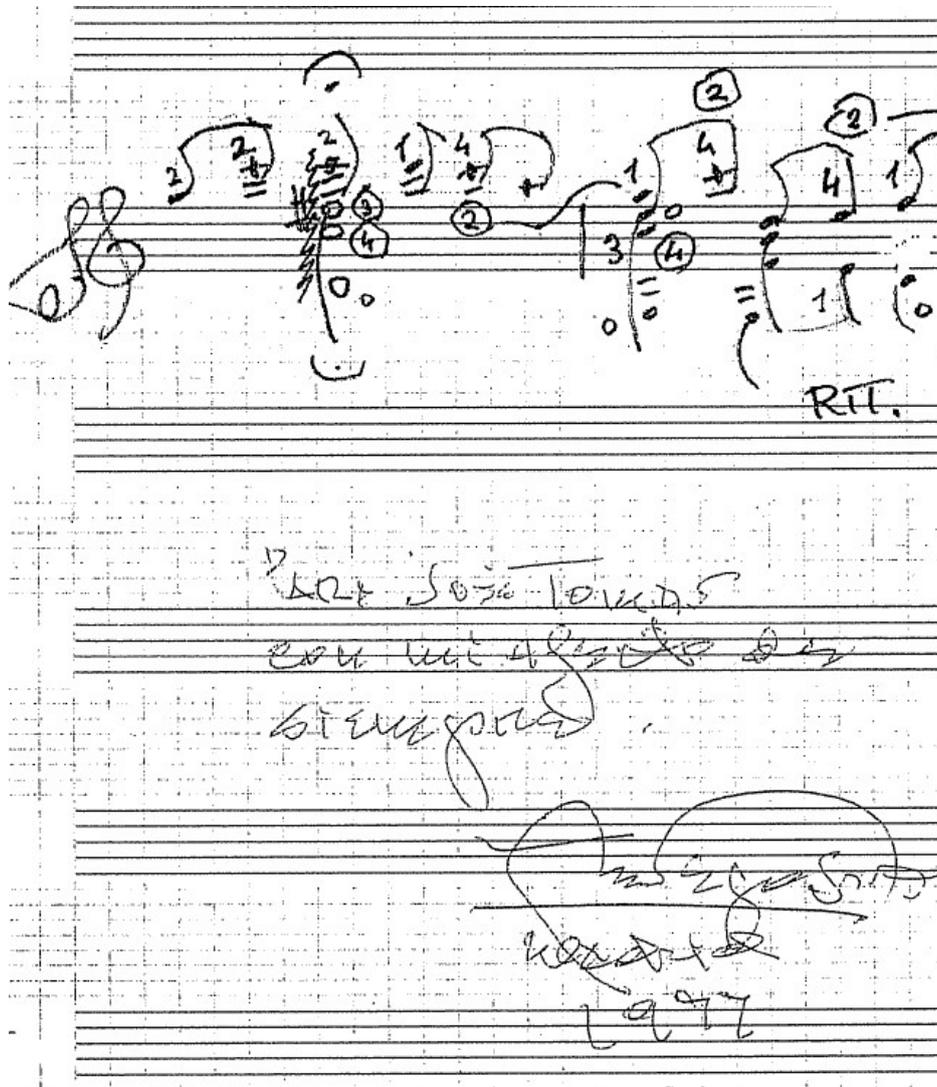


Ilustración n.º 13: Dedicatoria que A. Segovia firma para José Tomás en la transcripción y digitación que Segovia hizo de la *Réverie* de Schumann.

2.1.6 Conservatorio de Alicante

La vida de José Tomás siempre estuvo ligada al conservatorio de su ciudad natal, y viceversa, ya que más allá de Alicante, el conservatorio se hizo famoso entre los guitarristas por ser el centro donde se impartían con regularidad las clases de Tomás. Por la clase de José Tomás en ese conservatorio pasaron centenares de guitarristas de todo el mundo. En justicia, y tras el fallecimiento de Tomás, aprovechando la circunstancia de que el conservatorio iba a ser dividido en dos centros diferentes, uno para el Grado Superior que seguiría llevando el nombre de Óscar Esplá, y otro diferente para el Grado Profesional, este nuevo centro de estudios profesionales adoptó el nombre oficial de Conservatorio Profesional de Música “José Tomás”.⁴²

Estos son algunas fechas y circunstancias que relacionan a José Tomás con el conservatorio que ahora lleva su nombre:

- Noviembre 1958. Es contratado como profesor de guitarra del Instituto Óscar Esplá.
- Enero de 1959. El instituto Óscar Esplá le encomienda la educación musical de uno de los coros que constituyen el “Orfeón Alicante”.
- 14-01-1961. Aprueba la plaza de profesor de guitarra por concurso-oposición. El Acta del tribunal le nombra como titular de la Cátedra de Guitarra. Sin embargo, una certificación de 1977 del Secretario del Conservatorio pone esta fecha para referirse al nombramiento de José Tomás como Profesor Especial, y refiere un ascenso a Catedrático Numerario en 1963 a propuesta del director, Óscar Esplá.
- En la certificación arriba mencionada, del 23 de marzo de 1977, el secretario del Conservatorio expide una certificación de todos los cargos y méritos de José Tomás había desarrollado hasta la fecha, y el Ministerio comunica con fecha 25 de mayo de ese mismo año a José Tomás la dispensa en su favor de la titulación académica superior para ejercer la cátedra. Colegimos que el certificado del secretario tiene por objeto la obtención de dicha dispensa.
- 7-02-1974. La administración educativa aprueba la validez de los estudios superiores de música en el centro⁴³ y su denominación como “Instituto Óscar Esplá. Conservatorio Superior de Música. Obra Cultural de la Caja de Ahorros del Sureste de España. Alicante”

⁴²Decreto 24/1999, de 9 de febrero, del Gobierno Valenciano, por el que se transforma el Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante, y se crea un conservatorio profesional de música en Alicante. D.O.G.V (18-02-99).DOGV del 18-02-1999, p. 2430. DOGV 04-09-2001, p. 19915.

⁴³ Por Decreto del Ministerio de Educación y Ciencia 476/1974 de 7 de febrero, según consta en la comunicación del Consejo de Administración de la Caja de Ahorros del Sureste de España.

- 1973-1977. Es nombrado director del Curso Internacional de Guitarra del conservatorio, a celebrar en julio, donde acudían alumnos de diversos países y donde impartía docencia también José Luis Rodrigo.
- Octubre 1976. Es nombrado subdirector del centro.
- 16-08-1983. José Tomás es incorporado al Cuerpo de Catedráticos mediante título administrativo del Ministerio de Educación y Ciencia como Catedrático numerario de guitarra del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante.

2.1.7 Cursos impartidos

Sin ningún género de dudas, las clases más significativas de todas las que impartió José Tomás a lo largo de su larga trayectoria como docente fueron las de los Cursos de Música en Compostela, primero como asistente de Andrés Segovia y luego como profesor titular. El desempeño docente en esos cursos de fama internacional dio el espaldarazo definitivo a su carrera como intérprete y como profesor, por méritos propios pero también por el prestigio que suponía el haber sido nombrado por la mítica figura de Andrés Segovia primero como su ayudante y después como su sustituto en esas clases.

Después de estas, las más significativas fueron sus clases regulares en el Conservatorio de Alicante desde 1958 hasta 1998, en las que se formaron generaciones enteras de guitarristas de todo el mundo, y luego las innumerables clases magistrales y cursos realizados en España y en muchos países del mundo, como reflejaremos más adelante en la tabla correspondiente.

Además de los casi veinte años que ejerció como profesor en “Música en Compostela”, era invitado frecuentemente a impartir cursos y clases magistrales de interpretación guitarrística debido a su prestigio como docente, actividad que, sobre todo a partir de 1980, superaba a la de intérprete. En la siguiente tabla figuran los cursos de los que hemos podido recabar información documentada:

CURSOS DE JOSÉ TOMÁS

FECHA	LUGAR	ORGANIZADOR
(s.f.)	Festivale Internazionale della Chitarra, Roma	Associazione Musicale Gruppo Strumentale Italiano
(s.f.)	Vigo	Conservatorio Profesional de Música de Vigo
07-1973	Alicante	Instituto Óscar Esplá
09-07 al 03-08-1973	Alicante	Universidad de Valencia, Cátedra “Mediterráneo”
28-01 al 08-02-1974	TCU Campus, Texas	Texas Christian University
07-1974	Alicante	Instituto Óscar Esplá
17 al 21-03-1975	Washington DC	National Society of the Classic Guitar
07-1975	Alicante	Instituto Óscar Esplá
5 al 31-07-1976	Alicante	Instituto Óscar Esplá
4 al 23-07-1977	Alicante	Instituto Óscar Esplá
19-06 al 08-08-1978	Curso Manuel de Falla, Granada	Caja de Ahorros de Granada y Dirección General de la Música
24 al 28-03-1980	TheUniversity of BritishColumbia Recital Hall Vancouver, Canadá	TheUniversity of BritishColumbia
28 y 29-03-1980	Seattle Concert Theater, Seattle, Washington	The Seattle Classic Guitar Society
22-10 al 4-11-1980	Boswil, Suiza	Kuratorium des Kantons Aargau
13 al 17-02-1984	Aula de Cultura de Caixa Galicia, La Coruña	Caixa Galicia
12 al 26-07-1987	Vila-seca y Salou, Tarragona	Conservatorio Profesional Municipal de Música de Vila-seca y Salou
01 al 15-08-1987	Cervera, Lérida	Conservatorio Municipal de Cervera

FECHA	LUGAR	ORGANIZADOR
19 al 28-11-1987	Festivale Internazionale della Chitarra, Roma	Associazione Musicale Gruppo Strumentale Italiano
01-1988	Barcelona	Scola d'Arts Musicals Luthier
25 al 28-02-1988	Granada	Real Conservatorio Profesional de Música "Victoria Eugenia", Granada
01 al 15-08-1988	Cervera, Lérida	Conservatorio Municipal de Cervera
(s.f.) 1988-89	Madrid	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
24 al 31-07-1989	Denia, Alicante	Conservatorio de música "Tenor Cortis", Denia
10 al 11-1989	Festival Internazionale di chitarra, Roma	Associazione Musicale Gruppo Strumentale Italiano
09 al 17-02-1990	Curso Internazionale di chitarra, Roma	Associazione Musicale Gruppo Strumentale Italiano
23-07 al 02-08-1990	Denia, Alicante	Conservatorio de música "Tenor Cortis", Denia
15 al 23-01-1991	Valencia, España	Sociedad Amigos de la Guitarra de Valencia
22 al 27-03-1991	Córdoba, España	Conservatorio Superior de música de Córdoba
13 al 17-05-1991	Murcia	Conservatorio Superior de Música de Murcia
01 al 05-07-1991	Córdoba, España	Gran Teatro de Córdoba
27 al 31-07-1991	Riba-Roja, Valencia	Conservatorio Profesional Municipal de Riba-Roja
01 al 15-08-1991	Cervera, Lérida	Conservatorio Municipal de Cervera
27-08 al 2-09-1991	Denia, Alicante	Conservatorio de música "Tenor Cortis", Denia
18 al 27-10-1991	Curso Internazionale di Chitarra, Roma	Associazione Musicale Gruppo Strumentale

FECHA	LUGAR	ORGANIZADOR
		Italiano
13 al 21-12-1991	Albacete	AJEMA, Albacete
14 al 22-02-1992	Salón de actos del Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo”, Valencia, España	Sociedad Amigos de la guitarra de Valencia
03 a 04-1992	Bilbao	Conservatorio Superior de música “Juan Crisóstomo de Arriaga”, Bilbao
10 al 15-04-1992	Córdoba, España	Conservatorio Superior de Música de Córdoba
05 al 18-07-1992	Vila-seca, Tarragona	Conservatorio Profesional Municipal de Música de Vila-seca
21 al 29-08-1992	Denia, Alicante	Conservatorio de música “Tenor Cortis”, Denia

2.1.8 Sus instrumentos

José Tomás se hizo célebre también por haber ideado la guitarra de ocho cuerdas. Su objetivo principal era el de tener la posibilidad de poder tocar las transcripciones del Renacimiento con el mismo número de cuerdas que órdenes tiene un laúd de ocho cuerdas dobles. Para el repertorio Barroco también aumentaba las posibilidades de poder tocar con mayor cantidad de bajos en su octava original. Narciso Yepes tocó durante la mayor parte de su carrera una guitarra de diez cuerdas, planeada con un objetivo similar. La diferencia es que José Tomás opinaba que al tener solamente ocho cuerdas, se podía controlar mejor la resonancia por simpatía de los bajos añadidos que en la guitarra de diez.

Aunque José Tomás había tocado instrumentos del guitarrero José Ramírez de Madrid desde sus primeros años, en 1992 se vio atraído por la nueva escuela de construcción andaluza encabezada por el constructor Antonio Marín de Granada. En la última década de su docencia colaboró también con el constructor valenciano Amalio Burguet, a quién llegó a encargarle una copia de la guitarra de ocho cuerdas de Ramírez.

Estas son las guitarras de las que hemos podido tener constancia que tocó José Tomás a lo largo de su trayectoria.

- Guitarra Ramírez de seis cuerdas. Madrid, ca. 1955. Con tapa clara de pinabete. Tenía la peculiaridad de ser completamente plana en la parte donde se juntan los aros de los flancos de la guitarra.



Ilustración n.º 14: Primera guitarra Ramírez de José Tomás. Plana en la juntura de los aros

- Guitarra Ramírez de seis cuerdas. Madrid, ca. 1959. Con tapa clara de pinabete.



Ilustración n.º 15: Segunda guitarra Ramírez de José Tomás. Desde muy pronto el guitarrista investigó en las posibilidades de la posición de la guitarra sobre la pierna derecha.

- Guitarra Ramírez de ocho cuerdas. Madrid, 1969. Número de serie 3.738. Con tapa clara de cedro. Esta es la primera guitarra de ocho cuerdas que construyó José Ramírez en su taller. Actualmente propiedad de Enrique Madriguera.⁴⁴



Ilustración n.º 16:Guitarra Ramírez de ocho cuerdas de José Tomás. Concierto en la Fundación Juan March el 24-05-1978

⁴⁴ Actualmente profesor de Estética y Guitarra de la University of Texas en Dallas, EE. UU. Agradecemos al profesor Madriguera la cesión de las imágenes del instrumento en la actualidad.



Ilustración n.º 17:Guitarra Ramírez de ocho cuerdas de José Tomás. Gira norteamericana de 1980



Ilustración n.º 18:Guitarra Ramírez de ocho cuerdas de José Tomás. Frente, fondo y etiqueta



Ilustración n.º 19:Guitarra Ramírez de ocho cuerdas idéntica a la de José Tomás. Propiedad de José Antonio Ballester

- Guitarra Yamaha de ocho cuerdas. Japón, 1985. Número de serie G1YD – 0597. Con tapa clara de pinabete. Prototipo encargado por la marca Yamaha al constructor japonés Tashio Kato⁴⁵ para su producción industrial, Los ingenieros de Yamaha copiaron las dimensiones y peso exactos de la guitarra Ramírez de ocho cuerdas de José Tomás en su domicilio de Alicante. La fabricación industrial nunca se llevó a cabo.
-



Ilustración n.º 20:Guitarra Ramírez de ocho cuerdas construida para José Tomás por Yamaha. Propiedad del Dr. Ricardo de Sousa Aleixo

⁴⁵ Agradecemos al Dr. Ricardo de Sousa Aleixo esta información y las imágenes proporcionadas del instrumento en la actualidad.

- Guitarra de seis cuerdas construida por Antonio Marín para José Tomás. Granada, 1990. Con tapa clara de pinabete. Conservada por la familia de José Tomás.⁴⁶



Ilustración n.º 21:Guitarra construida para José Tomás por Antonio Marín.

⁴⁶ Agradecemos a José Payá y el Festival Internacional de Guitarra “José Tomás” de Petrer la cesión de estas imágenes.

- Guitarra de seis cuerdas construida por Jonathan Hives. Granada, 1992. Con tapa clara de pinabete. Conservada por la familia de José Tomás.



Ilustración n.º 22:Guitarra construida para José Tomás por Jonathan Hives.

2.1.9 Últimos años. Homenajes

El deterioro de la salud de José Tomás fue por desgracia protagonista en los últimos años de vida del maestro.

En 1985 ya tuvo en Canarias un amago de angina de pecho , enfermedad que se le declaró en 1987.

En julio de 1997 había impartido un curso en Roma, y en agosto, otro en Bath⁴⁷ (Inglaterra). El viernes 24 de octubre de 1997 hubo una comida familiar en su domicilio. Después de la comida, José Tomás se retiró a descansar a su habitación, contigua al salón. La familia oyó entonces unos golpes en la pared; se trataba del maestro pidiendo ayuda, pues no podía hablar. Había tenido un ictus cerebral que le afectó al habla y a la movilidad. Había estado dando clases hasta el día anterior, 23 de octubre de 1997, luego ya su salud no se lo permitió. De este ictus se recuperó, volvió a hablar con normalidad, incluso en inglés. Pero a los cinco meses, el 28 de marzo de 1998, se le repitió, y aunque sobrevivió, a partir de entonces ya no pudo hablar ni caminar con normalidad. No podía leer, aunque sí oír música o ver la televisión. En julio de 1998 le concedieron la jubilación anticipada por gran invalidez. Quedó incapacitado hasta su fallecimiento, en 2001.

Para José Tomás, verse postrado y sin habla pero con todo su entendimiento, debió de ser durísimo. Según relata José Carlos de Juan, amigo personal del maestro y compañero y profesor de guitarra en el Conservatorio Óscar Esplá, el primer ictus le había hecho olvidar a José Tomás la manera de tocar la guitarra con la mano derecha, así que el maestro pidió a José Carlos un método de iniciación a la guitarra que había escrito el propio de Juan, para intentar aprender de nuevo. Con la mano izquierda, tras el primer ictus, podía valerse todavía, y con ella trataba de suplir todas las actividades que antes realizaba con la derecha.

En junio de 2001 le dio un tercer ictus cerebral o trombosis, que ya le dejó postrado en cama hasta su fallecimiento, acaecido el 7 de agosto de 2001.

Tenemos constancia de la celebración de los siguientes homenajes a José Tomás, tres de ellos en vida del maestro:

- 1.^{er} Homenaje: 11-05-1968. Casino de Alicante. Tras la gira en marzo - abril por Japón
- 2.^o Homenaje: 18-03-1992. Se celebró en el Aula Cultura de la C.A.M. Actuaron en ese concierto José Guerola, Ignacio Rodes, Miguel Ángel Rodríguez, Álex Garrobé y Carles Trepal.

⁴⁷ En Bath ya había estado en 1996, con motivo de un concurso donde estuvo como jurado junto a Cecilia Rodrigo.

- 3.^{er} Homenaje: 1999. Teatro Principal. Homenaje organizado por el Ayuntamiento y la Orquesta Sinfónica de Alicante. Tocó Ricardo Gallén como solista con la orquesta. Fue un homenaje compartido con otros músicos alicantinos: José Ortiga, Mariano Pérez y Vicente Lillo.
- 4.º Homenaje: noviembre-diciembre de 2001 en Turquía.
- 5.º Homenaje: marzo 2002. Tras su fallecimiento, se celebró en el Aula de Cultura de la C.A.M. Tocaron en ese concierto⁴⁸ Miguel Ángel Rodríguez, Fernando Marimón, Marco Smaili, Álex Garrobé, Carles Trepas e Ignacio Rodes.

En ese homenaje, José María Vives Ramiro⁴⁹ pronunció un discurso sobre la figura de José Tomás. El texto de este discurso se perdió la misma noche del homenaje.

- 6.º Homenaje junio 2002. Encuentro Internacional de Guitarra Ciutat de Torrent. Con la actuación de Alirio Díaz.
- 7.º Homenaje: octubre 2003. Madrid. Festival Internacional Andrés Segovia, organizado por Pablo de la Cruz. Seis conciertos con clausura de David Russell.
- 8.º Homenaje: 2011. Festival Villa de Petrel. Desde ese año el Festival lleva su nombre, y también el concurso de guitarra desde su VI edición en 2007.

Diversos lugares y eventos llevan su nombre para recordar su memoria:

- Calle “Guitarrista José Tomás” en la urbanización “Urbanova” de Alicante.
- Festival de Guitarra “José Tomás” de Petrel.
- Premio internacional de interpretación guitarrística “José Tomás” del Festival Internacional de Petrel.
- Premio internacional de interpretación guitarrística “José Tomás” del Certamen Julián Arcas de Almería.
- Aula José Tomás del Conservatorio Superior de Música de Castilla la Mancha.

⁴⁸ Agradecemos a Marco Smaili las referencias sobre este evento.

⁴⁹ José María Vives Romero fue durante ocho años alumno de guitarra de José Tomás en el Conservatorio Óscar Esplá de Alicante, donde se graduó como Profesor Superior de Guitarra, Musicología, Pedagogía Musical, Solfeo y teoría de la Música, Armonía y Composición. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Barcelona. Doctor *cum laude* por la tesis “El Cancionero de Uppsala (música y poesía)”. Compositor y director de orquesta y coro, publicó gran cantidad de artículos científicos y de divulgación y publicó siete registros fonográficos como compositor o director de diversas formaciones musicales.

Fue nombrado Profesor Honorario y Extraordinario del Conservatorio Superior de Música de Tenerife por nombramiento del Cabildo Insular.

Le fue concedida la Medalla de oro del Conservatorio Superior Óscar Esplá de Alicante por resolución de su Consejo escolar de 4 de diciembre de 1991.

El 4 de septiembre de 2001, casi un mes después del fallecimiento del maestro, la Consellería de Cultura aprueba la denominación de “José Tomás” para el Conservatorio Profesional de Música de Alicante. Los trámites para aprobar la moción que hicieran oficial la denominación se habían iniciado en el año de 1999.

2.2 Su figura como maestro de música

2.2.1 Estado de la enseñanza de la guitarra, 1950 – 1970

En los años en que José Tomás comenzó a tocar la guitarra había dos figuras en el mundo guitarrístico internacional que marcaban dos estilos muy diferentes de enseñar la práctica de la guitarra a sus alumnos.

Abel Carlevaro, al otro lado del Atlántico seguía una línea muy científica y razonada, podría decirse que estrictamente calculada acerca de cómo debía y podía tocarse la guitarra. Publicó su *Escuela de guitarra. Exposición de la teoría instrumental* (Carlevaro 1979).

Andrés Segovia era el polo opuesto, pues basaba sus enseñanzas en directrices personales acerca de la expresión y la técnica guitarrística; su aportación consistió, sobre todo, en la gran cantidad de repertorio que consiguió que compositores no guitarristas le dedicaran.

A nivel local, la enseñanza en los conservatorios estaba muy poco desarrollada, había pocas plazas para alumnos y solo en las ciudades más importantes, por lo que José Tomás tuvo que buscarse sus propios recursos en sus primeros tiempos como aprendiz de guitarrista. El destino quería que luego fuera conocido en todo el mundo como el sucesor pedagógico de uno de esos referentes a nivel mundial, Andrés Segovia.

A partir de la década de 1960, la generación de figuras guitarrísticas posterior a Segovia comenzaba a vislumbrar diferentes caminos del mostrado casi en exclusividad por Andrés Segovia, y figuras como John Williams, Alirio Díaz, Oscar Ghiglia, Julian Bream o el propio José Tomás comenzaban a proponer distintas maneras de enfocar la interpretación guitarrística, bien fuera usando como medio para divulgar sus ideas musicales, los conciertos, las grabaciones, o las clases.

En entrevista realizada para esta tesis, que figura en apéndice, Carles Trepal, discípulo de Emilio Pujol y José Tomás realizó estas declaraciones acerca de las particularidades de José Tomás como profesor:

P.J.: ... Podríamos comparar con sus contemporáneos. Williams no ha sido significativamente influyente dando clases. Pero Alirio, Carlevaro, Bream... Es decir, ¿qué enseñaba José Tomás, particularmente, que no estuvieran ya tratando de reformar sus contemporáneos?

C.T.: Williams y Bream, en esos años, en realidad, ni todavía ni nunca se han dedicado mucho a dar clases. Pero sí creo yo que, en el caso de Williams, Tomás guardaba un recuerdo fuerte de él. Su encuentro en los años de Santiago de Compostela le influyó mucho. Williams pretendía no extralimitarse en los contrastes de ataque y articulación como hacía Segovia, pretendía limar esas exageraciones, he oído comentarios a ese respecto. No conozco tanto a Williams ni conozco la relación de Williams y Tomás. Pero me da que...

P.J.: Tuvo una influencia importante.

C.T.: O que quizá los dos iban por el mismo camino y los dos, al encontrarse, se alimentaron en esa tendencia hacia una interpretación más aséptica, más objetiva... Como lo queramos decir. En el caso de Bream, le tenía mucho respeto. Creo que le tenía admiración porque los dos eran grandes genios de la guitarra.

P.J.: Eso habla mucho de su inteligencia, porque eran muy diferentes. El sonido de Bream era muy diferente. ¿Le tenía mucho respeto?

C.T.: Mucho. Aun así, no le gustaba ese lado de Bream, pero admiraba, sobre todo, el trabajo que hizo por el repertorio del siglo XX. Y de hecho, en Alicante, creo que es uno de los primeros lugares en donde se trabajaba ese repertorio.

P.J.: Tengo que hablar de eso. A lo mejor te llamo más adelante. Porque el peso que en otros conservatorios tenía el concierto con orquesta, que era obligatorio, a José Tomás le daba un poco igual. Y sin embargo eran Dodgson, Eastwood, Haug...

C.T.: Walton, Britten... Todo eso estaba al día en Alicante, pocos años después de haber sido compuesto.

C.T.: Es una pena que ese repertorio de composiciones de obras nuevas se haya perdido. El otro día lo leí, la biblioteca de Falla, por ejemplo, se conserva ahí cada libro de Falla, y no lo toquemos de ahí porque forma parte de nuestro patrimonio... Dices, Tomás no es personaje... Pero para nosotros es más importante que Falla. Para nosotros, los guitarristas, sí. Y eso debería tenerse en cuenta..". (Gómez 2016).

En primer lugar, José Tomás se dedicaba a la enseñanza por vocación e independientemente de su actividad concertística. Es algo que desde el principio marcó la diferencia con respecto a otros maestros coetáneos suyos, que ejercían la docencia en un segundo lugar después de sus giras de conciertos. John Williams era un guitarrista más centrado en la interpretación, al igual que Julian Bream, y no se prodigaban mucho impartiendo clases. Pero en el caso de Williams, aun cuando no tuvo con Tomás una relación habitual más allá de su encuentro en Siena, podemos decir que iban buscando los mismos objetivos. Igualar los sonidos en cualquier digitación y hacer más objetiva la interpretación. Además de buscar un sonido cálido, redondo y con cuerpo, que ambos guitarristas consideraban el "sonido adecuado".

Juan Bream propugnaba unas ideas más subjetivas, más dependientes de la inspiración, y tenía un sonido más variable. En cualquier caso, José Tomás lo admiraba mucho porque reconocía que era un gran genio de la guitarra.

2.2.2 Aportaciones de José Tomás a la enseñanza de la guitarra

Jose Tomás dejó escrito un cuaderno con el título de *Escuela de guitarra: Curso primero*, destinado al aprendizaje de los alumnos que se iniciaban en el conservatorio en primer curso. Lllamarlo “Escuela de Guitarra” no era casualidad; con ese nombre pretendía Tomás continuar el método homónimo de Emilio Pujol,⁵⁰ y sobre todo, seguir unos principios “razonados” y progresivos del mismo modo que había hecho el músico leridano.⁵¹ Escribió el manuscrito con su habitual pulcritud, y el original quedó preparado para distribuir copias heliográficas a los alumnos que ingresaran en el Conservatorio de Alicante. Esta *Escuela de Guitarra* de José Tomás contiene:

- Afinación de la guitarra y ubicación de las notas por trastes y cuerdas en primera posición.



Ilustración n.º 23: Primera página de la *Escuela de guitarra* de José Tomás

⁵⁰Pujol 1954.

⁵¹ Emilio Pujol: La Granadella (Lérida) 1886 – Barcelona 1980.

- Veintiún ejercicios progresivos para iniciación desde cuerdas al aire a una voz en negras hasta ejercicios a tres voces con todas las cuerdas en primera posición.

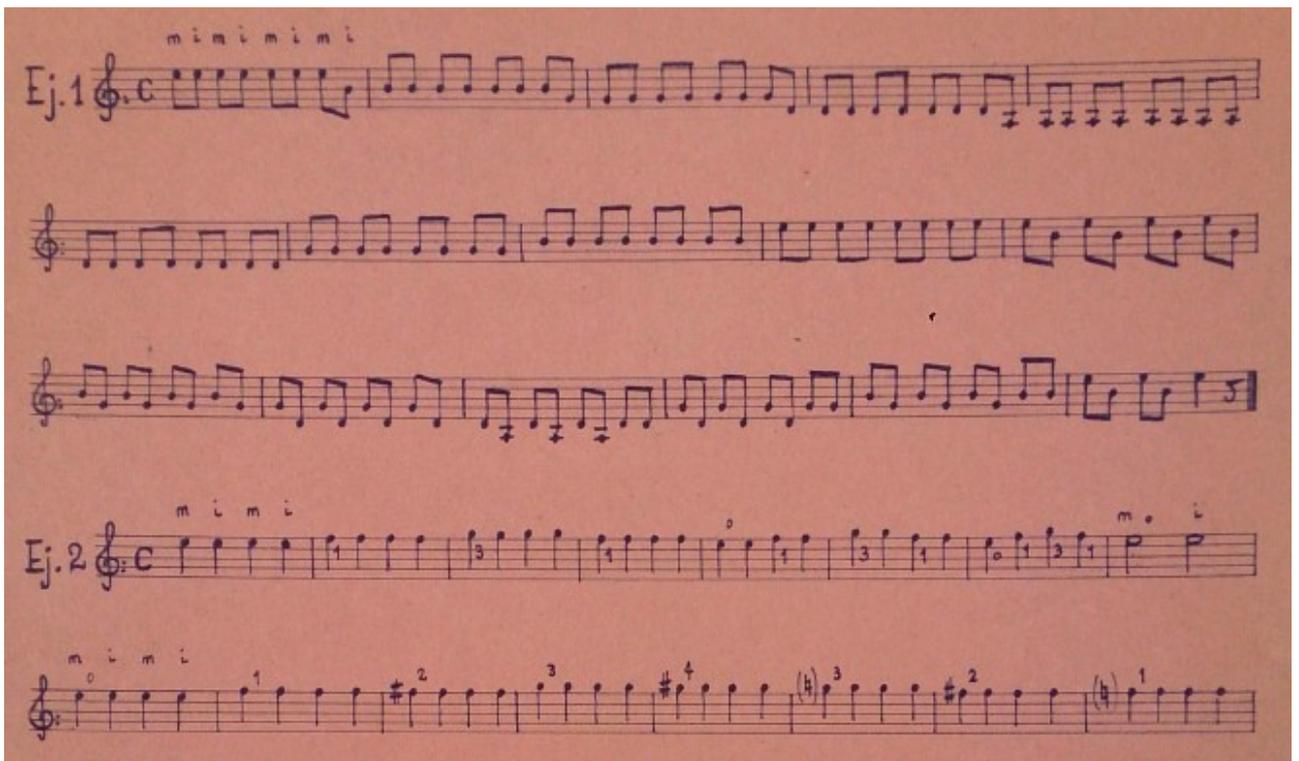


Ilustración n.º 24: ejercicios progresivos de pulsación en la *Escuela de guitarra* de José Tomás

- Cinco lecciones sobre un tema de Aguado.⁵² Se trata de variaciones en arpeggio de la *Lección 35* del *Méthode Complète* de 1826.



Ilustración n.º 25: Variaciones sobre una lección de Aguado en la *Escuela de guitarra* de José Tomás

- Veinte ejercicios con distintas combinaciones de dedos en la mano izquierda.



Ilustración n.º 26: Ejercicios para la mano izquierda en la *Escuela de guitarra* de José Tomás

⁵²Aguado 1826, p. 44.

- Escalas diatónicas y cromáticas en orden progresivo en una, dos y tres octavas.



Ilustración n.º 27: Ejercicios de escalas en la *Escuela de guitarra* de José Tomás

- “Nueve piezas breves” digitadas por José Tomás, extraídas de los estudios op. 60 de F. Sor.

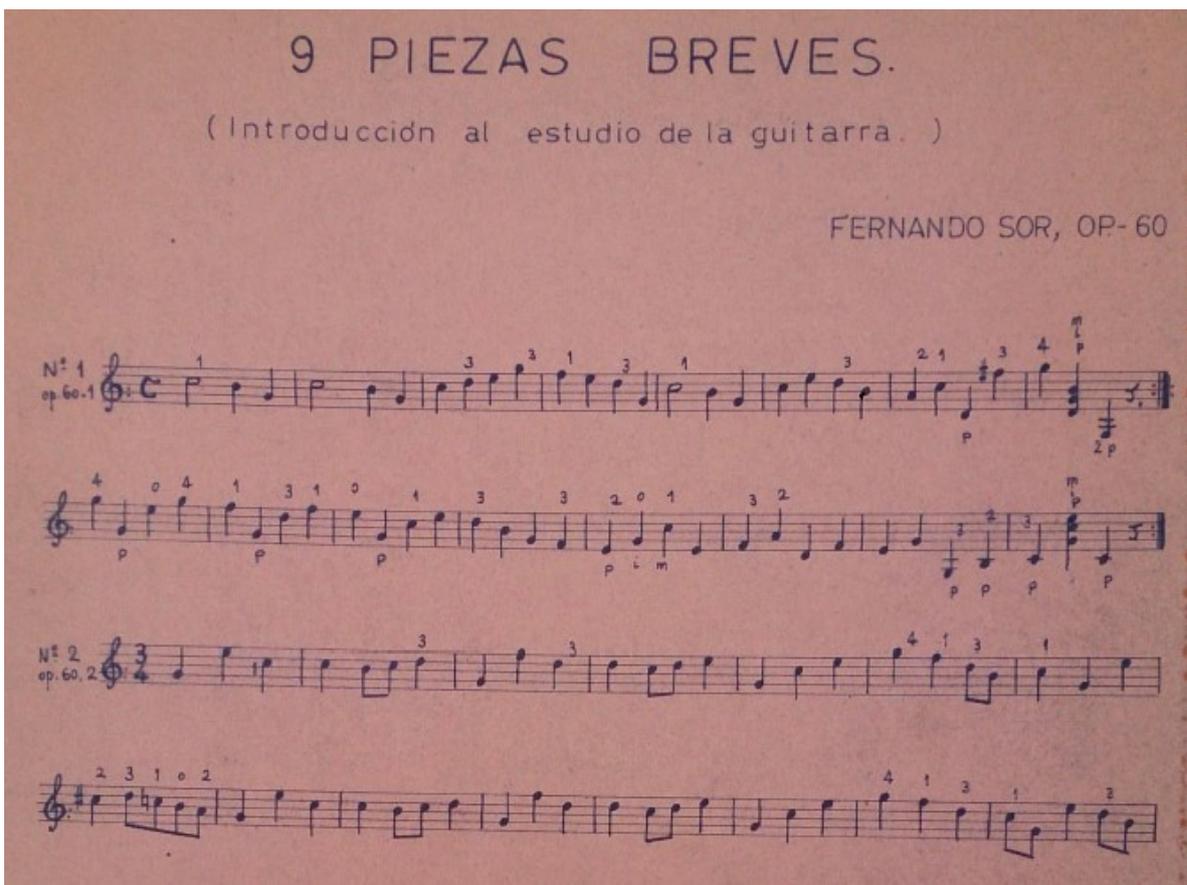


Ilustración n.º 28: Nueve estudios del op. 60 de Sor en la *Escuela de guitarra* de José Tomás

En la entrevista a Carles Trepal,⁵³ el maestro leridano comenta estas apreciaciones al respecto de las aportaciones de José Tomás a la enseñanza de la guitarra:

C.T.: ... Abogaba por una lógica de respeto hacia la partitura en primer lugar, de seriedad en el pulso y luego, cuando cantaba, yo tengo muy metido el canto de Tomás, fraseaba como los músicos de principio de siglo. Y quizás eso era lo bueno que tenía. El hombre nos pedía una conciencia de lo que estábamos haciendo, pero luego apoyaba su gesto pedagógico con el gesto de su canto, más que del toque de la guitarra, de su canto. Sobre todo, en los últimos años, cuando no estaba tan activo. Y ahí comunicaba algo que venía de esa tradición que él creía que había que cuestionar o replantear pero en esa manera de cantar [...] había un *rubato* muy marcado.

P.J.: Y más extremadamente musical al cantarlo...

C.T.: Mucho. Ahí te daba todo ese aire que, creo, que es lo que un guitarrista joven como él, Russell, que venía de su país, que venía de estudiar en Londres y que llegó aquí y al escuchar estos soplos que venían de alguien que había asimilado eso, más que de una manera intelectual, en el canto. Le iba su interior musical que él, como persona tímida que era, no lo podía manifestar de esa manera. Más bien lo manifestaba como una tendencia hacia algo lógico, hacia lo razonado. Estaba obsesionado con eso. Pero cuando cantaba y cuando tocaba en los conciertos que yo tuve la oportunidad de escucharle, a mí me conmovía ver cómo se le escapaban algunos tics de *vibrato* segoviano. Ahí estaba. Era hijo de su tiempo y aunque había querido escapar de eso, ahí estaba. Era conmovedor.

P.J.: Esa redondez, ese sonido tan particular de José Tomás y que creó una nueva tendencia, ¿cómo lo llamamos? ¿Redondo, sólido? Con mucha importancia de los armónicos graves y la homogeneidad del sonido, buscando que todas las notas tuvieran el mismo tipo de ataque, ¿no?

C.T.: Sí, Esa era su obsesión. Y esa era, de todas las cosas que podían caracterizar su trabajo, su sello identificativo: su sonido. El sonido, en esos años, y eso procedía directamente del sonido de Segovia, que había sido la base, el núcleo de su trabajo. Tomás conservaba eso con la obsesión todavía mayor de esa regularidad. Él tenía el teclado en la cabeza. Nos puede sonar que buscamos, quizá, por lo menos en mi caso, una guitarra que vuelva a recuperar esa expresividad natural que tiene, con sus *glissandi*... Eso parece que llegó un momento en su vida que necesitó limpiarlo. Es algo que ya venía. Esta especie de complejo con la propia naturaleza del instrumento [...]. Por ejemplo, Pujol decía de Tárrega que en sus últimos años ya no utilizaba los *glissandi*, en el *Capricho árabe* los quitaba casi todos. Y yo estoy convencido de que eso no ocurrió nunca así. Sino que...”.

P.J.: ¿Qué opinas acerca de su preferencia de la pulsación “tirando” sobre el “apoyando”? Él decía que la pulsación “tirando” no interrumpía la armonía o el contrapunto de las cuerdas adyacentes. Era la razón que siempre daba. Durante toda su vida tuvo esa intención, ¿no?

C.T.: Eso es así y lo argumentaba, además, con el convencimiento de que lo podía demostrar con su sonido poderoso. Una de las cosas que daban una enorme impresión era cuando llegaba Tomás a clase y no le hacía falta ni tocar una frase siquiera. Solo con que él pulsara una nota decía: “Caramba, que hago yo ahora aquí” [...]. Era redondez, la impresión que daba. Él estaba muy obsesionado en que logrando eso no era necesario hundir más. Que ya lograba el

⁵³ Gómez 2016.

efecto del “apoyando” desde el “no apoyando”. Él tenía esta idea y, para qué nos vamos a engañar, esa es la manera que creo que está imperando hoy en día. Quizás ha vuelto a ganar un poquito de confianza en alguna gente el sonido apoyado, el toque “apoyando”. Pero, de todas maneras, se ha deshecho mucho lo que era la base de la escuela de Tárrega y ahora andamos por ahí a mitad de camino. Queriendo recuperar eso y bajo la influencia de esta época, que ha sido importante y larga, de una guitarra sin el apoyado. Con todo lo que eso ha llevado a veces de tener una guitarra con una falta de cosas que, yo estoy convencido, el apoyado le da. Pero eso ya son opciones personales y, en todo caso, creo que ese punto es uno de los básicos en su manera de plantear la guitarra”.

P.J.: Me llamó mucho la atención, tomando clases tuyas, cómo extraía las dificultades de un problema en diversos ingredientes (uso este término porque el propio Tomás daba muchos ejemplos de índole culinaria) y los trabajaba por separado, es decir, si había una extensión y, además, un dedo común y, además, un desplazamiento y, además, una contracción; primero trabajaba el movimiento de un dedo, luego trabajaba la traslación, luego, la interiorización, es decir, iba más allá de decir: “esto no te sale, estúdiatelo”, sino “esto no te sale porque tienes un desplazamiento y no lo has controlado y, además, el dedo 1 venía de aquel sitio y no lo tenías preparado, trabaja primero esto”. Desgranándolo como los ingredientes de la ensalada, decía él. Un poco así.

C.T.: Esa manera de concebir la guitarra es en lo que también Pujol tuvo esa obsesión hasta en el título de su método “Escuela razonada de la guitarra”. Yo no creo que Tomás trabajara muy a fondo los métodos de Pujol, pero podríamos apuntar que algunas ideas de esas... porque Segovia [...] yo estoy seguro que era reflexivo para él mismo, pero no exteriorizaba esa reflexión en cuanto a las cuestiones técnicas. Él esperaba que el guitarrista ya tuviera la obra musicalmente a punto para él añadir sus últimos toques, que se ve que en eso era muy bueno. Y Tomás también era muy bueno en eso. En realidad, creo que le gustaba más trabajar hacia la música, pero cuando veía que había problemas, aconsejaba. A mí, una de las primeras cosas que me llamaron la atención de las reflexiones sobre el desmenuzamiento de los movimientos de la mano izquierda, en concreto, cuando decía: “es que tú tienes un problema de digitación, vamos a ir un poco más adelante para ir desde...”.

P.J.: Sí, digitación inversa, marcha atrás. Eso era muy particular suyo, ¿no?

C.T.: Pero funciona muy bien. Es algo que luego, quizás, con la práctica no hace falta que hagas este retroceso. Ya lo tienes previsto a tu manera. Pero si no lo desmenuzas así... A mí me lo hizo reflexionar con Walton. Me acuerdo de la 5.ª Bagatela, en la que había un trozo que, ¡cómo llegamos aquí! Y el hombre, con paciencia infinita, siguió buscando hasta que encontró la solución, y además lo tengo anotado de su puño y letra en la partitura, me hizo toda una demostración de lógica de digitación al “estilo cangrejo”. Muy interesante.

P.J.: Estudiar lento, insistía [...]. La velocidad es el último elemento a incorporar. Antes, el fraseo, la articulación...

C.T.: Si no llegas a esa velocidad, un poco menos, controlado y eso va a dar un efecto mayor de estabilidad y de velocidad, incluso, que si vas precipitado, pero sin ese control. Son muy buenos consejos que siempre estaban ahí.

P.J.: Sobre la organización del estudio de los alumnos. Yo pasé por una época en la que nos dividía las obras en compases.

C.T.: Sí. Yo no llegué a esa época...

P.J.: Pero te lo han contado, ¿verdad?

C.T.: Me lo han contado, sí, sí [...]. Porque ese trabajo, si no se sabe hacer con cuentagotas de entrada... Lo digo porque sé que había gente que no acababa de entender eso y no les favorecía [...].

P.J.: Sí, porque a veces quedaban frases que trabajabas por separado durante quince días y luego tratabas de unirlas y aquello se había aprendido. Lo de copiar... En mi época, todos copiábamos la música de Bach. ¿Solamente la de Bach o también algunas otras fuentes? Yo solo recuerdo con Bach. Copiarlo incluso en dos pentagramas para ver la estructura de las fugas...

C.T.: Sí, eso lo aconsejaba. Es más, por ahí circula todavía una transcripción de la 2.^a Suite de Bach por Yoshimi Otani, su alumno. Está la Fuga con dos voces como se lo había pedido.

P.J.: Él siempre aconsejaba escuchar antes a otros músicos que a guitarristas. ¿Verdad que sí? Lo que has comentado hoy en clase del Concierto de piano de Mozart.

C.T.: Tener referencias en ese mundo...

P.J.: O sea, tener referencias auditivas fuera de la guitarra.

C.T.: Quizás la gente de fuera de la guitarra no necesita tener referencias de los guitarristas. Bueno, les iría bien, yo solo te digo eso. Les iría muy bien.

P.J.: Sí, en determinado repertorio...

C.T.: Pero nosotros estamos obligados a pasar por ahí.

P.J.: Está claro. La dignificación de la música española alejándose del cliché de “sangre, fuego y toros”. Es que lo dijo en una entrevista, por eso lo he puesto: “La música española es algo más allá de sangre, fuego y toros”. Alejándose de un amaneramiento simplista, de descontrolada fuerza, de velocidad exacerbada. Es decir, que él decía que la energía de la música española no estaba tanto en la fuerza y la velocidad con la que tocaras sino con la intensidad de la composición o de cómo lo comunicaras. Y siempre decía: “Usted escuche un fandango, un fandango no es tan rápido” [...].

C.T.: Otro ejemplo, también, son las sevillanas de Albéniz, *Sevilla*. Que por lo general los guitarristas las lanzábamos a toda velocidad. Y en seguida decía: “Tranquilo. Aquí pone de entrada *allegro moderato*”.

P.J.: Así era. Sobre técnica interpretativa... Esto es evidente. Aproximación a la fuente original del repertorio como prioridad en la interpretación del repertorio guitarrístico.

C.T.: Bueno, esto es evidente ahora. Pero en esos años...

P.J.: Él si fue pionero en eso, ¿entendemos, no?.

C.T.: Es más. En ese sentido él tenía ansia por llegar a la fuente [...]. Con relación a las transcripciones, él realizó la de la 1.^a Suite de Bach [...]. No estaba a gusto con esa transcripción porque la había hecho en una época en que solo disponía del libro de Bruger, creo que es...

P.J.: Sí, de 1920 es la primera edición.

C.T.: El caso es que decía que era consciente de que el texto principal de Bruger estaba retocado pero ese libro tenía al final unas notas donde ponía que el original es así y así. Y decía que había hecho la suma de las dos cosas para... Aun así, él decía: “pero me engañaba ese

apéndice también. No es exactamente igual y no me vale ya esa transcripción porque no disponía de una buena fuente”. Era riguroso en eso hasta ese punto.

P.J.: Había, con sus transcripciones, un par de hojas de tablaturas de laúd barroco, de una Suite de Conradi, lo cual me extrañó muchísimo. En tablatura francesa. Guardadas en su casa. Pero me extraña. Él no leía tablatura de laúd, seguramente.

C.T.: Pero quizás, cuando empezó a trabajar con la guitarra de ocho cuerdas, se interesó por repertorios del mundo del laúd y, quizás, investigó por ahí para ver qué podía incorporar a la guitarra, a su guitarra nueva de ocho cuerdas. Es posible que haya alguna razón por ahí.

P.J.: José Tomás siempre prefería la transcripción propia de cada alumno antes que interpretar adaptaciones de Tárrega o Segovia. Acerca de las ediciones de Segovia tampoco decía que había que seguirlas al pie de la letra. Porque él conocía las modificaciones que Segovia había hecho sobre los originales. Bueno, es lo mismo que hemos dicho antes: busca la fuente original, cópiala...”.

Entre la generación de guitarristas que sucedieron a Andrés Segovia, y que en los años sesenta del pasado siglo asumieron la tarea de hacer evolucionar la interpretación guitarrística desde los principios que el maestro de Linares estaba dejando en sus ediciones, grabaciones, conciertos y clases, varios de los más significativos habían coincidido con José Tomás como alumnos de Segovia: Alirio Díaz, John Williams, Rodrigo Riera, José Luis González y Oscar Ghiglia.⁵⁴ Más alejados de la órbita segoviana en sus comienzos, pero también muy influyentes en el espectro guitarrístico internacional, se encontraban Julian Bream y Abel Carlevaro. José Tomás se sitúa entre los más cercanos a las enseñanzas de Segovia, sobre todo hasta el año de 1980, mientras estuvo ejerciendo como profesor asistente propuesto por Segovia en los Cursos de Música en Compostela. Con el resto de sus colegas ayudó a la evolución de la guitarra hacia la segunda mitad del siglo XX.

En este trabajo trataremos de exponer los principios pedagógicos que fueron seña de identidad de su estilo como profesor.

Para ello comenzaremos con algunas referencias textuales. David Russell asistió a los cursos de Santiago de Compostela con José Tomás en el año de 1975. El propio Russell, con motivo de la recepción del Premio Honorífico José Tomás 2013 del Festival de Guitarra de Petrel, declaró a la prensa local:⁵⁵

Estudié con José Tomás, fue mi mejor profesor, el que más me inspiró [...]. Fue el primero que me dio la autoconfianza necesaria, él tenía una manera de enseñar muy organizada, y me puso las ideas muy claras [...]. [Durante] los tres años que estudié con él, mi manera de tocar mejoró un montón [...], pude organizar mi manera de trabajar y entendí lo que era el buen sonido, lo que era la musicalidad, pero no simplemente la que era pura y simplemente del corazón, sino también con su organización, etc... Eso me lo enseñó José

⁵⁴ Iglesias 1994, pp.24, 48, 76, 97.

⁵⁵ Sánchez, 2013, vídeo en línea: <<https://vimeo.com/71006887>> (mayo de 2017).

Tomás. Empecé con José Tomás en cursos [...], y a mí lo que me gustaba era que te inspiraba, te daban ganas de volver al hotel a estudiar [...], y yo intento hacer lo mismo, para que todos [los alumnos que asisten a las clases de D. Russell] se vayan de aquí con ilusión de mejorar. Y fue con José Tomás con quién aprendí esa manera de estudiar y de enseñar.

Colin Cooper,⁵⁶ con motivo de un curso en la *Escola Luthier* de Barcelona en Abril de 1992, entrevistó para *Classical Guitar* al maestro alicantino. Al principio de su entrevista⁵⁷, Cooper resume las impresiones que le producían los alumnos del maestro, antes de conocerle personalmente:

... Su habilidad para encontrar el corazón de la música, para conseguir el sonido “correcto”, convencer a la guitarra para hacer lo que uno siente que el compositor hubiera querido obtener de ella...

El propio José Tomás, habla acerca de su actitud hacia la enseñanza en esta entrevista:

Supongo que mi actitud es ver la música a través de la guitarra, y disfrutar de la música tratando de descubrir qué hay detrás de las notas, el mensaje real del autor a través de intentar tocar exactamente lo que está escrito. Dado que hay una gran cantidad de cosas que no están explicadas específicamente en una pieza musical, uno las puede distinguir por medio de los intervalos, la armonía, el carácter de la música. Uno puede obtener las mismas impresiones cuando admira una pintura o lee un libro. Y la honradez, yo añadiría.⁵⁸

A través de estas palabras se dejan ver los pilares de su pedagogía. José Tomás era muy concreto en el uso de sus palabras y tenía una manera de trabajar y de comunicarse muy precisa. Actualmente podría parecer obvia la expresión “ver la música a través de la guitarra”. Se refería el maestro a que la música es el objetivo principal de la expresión artística, y que la guitarra es el objeto o medio para conseguirlo, de ahí que se le denomine “instrumento”. La guitarra es el instrumento a través del cual es posible expresar la música en su más original esencia. Pero contextualizando esa idea en los años sesenta y setenta, cuando lo que él pudo apreciar en la manera de tocar de los

⁵⁶ Birkenhead, Inglaterra, 1926 – Londres, 2012. Editor de la revista *Classical Guitar* desde 1972.

⁵⁷ Cooper, 1993, p. 1.

⁵⁸ I suppose that my attitude is to see the music through the guitar, and by enjoying the music to try to discover what is behind the notes, the real message of the author, through trying to play just what is written. Because there are a lot of things that are not explained specifically in a piece of music; you can distinguish them with the intervals, the harmony, the character of the music. You can get the same impressions when you look at a painting or read a book. And honesty, I would say.

maestros guitarristas con los que tuvo contacto en sus comienzos⁵⁹ era el camino inverso, esto es, usar la música como medio para tocar y expresar con la guitarra, la citada expresión cobra todo su sentido. El objeto y fin de su trabajo era la obra musical, siendo la guitarra un medio a través del cual transmitir el mensaje original que el compositor quiso imprimir a su obra.

Apenas en unas líneas deja claro que el procedimiento de tocar exactamente lo que está escrito no excluye transmitir o expresar aspectos comunicativos y expresivos que no están específicamente reflejados en la música escrita. Y apostilla mencionando el principio de honradez interpretativa, que aglutina una actitud general de respeto al texto musical escrito con una atención especial a preservar las originales intenciones del compositor, tratando de evitar soluciones o adaptaciones en la traducción de la música escrita que tengan más relación con la innata cualidad expresiva o las capacidades virtuosísticas del intérprete que con la original esencia e intención del compositor al generar la obra musical.

Se trata de unos principios generales en su manera de tocar y de enseñar que emanan de su propia manera de acercarse a la guitarra en los comienzos de su aprendizaje musical. Sus primeras referencias musicales fueron el repertorio pianístico y las grabaciones de música orquestal, incluso su primera intención cuando empezó a estudiar la guitarra en su Alicante natal fue la de tocar en ese instrumento música que anteriormente había escuchado en el piano o en la orquesta, antes incluso de saber que existían obras musicales escritas expresamente para la guitarra, ni de haber escuchado a nadie interpretar música culta en la guitarra.

Ante la pregunta de qué es lo primero que le diría a un estudiante, cuál es el aspecto básico en el que conviene concentrarse, José Tomás afirma:

Depende mucho del estudiante, de lo que me ofrece en cada ocasión. Hay muchos aspectos a trabajar en la interpretación que tienen que ver con la calidad del sonido, la claridad en la interpretación, o la emoción y la expresión, las dinámicas, el tempo, con respecto a la música, al texto, al carácter de la música. Por ejemplo, en la clase de esta mañana, a la que usted asistió, los estudiantes eran todos diferentes. Uno era muy extravertido, con mucha brillantez. Pero tocaba demasiado fuerte para algo que debía ser introvertido, según yo creo. Sin embargo él “tenía los dedos”, tenía una buena técnica, su manera de tocar era muy clara y elegante.⁶⁰

⁵⁹ Segovia, Sainz de la Maza, Balaguer...

⁶⁰ It would depend on the student, what he offered to me. There are many things in the playing that are to do with the quality of the sound, clear playing, or emotion and expression, the dynamics, the tempo, respect for the music, respect for the text, for the character of the music. For instance, in this morning's class, which you attended, the students were all different. One was very open, with a lot of brilliance. But it was too much loud for something that must be introverted, I think. But he had the fingers, he had a good technique; his playing was very clean and very elegant.

La referencia a la carencia de profundidad emotiva como aspecto a mejorar en este estudiante, la refleja en una frase con un gracioso ejemplo muy concreto perfectamente comprensible por cualquier persona, fuera músico o no: “es como si no hubiera sufrido lo suficiente con su novia”⁶¹.

José Tomás argumentaba con un meticuloso método analítico las razones que le llevaban a aconsejar unas determinadas líneas interpretativas o soluciones a problemas técnicos sobre el instrumento, pero a continuación solía resumir en ejemplos muy pragmáticos, nítidos, perfectamente comprensibles por el alumno a través de su experiencia, aquello que se pretendía conseguir en una interpretación concreta. Esta manera de sintetizar complejas reflexiones en sencillos ejemplos era una característica de la manera que tenía de abordar la enseñanza. Tenía un sentido del humor muy inteligente y elegante, y en varios momentos de la clase hacía reír a los alumnos con este tipo de ejemplos completamente extramusicales que adornados con un cierto carácter “doméstico” resumían a la perfección aquello que había explicado anteriormente en forma de profundos razonamientos y que estaba directamente relacionado con la obra musical. Y los estudiantes se identificaban inmediatamente con lo que quería decir.

Con respecto a la claridad en la interpretación, José Tomás se refiere a lo mismo que Miguel de Fuenllana aconseja para “tañer con la mayor limpieza que fuere posible”:⁶²

... una de las cosas que con gran estudio y cuidado en este instrumento se debe procurar es tañer con la mayor limpieza que fuere posible lo que en él se tañere [...]. Y para esto pongo los avisos que siguen [...]. Algunas veces se ofrecen consonancias de cuatro voces, entre las que les queda alguna de las cuerdas en vacío; y si dicha consonancia no es tocada con la mano derecha con algún aviso o curiosidad, aquella cuerda que quedó en vacío hace disonancia freçando⁶³ en ella, con las demás que están pisadas en sus puntos o cifras. Y esto no solo es tañer sucio, pero aun da gran desabrimiento al oído.⁶⁴

José Tomás, al igual que Fuenllana, no limita su apreciación de una interpretación “limpia” a la nitidez en la emisión de cada nota si hay ruidos mecánicos que enturbien su escucha, como cerdeos, roces con trastes o el ruido del entorchado al hacer *glissandi* en los bordones. También presta especial atención a las notas resonantes que quedan, bien por haberlas pulsado en cuerdas al aire, bien al vibrar por simpatía por

⁶¹he had not suffered enough with his girlfriend.

⁶²Arriaga, González, Somoza (eds.), 2003. Fuenllana, 1554.

⁶³Rozando.

⁶⁴Fuenllana, *Orphenica Lyra*, introducción, folio vi.

otras que el guitarrista sí ha pulsado, y aconseja tomar decisiones acerca de las digitaciones, recursos en cambios de posición y técnica de apagar para que estas resonancias estén en consonancia con la armonía o el contrapunto que está escrito en la partitura.

Con respecto a la técnica de apagar, el respeto absoluto a los silencios de las voces es una conclusión a la que llega José Tomás en un periodo posterior al del aprendizaje de los principios interpretativos de Andrés Segovia. La entrevista de Cooper está publicada en 1992, y entre las constantes referencias que el maestro alicantino hace en ella refiriéndose al debido respeto a la fuente original y las grabaciones de 1968⁶⁵ se aprecia una gran evolución hacia los planteamientos propios de José Tomás, que se reafirma en sus respuestas a Colin Cooper en mantener el respeto a la fuente tanto a la hora de transcribir como a la hora de interpretar. Por el contrario, en el LP grabado en Japón podemos comprobar cómo la versión del Siciliano de la Sonata I para violín solo de J. S. Bach está muy próxima a los planteamientos segovianos, tanto por el uso del *vibrato* como por la concepción de la línea superior como melodía acompañada, los cambios de timbre en la mano derecha o la prolongación del añadido armónico como adaptación guitarrística, aunque Bach interrumpe la duración de las voces inferiores con silencios. En la década de los noventa, cuando concedió esta entrevista, José Tomás en clases sobre el repertorio bachiano recomienda apagar siempre que sea posible las notas que vienen interrumpidas con silencios polifónicos, tal y como aparece en la fuente original. De hecho, recomendaba a sus alumnos copiar de la fuente original para el teclado, violín o violonchelo el texto musical escrito para no pasar por alto estos silencios. Sin embargo, en la transcripción manuscrita por Jose Tomás de la fuga de esa misma sonata (J. T. Pérez Sellés, J. S. Bach: *Fuga BWV 1001*), anterior a esta década, los silencios polifónicos aparecen según su resultado real en el instrumento y su realización más natural en la guitarra.

Esta evolución la describe él mismo con estas palabras:

Estoy viviendo un momento muy importante para la guitarra. Cuando empecé a relacionarme con la guitarra estaba Segovia, principalmente. Los puntos de vista que teníamos venían de ese tiempo, a través del espejo que solo Segovia podía ofrecernos. En nuestros días la guitarra ha experimentado una gran evolución⁶⁶.

Acerca del estricto respeto por lo que está escrito en el texto musical, José Tomás comenta:

⁶⁵JoséTomás, Japón 1968.

⁶⁶ I am living at a very important time for the guitar. When I began to be involved with the guitar there was Segovia, mainly. The views that we had came from that time, through the mirror that only Segovia could offer to us. In our days the guitar has been through a big evolution.

Hay una reacción natural en mí cuando siento algo que no está en la música, y entonces me pregunto a mí mismo: ¿por qué? Porque el autor sabe cómo debería sonar la música; es su música. Debemos respetar sus instrucciones. Podemos tocar las mismas notas con un carácter diferente; podría ser interesante, pero no sería esa obra, sería algo diferente. Esto es algo que no ocurre frecuentemente con otros instrumentos. Pero todavía ocurre con la guitarra. Hay una cierta ambición en los jóvenes guitarristas por tratar de ser diferentes. ¡No debemos intentar ser diferentes! Debemos hacer lo que está escrito. Y eso será muy diferente, porque, incluso si solamente hay una forma de tocar algo hoy en día, después de diez años será diferente, pero será lo mismo⁶⁷.

Su criterio en esta última década del siglo en relación al respeto a la fuente es el de una traslación literal y fotográfica de lo registrado en el texto escrito, en la interpretación sobre la guitarra. Entendemos que esta idea de respeto a la fuente es lo más característico de lo aportado por José Tomás a la interpretación en la guitarra clásica, un auténtico punto de inflexión. A lo largo del siglo XX, ya desde las transcripciones de Tárrega y más adelante con las interpretaciones de Andrés Segovia, y del mismo modo las ediciones del nuevo repertorio encargado por este último en el periodo de entreguerras (1920 – 1950), el camino para “dignificar” a la guitarra dentro de la guitarra clásica fue el de la interpretación de un repertorio compuesto por grandes autores no guitarristas, adaptándolo para hacerlos tocables en la guitarra. José Tomás da un paso más allá, buscando que este proceso de adaptación guitarrística lo sea cambiando lo mínimamente imprescindible, sin grandes alteraciones que pudieran desfigurar la intención original del compositor. Este concepto de respeto a la fuente como elemento prioritario es nuevo en José Tomás con respecto a sus predecesores.

En este sentido, su admiración por Manuel Barrueco desde que lo conoció en Roma en 1980, lo es básicamente porque para José Tomás, Barrueco sigue fielmente en sus interpretaciones la referencia de la fuente musical y el discurso musical no se ve influenciado por las características o limitaciones instrumentales de la guitarra:

Cuando le escuchas a él y a su interpretación, estás escuchando a la música. Se podría escribir al dictado la música escuchando su interpretación, y tendrías una copia del original, en dinámicas, en notas, en todo⁶⁸.

⁶⁷... there is a natural reaction when I feel something that is not in the music, and I ask myself "why?" "Because the author knows what the music should sound like; it's his music. We have to respect his instructions. We can play the same notes with a different character; it will be interesting, but it will not be the piece, it's something different. This is something that doesn't happen very frequently with other instruments. It still happens with the guitar. There is a certain ambition in young players to try to be different. We must not try to be different! We must do what is written. And that will be different enough, because, even if there is only one way to play something today, after ten years it will be different, but it will be the same.

⁶⁸ When you listen to him and his playing, you are listening to music. You can take musical dictation from his playing, and you will have a copy of the original, in dynamics, in notes, in everything.

Sus alabanzas al maestro cubano continúan e incluyen un principio fundamental en la manera de enseñar el estilo interpretativo de la música española:

... La gente tiene una idea equivocada acerca de la música española. La música española no es fuego, corridas de toros y todo eso. Barrueco, por supuesto, tiene sangre española, sentimientos españoles, y su comprensión de la música es perfecta. Pienso que es un modelo a quien seguir, ya sabe, el auténtico camino para ayudar a la guitarra. Tiene un don, pero no es soberbio. Sabe que tiene habilidad, y la usa con humildad⁶⁹.

Interpretar la música española con la reflexión que requiere, huyendo de alocados tempos y sobre todo discriminando las diferencias que existen en España entre el folclore de las diversas regiones, que muestra significativas diferencias entre unas y otras, fue siempre un elemento recurrente en las enseñanzas de José Tomás.

Este proceso de entender la música como objetivo principal antes de su ejecución en la guitarra, que podríamos denominar “desguitarrización”, no es incompatible con la innegable apreciación de las virtudes expresivas de la guitarra como instrumento musical:

La guitarra es el más humano y el de más rica personalidad de todos los instrumentos. Porque es probablemente el único instrumento donde el sonido proviene directamente de los dedos, de la piel. Los dedos de un arpista tocan las cuerdas, pero nosotros podemos estimular el *vibrato*, cosa que el arpa no puede. Así que el arpa tiene menos posibilidades emocionales. El sonido del piano emerge de un mecanismo, del mismo modo que lo hace el arco en el violín, pero con la guitarra podemos sentir las cuerdas bajo nuestros dedos. Probablemente esta es la razón por la que a tanta gente le atrae la guitarra. Es muy humana⁷⁰.

Esta descripción subjetiva de la guitarra deja ver el lado más emocional y estético del concepto de José Tomás sobre la interpretación, que en algunas ocasiones podía verse ocultado por su procedimiento racional y analítico, casi matemático, de

⁶⁹ ... People have the wrong idea about Spanish music. Spanish music is not fire, bullfighting and all that. Barrueco of course has Spanish blood, Spanish feelings, and his understanding of the music is perfect. I think this is a model to look at, you know, the real way to help the guitar. He is gifted but not proud. He knows that he is gifted, and he uses his gifts with humility.

⁷⁰ The guitar is the most human and has the richest personality of all instruments. Because it's probably the only instrument where the sound comes from the fingers, the skin. A harpist's fingers touch the strings, but the pianoforte is mechanical, and so is the bow of the violin, but with the guitar we can feel the strings under our fingers, and we can stimulate a vibrato, which the harp cannot do. So the harp has less emotional possibility. Probably that is the reason why so many people are attracted to the guitar. It is very human.

acercarse a las obras musicales. Esa sensibilidad artística subjetiva se puede apreciar claramente en sus grabaciones comerciales.⁷¹

Para el maestro alicantino, la figura del intérprete y de su instrumento siempre debe estar subordinada al carácter y al espíritu de la obra musical. Recuerda que es la música lo que sobrevive, no los intérpretes, y recomienda no dejarse llevar por el propio carácter al tocar música en la guitarra.

... cuanto más honradez aportemos a la música, menos *ego* pondremos en nuestra interpretación, y será mejor, en mi opinión. Si uno siente la necesidad de tocar una obra de un modo diferente al que está escrito, le recomendaría que compusiese su propia música y entonces que haga lo que quiera, pero que respete lo que pertenece a otros⁷².

José Tomás recomendaba siempre evitar en cualquier caso el uso de la obra musical como medio de exhibición de las capacidades virtuosísticas del guitarrista. Además, aparece en esa recomendación la dicotomía que para José Tomás separaba a los guitarristas del resto de los músicos. En realidad, aspiraba a que los guitarristas interpretaran las obras musicales con el mismo respeto y conocimiento que, por lo general, mostraban los intérpretes del resto de los instrumentos, aunque reconocía que esto todavía no ocurría. José Tomás ya aplicaba algunos de los principios de lo que hoy conocemos como inteligencia emocional, tratando de que sus alumnos aprendieran también más allá de las clases con actividades lúdicas como los partidos de fútbol que organizaba en Compostela entre los equipos de músicos, por un lado, y guitarristas, por otro. La división de los estudiantes en estos dos equipos así denominados, músicos y guitarristas, dejaba entrever que en su opinión los guitarristas aún tenían mucho que aprender para poder considerarse músicos, y lanzaba un mensaje de motivación a los guitarristas para esforzarse en poder pertenecer al club de los músicos:

... En algunos concursos he participado en jurados donde, gracias a Dios, había menos guitarristas y más músicos. Cuando un compositor escucha a un guitarrista y dice: “¿por qué no hace lo que está escrito?”, uno se ruboriza. Me ha pasado muchas veces, cuando he formado parte del jurado de un concurso. Sé que hay gente que dice “movamos los dedos más y más rápido”, ¿pero para qué? Me parece algo bastante miserable, usar una obra musical como material para realizar una exhibición. Así que no voy a cambiar mi camino. Así me siento honrado, y me mantendré así⁷³.

⁷¹Cuatro piezas para guitarra Madrid: ca. 1961. José Tomás Japón: 1968.

⁷²... So the more honesty we bring to the music, the less ego we put into our playing, the better it will be in my opinion. If one feels the necessity to play a piece of music in a different way from the way it was written, I would recommend him to compose his own music, and then to do what he wants -but to respect what belong to others”.

⁷³... In certain competitions we have to satisfy the jury that, thanks to God, there are fewer guitar players and more musicians. When a composer listens to a guitar player and says: “Why does he not play what is written?”, you feel ashamed. It has happened to me many times, when I have been on a competition jury.

Estas palabras nos llevan a otros de los pilares de su pedagogía y de su visión interpretativa: honradez, ética y trabajo. Honradez entendida como la manera de no tratar de hacer de la música algo que no es, una excusa para tocar la guitarra; ética para no desvirtuar el carácter, la intención ni la forma original de la composición musical; y trabajo como el verdadero medio para progresar con fundamento en la guitarra. También explica el maestro cómo entiende que la personalidad de cada intérprete, lejos de modificar el espíritu original de la obra, debe servir para que cada interpretación tenga su propio punto de vista y hacer evolucionar la manera establecida por la tradición en la que por lo general se interpretaba una obra determinada en la guitarra.

... Aprendí de Segovia el amor y el respeto por la guitarra que, a través del propio esfuerzo, puede hacer que otros respeten a la guitarra. Su propia situación era difícil, y tuvo que sacar a la guitarra a la luz para convertirlo en un instrumento digno que el mundo iba a reconocer. Fue un ejemplo para mí. Me sentí como un apóstol, me decía a mí mismo: “yo estoy contigo, seguiré ese camino”. Esto no significa poner las manos exactamente en la misma posición, o usar el ataque apoyando exactamente de la misma forma; es el espíritu del objetivo. Conseguir respeto por el instrumento, y a través del respeto estimular la nueva composición, porque la música es lo principal. Porque si no hay música, no hay nada que hacer. Si no, ¿qué voy a hacer, exhibir mis escalas y arpeggios? No, es más importante la música⁷⁴.

La *Societat guitarrística de Catalunya* publicó en el número 4 de su revista *A Tempo* (Sellin 1986) una entrevista realizada en el domicilio de José Tomás en Alicante por Evalott Sellin. En esa entrevista, el propio J. Tomás relata sus comienzos como autodidacta en la guitarra:

Empecé solo y bastante tarde; tenía 17 años. Comencé por casualidad. Un amigo de la escuela, quien tocaba algunos acordes con la guitarra, me dijo que esto era muy fácil, que en una semana se podía aprender. Con una vieja guitarra perteneciente a una prima, aprendí, en una semana, en efecto, esos acordes. Después, a través de otro familiar, que era pianista, me interesé más por la música importante, es decir: por Beethoven, por Schumann, por Mozart, etcétera. Las cosas que mi prima tocaba al piano, yo quería tocarlas con la guitarra, pero con cifras, porque no sabía que se escribía para guitarra con la misma

I know that there are people who say “Hey, let us move the fingers faster and faster” – but for what? It’s miserable, to make an exhibition from the material of a piece of music. So I am not going to change my way. I feel honest with it, and I will keep it like that.

⁷⁴... I learnt from Segovia a love and respect for the guitar that, through one’s own efforts, can help to ensure the respect of others for the guitar. His own situation was difficult, having to bring out the guitar so that it became a dignified instrument that the world was going to recognise. This was an example to me. I felt like an apostle. I said, “I am with you, I will follow that<”. It doesn’t mean putting the hands in exactly the same place, or using the rest stroke in the same way; it is the spirit of the thing. To obtain respect for the instrument, and through that respect to stimulate new composition –because the music is the main thing. Because if there is no music, there is nothing to do. What am I going to do, show my scales and arpeggios? No! It’s most important the music.

notación que para los demás instrumentos. No sabía absolutamente nada. Cuando, por recomendación de la profesora de mi prima fui a adquirir el *Capricho árabe*, de Tárrega, descubrí que existía un repertorio abundante para guitarra. Asimismo, que había una colección de discos grabados por “alguien” llamado Andrés Segovia. Los compré todos.

Estos comienzos alejado de cualquier otra fuente de conocimiento guitarrístico erudito hicieron que desde el principio José Tomás adquiriera el hábito de la transcripción, en un primer momento de los textos en notación musical de piano a la cifra,⁷⁵ y posteriormente a la notación musical tradicional. Este hábito de transcribir para hacerse con unos materiales musicales propios que pudieran tocarse en la guitarra asentaron en José Tomás unos procedimientos basados en el orden, la pulcritud y la utilización de una lógica racional que más adelante impregnaron como principio fundamental todas sus herramientas pedagógicas: el hábito de pensar antes de tocar, así como el de prestar siempre la máxima atención al respeto a la fuente original.

Dado que José Tomás no comenzó a interpretar música culta en la guitarra desde una fuente musical ya escrita para guitarra, ni desde unos preceptos interpretativos determinados por un profesor, se acostumbró desde un principio a buscar sus propios medios para avanzar en su aprendizaje de la guitarra. Esta circunstancia se unió a su personalidad de carácter extremadamente analítica y a unos procedimientos regidos por el orden y la pulcritud, aspectos que marcaron más adelante las líneas fundamentales su manera de enseñar música en la guitarra.

Hombre extremadamente responsable con su labor pedagógica y la dignificación de la guitarra entre los demás instrumentos de la música culta, reconocía que no hizo todos los viajes a los que le invitaban para enseñar o tocar fuera de España, entre otros motivos para no descuidar la atención a sus alumnos en Alicante, muchos de los cuales

⁷⁵ Cifra es otra denominación habitual para el sistema de escritura musical en tablaturas. Este consiste en un procedimiento de escritura para instrumentos de cuerda pulsada que permite al guitarrista sin conocimientos de solfeo reproducir sonidos en la guitarra desde una fuente escrita. La pauta es de seis líneas, una para cuerda del instrumento, y se asigna un número a cada traste que se pisa sobre el diapason del instrumento. Los valores rítmicos van indicados sobre la pauta, o a veces la tablatura carece de ellos, dado que se sobreentiende que el aficionado conoce de oído la música que quiere reproducir en la guitarra. Las primeras tablaturas en cifra datan de mediados del s. XV. Mediante el agrupamiento de las diferentes voces en un solo texto escrito se obtenían nuevas piezas que eran el resultado de una transcripción de la fuente vocal para los instrumentos más usuales de la época. En la Baja Edad Media, en el Renacimiento y en el Barroco se utilizaron diversas formas de tablaturas para instrumentos de cuerda como el laúd, la vihuela, la guitarra, la viola da gamba y el arpa, así como para instrumentos de teclado como el órgano, el clave, el clavicordio y el virginal. Debido a que las tablaturas únicamente muestran las posiciones necesarias para producir cada sonido o grupo de sonidos, solo se pueden utilizar en el instrumento para el cual están concebidas (o en otros instrumentos con funcionamiento y afinación muy similares). Esto significa que una tablatura para órgano no es útil para un laúd y viceversa. Tampoco funciona una misma tablatura para los diferentes instrumentos de cuerda, ya que éstos difieren considerablemente en su afinación. En la música culta, el sistema cayó en desuso en favor de la notación mensural instrumental a finales del siglo XVIII, sin embargo, el sistema de notación de tablaturas se continuó utilizando en el ámbito popular durante los siglos XIX y XX y hasta nuestros días, principalmente por principiantes y aficionados de instrumentos de cuerda como la guitarra, razón por lo cual fue el primer sistema de notación de la música para guitarra del que tuvo referencia José Tomás.

viajaban hasta la ciudad levantina para estudiar con él desde diversos países del mundo. Este también es un aspecto fundamental en su manera de enseñar que también se traslucía en su actitud hacia la interpretación: honradez y responsabilidad. Así lo expresa en la mencionada entrevista.

Nací en Alicante y soy un gran defensor de mi tierra, me encuentro muy a gusto en ella. He recibido bastantes invitaciones para trabajar en otros sitios. Estoy haciendo lo que podría hacer desde otro sitio, pero prefiero hacerlo en un sitio donde estoy cómodo. Es decir, en una ciudad que no tiene grandes distancias, en la que el clima es muy agradable y además están sus playas. Soy un enamorado de la mar. Todo el trabajo que he hecho está dividido en dos aspectos, la docencia y los conciertos. A mí me gusta mucho el trabajo en la clase, analizar una obra y ver todo lo que tiene dentro. Y comentar todo esto con la persona que lo está haciendo. Los viajes que he hecho han sido más bien pocos. He hecho bastantes, pero no todos los que quizá podría haber hecho. Porque si hubiera salido mucho, mis alumnos no habrían estado bien atendidos, y esto no puede ser. He salido, pero siempre dejando espacios de tiempo en medio, excepto cuando son viajes muy largos como puede ser a EE. UU. o Japón.

José Tomás experimentaba sobre él mismo los procedimientos de estudio antes de ponerlos en práctica con los alumnos. Al preguntársele acerca de cómo estudiaba una obra nueva, comenta cómo trataba de escucharla, comprenderla y analizarla primero sobre el papel antes de tocarla. José Tomás siempre priorizaba los aspectos de expresión y de construcción musical pura frente a los aspectos mecánicos o de ejecución instrumental de la pieza en cuestión.

[... Cuando aprendo una obra nueva], primero la analizo sin la guitarra, es decir, escucho todo lo que suena en la obra sin tocar la guitarra. Porque hay una ventaja y es que al no tener que utilizar el instrumento y tus dedos, entonces no tienes que preocuparte de si estas tocando en la tercera cuerda, en el quinto traste, con el dedo medio, con más o menos uña. La parte física no se ve. Se ven únicamente todos los aspectos que el autor ha dejado en la obra, los tipos de intervalos que hay para cubrir, sus sentimientos, todas las indicaciones del autor de dinámica, etcétera.

Cuando empiezas a tocar, comparas lo que piensas por dentro y que suena fuera de verdad. De esta manera, uno puede empezar a corregir los defectos inmediatamente. Además, si estudias la obra visualmente puedes tener después una mejor memoria para recordarla.

Se refiere en esta declaración a recursos para implementar la memoria musical en la interpretación. El primer paso para él pasaba por interiorizar los elementos estructurales de la obra musical, una buena organización mental de ella en el cerebro, y también la utilización de la memoria visual de los elementos gráficos de la escritura musical. Posteriormente, una vez realizado el trabajo de la interpretación sobre el

instrumento, se introducirían los elementos memorísticos motrices o de mecanización de movimientos y digitaciones como refuerzo a esa primera memoria musical de carácter primordialmente intelectual.

Cuando se le preguntaba por la técnica, entendido este término en esta entrevista únicamente como los recursos de coordinación motriz y de desarrollo de los movimientos de los dedos sobre el instrumento, Jose Tomás comentaba que para él los mejores ejercicios son los que se extraen directamente de fragmentos del repertorio que cada guitarrista esté trabajando en cada momento. También puede ser útil trabajar fragmentos de especial dificultad de otras obras que no se vayan a estudiar completas, pero que es probable que haya que abordar en el futuro.

Nunca he sido muy aficionado a hacer cosas técnicas por la técnica en sí. He preferido más ir a las obras y cuando hay un problema, resolverlo. Hablamos de escalas por ejemplo, claro que hacen falta porque hay que desarrollar la habilidad para que las dos manos vayan simultáneas. Pero la verdad es que en mi vida jamás he encontrado obras en las que una sola escala estuviera digitada exactamente igual que las escalas diatónicas. Creo que es mejor sacar de las obras aquellos fragmentos de escalas y trabajarlos separadamente. Es decir la misma escala de do Mayor no me va a resolver ninguna obra por muy bien que la toque, pero una escala en el Fandanguillo de Turina o una en la Chacona de Bach, esas son las que hay que hacer. No pienso hacer ningún concierto de escalas mayores y menores, con los arpeggios o con cualquier otro aspecto de la técnica.

En este sentido podemos añadir la importancia que otorgaba José Tomás a la manera en la que se trabajan los fragmentos de especial dificultad mecánica. Aconsejaba no solamente trabajar por repetición sistemática sino principalmente con atención analítica a las dificultades que el pasaje plantea, casi con la atención propia de un cirujano. En primer lugar, trabajar con lentitud. Con el fino sentido del humor que le caracterizaba, solía poner ejemplos inspirados en la gastronomía, y afirmaba que la velocidad a la hora de aprender música era como la sal a la ensalada, el último ingrediente a incorporar. Y después, aconsejaba aislar cada una de las dificultades de un pasaje para trabajarlas por separado: desplazamientos, extensiones, contracciones, tensión y relajación, dedos comunes o preparados, ligados ascendentes o descendentes, coordinación entre los movimientos de ambas manos, preparación y resolución de cejillas, etc.; todas ellas pueden estar presentes en un mismo pasaje, pero José Tomás aconsejaba trabajarlas con lentitud por separado.

Sus comienzos autodidactas marcaron su estilo como profesor, y dado su elevado sentido práctico y su inteligencia de marcado carácter analítico, la individualización de los planteamientos para cada alumno, así como la participación activa de ese alumno en sus estrategias y calendarios de aprendizaje eran aspectos fundamentales de su pedagogía:

Creo que el alumno podría hacerse un libro de técnica desde las mismas obras, tomando de las mismas aquellos aspectos como ligados, escalas, arpeggios, trémolos, etc., de manera que al propio tiempo que va desarrollando su técnica está resolviendo pasajes de unas obras que después le van a servir para su repertorio. Así se gana un tiempo precioso. Esto se lo puede hacer cada uno. Como no todos los enfermos van a curar sus males con bicarbonato, cada uno debería abundar en lo que considere que necesite más.

El principal foco de atención de José Tomás era la obra musical, antes que el instrumento a través del cual esa obra llegaba a oídos del público. Cuando Evalott Sellin le pregunta acerca de la música que escucha, el maestro alicantino responde con un marcado sentido pedagógico, no solo acerca de lo que él mismo escucha sino haciendo extensiva esta respuesta a lo que él aconseja en este sentido a sus alumnos:

[Escucho] toda la [música] que pueda y que vaya a contribuir a comprender mejor las diferentes épocas o estilos, y ello a través de cualificados intérpretes”.

Tomás aconsejaba acercarse al conocimiento de una obra nueva primero desde un punto de vista analítico, descubrir los elementos estructurales, armónicos, rítmicos, temáticos o motivicos de una creación musical a partir del estudio del texto musical, luego tomar contacto con el instrumento y finalmente escuchar versiones de renombrados intérpretes. En este último aspecto, era muy cuidadoso antes de escuchar versiones en la guitarra de la misma obra que se estaba trabajando. Si la música es el resultado de la transcripción desde otro instrumento, prefería escuchar la versión en el instrumento original, o varias de ellas, así como interpretaciones en otros instrumentos y agrupaciones como el piano, el violín, el canto o la orquesta de obras de estilo y estructura similar, preferentemente aquellas que podrían haber servido al compositor como obras de referencia o inspiración.

Cuando José Tomás comenzó su aprendizaje con la guitarra no tenía maestro directo que le orientase o guiase en procedimientos o recursos preestablecidos. Estos inicios también se reflejan en sus consejos pedagógicos acerca de atreverse a descubrir las cosas por uno mismo, equivocarse, aprender de estos errores para ir trazando una línea personal de aprendizaje significativo que marque la trayectoria artística del alumno.

A mí me gusta primero explorar la obra por mí mismo, tratar de descubrirla y a los alumnos que trabajan conmigo les pido lo mismo, que sean ellos quienes descubran qué es lo que hay en una partitura. Porque imitar es muy malo. Es una manera muy fácil de tocar, que tiene muy malos resultados porque se imita, no se piensa o no se sabe por qué está uno haciendo las cosas. Entonces en el futuro esto no va a ser bueno. Es mucho mejor

descubrir las cosas por uno mismo, equivocarse, rectificar, seguir aprendiendo porque así se adquiere una escuela personal. Cada uno tiene que tocar según su estado siempre con el respeto a todo lo que está escrito. Las realizaciones serán muy parecidas, no exactamente iguales pero pueden ser buenas todas ellas.

En esta entrevista José Tomás es muy cuidadoso al aclarar que su intención no es menospreciar las interpretaciones de otros guitarristas, sino más bien al contrario, el respeto que le merecen estos artistas le hacen estar precavido ante la intención inicial de imitar la versión de ellos, ya que por muy válidas que resulten estas versiones, José Tomás tenía muy claro que el músico debe ser capaz de aportar su perspectiva personal después de haber analizado y respetado la intención original del compositor.

Cuando a veces digo que escucho poca guitarra no quiero decir que es que yo menosprecio a los demás guitarristas, todo lo contrario. Tengo una gran admiración por muchos y grandes maestros que hoy día están prestigiando la guitarra. Pero tengo miedo de que al escuchar un disco, la interpretación de otro artista se quede bastante dentro de nosotros.

El orden de prioridades entre los objetivos para formarse como músico está muy claramente definido en los planteamientos de José Tomás. Primero el estudio analítico, expresivo, contextual e intelectual de la música:

En primer lugar, hay que tomar muy en serio el estudio de la música, de todos los aspectos técnicos que van desde ser un buen solfista, estudio en armonía analítica, de formas musicales, de historia de la música, etcétera, es decir, todos aquellos elementos que nos van a ayudar a analizar mejor una obra.

Después, poner la música en primer plano antes que las soluciones interpretativas sobre la guitarra. De nuevo y como elemento fundamental a lo largo de toda su trayectoria, las entrevistas concedidas y el resultado sonoro que emana de sus grabaciones, el espíritu y la concepción original del compositor hacia la obra musical deben ser siempre prioritarios según el maestro alicantino antes que la manera en que se toca la guitarra.

Que no sea la música un pretexto para tocar la guitarra o el piano, sino que a través de los instrumentos [se consiga] recrear con modestia y honestidad⁷⁶ lo que los compositores nos han legado.

Cuando José Tomás compara la guitarra con otros instrumentos musicales, recuerda que por mucha admiración que el intérprete tenga por la guitarra, es mejor tenerlo en cuenta racionalmente y verlo como un instrumento más, con sus virtudes y sus limitaciones. Los criterios de análisis racional y de perspectiva objetiva hacia el instrumento y su música prevalecen sobre otras consideraciones más subjetivas, personales o pasionales.

No hacer una adoración del instrumento que llegue a perjudicar la relación con los otros instrumentos, olvidarse de que la guitarra es un instrumento más, muy hermoso, con todas sus posibilidades dentro de la música, pero recordar que el piano puede hacer cosas magníficas que con la guitarra no se pueden hacer. Aunque con la guitarra se hacen cosas que no se pueden hacer con el piano o con otros instrumentos.

En esta entrevista se describen a la perfección aquellas facetas de la personalidad del maestro que se reflejan nítidamente en su manera de abordar la interpretación y la enseñanza de la guitarra. Búsqueda del orden, pulcritud, una elevada capacidad de trabajo intelectual y un fino sentido del humor eran sus maneras de disfrutar de la vida. Aficiones como el ajedrez, hacer maquetas de vehículos, la cocina o el diseño de videojuegos hablan por sí solas de las cualidades de su inteligencia. En la siguiente cita el maestro describe el videojuego que consiste en eliminar el mayor número posible de guitarristas. Entendemos que no debe entenderse esta actitud como un odio o recelo hacia sus colegas, sino como el reflejo de su objetivo más profundo de ayudar a que los guitarristas de su época llegaran a tener el mismo respeto, integridad y seriedad en el trabajo de la música que José Tomás suponía en la mayoría de los músicos de otros instrumentos. Por el mismo motivo organizaba en Santiago de Compostela partidos de fútbol separando a los participantes en dos equipos, músicos contra guitarristas, dando por hecho que a los guitarristas aún les quedaba un largo camino para poder llegar a considerarse músicos.

⁷⁶ José Tomás se refiere en varias ocasiones a la honestidad como principio fundamental de su metodología. Cuando no es cita textual, en este trabajo hemos preferido describir este principio como “honradez”, cuyo significado literal es más ajustado a lo que quiere expresar el maestro. Según la R.A.E., honradez es “rectitud de ánimo, integridad en el obrar”, y en este caso se refiere sobre todo al respeto a la intención original del compositor al escribir su obra y a las más veraces intenciones expresivas del intérprete en el momento de la interpretación. Honesto es la cualidad de aquel que es “decente, decoroso, recatado, pudoroso, recto, razonable o justo”. Solo como último sinónimo la R.A.E. lo admite como sinónimo de honrado.

A mí me interesan muchas cosas. No puedo estar quieto. Hubo una época en que me interesaba mucho por el ajedrez. Como tienes que pensar con una lógica y razonar y organizar los movimientos, todo esto me ha servido después para la música. Para buscar un orden, hubo otra época en que me gustaba mucho hacer maquetas de motocicletas y coches de Formula 1.

Hoy día pienso que la computadora es muy interesante y además muy divertida. Puedes hacer música o gráficos, puedes hacer juegos. ¡Es magnífico! Hacer un programa en el que uno va cazando guitarristas por el conservatorio, como ese programa que he hecho. El “campo de batalla” representa una celosía de madera que se encuentra en el último piso de nuestro Conservatorio. Los “enemigos” son guitarristas con aspecto marciano y van apareciendo por los cuadros de la celosía. Con un cañón, situado en la parte inferior, el jugador debe ir eliminando la mayor cantidad posible de guitarristas. A medida que transcurre el tiempo los marcianos aparecen con más velocidad y el cañón se desplaza con más lentitud. Lógica fatiga. En fin, algo real como la vida misma. Y luego están todos los programas útiles como archivar una biblioteca. Organizar las partituras por épocas, según la duración. Y así me estoy divirtiendo.

En relación con su inteligente sentido del humor, ya hemos hablado de la composición de carácter humorístico que José Tomás realizó con un claro referente en su admirada figura de J. S. Bach, *La pasión según se mire*, para violín, viola, violonchelo y guitarra. Esta partitura fue interpretada al menos en una ocasión durante el Curso de música de Vila-Seca (Tarragona) en 1983 por Jose Antonio Pérez (violín), Enrique Santiago (viola), Cristian Florea (violonchelo) y el propio José Tomás. Desgraciadamente la partitura se perdió en una gira posterior de Tomás en Venezuela.



Ilustración n.º 29: Ensayo para la interpretación de *La pasión según se mire*, de José Tomás, en el Curso de Música de Vila-seca de 1983

Cuando Evalott Sellin, para concluir la entrevista, le pregunta si quiere añadir algo más, José Tomás se refiere al trasfondo ético de su línea de trabajo, a los elementos emocionales y afectivos que, a pesar de pasar desapercibidos en muchos momentos, quedando ocultos por su rigor analítico en el trabajo musical, constituían el objetivo primordial de sus actividades. Entusiasmo, colaboración, de nuevo la honradez, ayuda, respeto y dignidad son mencionados por el maestro alicantino como elementos fundamentales de lo que él opina que debe ser la actitud de los guitarristas de su tiempo:

Si hay que decir algo más, diría que todos los que estamos interesados en la guitarra y que la cultivamos en sus distintas facetas hagamos este trabajo con honradez, con fe ciega, con entusiasmo, que hagamos una familia, pues necesitamos ayudarnos unos a otros para dignificar y elevar cada vez más el nivel de la guitarra. Porque cuanto más respetada sea la guitarra en el mundo, más respetarán a los guitarristas. Pero para que la guitarra sea respetada necesita ser bien tratada; tratando con dignidad la música a través de la guitarra los guitarristas seremos bien respetados.

El guitarrista alicantino Ignacio Rodes, alumno de José Tomás y en la actualidad profesor del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá donde trabajó Tomás, ha declarado en entrevista para esta tesis doctoral:

Acerca del lugar que ocupaba José Tomás en la escena guitarrística internacional, podemos señalar que desgraciadamente su figura es poco conocida por las nuevas generaciones de guitarristas. Sin duda fue uno de los grandes pedagogos en el ámbito guitarrístico de la segunda mitad del siglo XX. Los mejores estudiantes de guitarra de todo el mundo acudían a él para recibir sus consejos y enseñanzas. Y era extremadamente perfeccionista, muchas veces me decía que nunca podría saber si el día del concierto estaría en la mejor disponibilidad para tocar...”.

Para continuar con las entrevistas publicadas en vida del maestro, fijémonos en la que *Classical Guitar* publicó en agosto de 1990 en el número 84. Otra entrevista⁷⁷ a José Tomás realizada por Ivor Mairants donde el maestro alicantino describe algunas de sus perspectivas y estrategias a la hora de abordar la enseñanza de la guitarra. Ambos coincidieron en casa del constructor de guitarras José Ramírez en 1961,⁷⁸ justo después de que un joven José Tomás de 27 años acabara de ganar el premio Andrés Segovia del curso de Música en Compostela. Mairants relata una significativa observación de José

⁷⁷ Mairants 1990, pp. 16-18.

⁷⁸ Mairants escribe que el encuentro sucedió alrededor de 1959. Concretamente debió ser en 1961, ya que Tomás acababa de ganar el premio A. Segovia de Compostela y esto ocurrió en ese año. José Tomás tenía 27 años. “Ivor Mairants first met José Tomás around 1959 in Madrid after he had won the coveted Segovia prize at Santiago de Compostela at the age of 25 (*sic*)”. (Mairants 1990, p. 16).

Tomás tras la interpretación del *Preludio n.º 3* de H. Villalobos por parte del entrevistador:

Desde que nos conocimos en casa de José Ramírez en Madrid en 1959, siempre he estado impresionado por la observación del detalle en un colega guitarrista por parte de José Tomás. Recuerdo que habíamos sido invitados a cenar, pero antes de que empezase la cena nos pasaron unas guitarras para que tocásemos para los pocos invitados, que miraban interesados.

Yo acababa de terminar el *Preludio n.º 3* de Villa-Lobos cuando Tomás se dirigió a mí y me dijo que había encontrado que el arpeggio de fa[♯]7 de la tercera línea (página 1) era más fácil de tocar en la sexta posición (después del primer fa[♯] bajo) que desplazándose a lo largo del diapasón en varias posiciones, y desde entonces lo he tocado así (lo mismo se aplica al arpeggio sol7 de la línea inferior de la página 1)⁷⁹.

Efectivamente, la observación de cada detalle con la precisión de un relojero era una característica muy llamativa en la manera de dar clase de Tomás. Y el otro era la capacidad para analizar y encontrar soluciones de digitación a pasajes tradicionalmente complicados. En la cita anterior ambas características quedan claramente reflejadas.

Algo que define la actitud de José Tomás ante la enseñanza es la vocación, y podríamos decirlo así, el disfrute. A Tomás le gustaba enseñar, ponía en ello todas sus capacidades y sus alumnos apreciaban esta actitud recomendándolo como profesor a otros alumnos que aún no le conocían.

Mairants cita las últimas palabras de José Tomás en la entrevista: “Puedo decir de verdad que me encanta enseñar”.⁸⁰

El profesor José Antonio Ballester, alumno primero de José Tomás desde su primera juventud y después profesor auxiliar del maestro en el conservatorio de Alicante durante más de cuarenta años, se refiere⁸¹ de esta manera a la vocación que José Tomás mostraba por la enseñanza:

⁷⁹ Ever since we first met at José Ramírez's Madrid home in 1959, I have been impressed by José Tomás's observation of detail in a fellow guitarist, I remember we had been invited to dinner, but before dinner began we were both handed guitars to play for the few guests who looked on with interest. I had just finished the Villa-Lobos *Prelude n.º 3* when Tomás turned to me and said that he found the Fsharp7 arpeggio at the third line (page 1) easier to play in the 6th position (after the first low F sharp) than across the board, and I have since fingered it that way (the same applied to the G7 arpeggio on the bottom line at page 1).

⁸⁰ “I can honestly say I love teaching”.

⁸¹ Ver apartado 5.2.1.7, p. 323.

Él se dedicaba a la enseñanza, destacaba como pedagogo, fundamentalmente. Los otros estaban quince días en un sitio dando cursos, pero normalmente estaban dando conciertos. Me refiero a Segovia y a Yepes. Ellos mismos, a veces, tenían un alumno y le decían: “Vete a estudiar el año entero allí, que Tomás está fijo”. [... Tenía vocación] de maestro enseñante, diría yo, con perdón de la redundancia. Fundamentalmente, lo suyo fue la pedagogía. No estaba dedicado a los conciertos. Hacía conciertos, pero no era lo suyo.

La actitud y las explicaciones de José Tomás en clase producían un efecto de atracción y sorpresa en los alumnos que le visitaban por primera vez, efecto que Mairants califica de “electrizante”. Del mismo modo que con la palabra, José Tomás convencía con la guitarra, tanto por su característico y novedoso para la época timbre definido, noble y con cuerpo, como por lo razonado de sus explicaciones.

Entonces recordé haber visto a Tomás, hace unos diez años, dando una clase a los guitarristas en el Conservatorio y notando el efecto electrizante que su toque tenía en la clase. Un estudiante estaba sentado en la plataforma, trabajando con la *Sonata* de Vicente Asencio, que entonces no era tan conocida (desde entonces ha sido interpretada en Londres por, entre otros, José Luis Rodrigo). La interpretación del estudiante era bastante rígida y Tomás, cogiendo la guitarra del alumno, señaló algunos de los detalles musicales que faltaban. La obra se transformó notablementecuando Tomás la interpretó, con esa musicalidad suya⁸².

Mairants comenta acerca de los comienzos del guitarrista alicantino que: “No había guitarristas en Alicante, por lo que Tomás aprendió por su cuenta buscando en tiendas de música y encontrando los arreglos de Segovia y los métodos de Aguado y Sor”⁸³.

Los comienzos autodidactas de Tomás con la guitarra influyeron determinadamente en su manera de abordar la enseñanza. Más por desconocimiento que por convicción, José Tomás, antes de leer partituras editadas para guitarra, aprendió a leer música en la guitarra desde papeles musicales de piano, qué lógicamente tenía que adaptar desde un primer momento. Para él, el concepto de aprendizaje y transcripción iban íntimamente unidos, y esta capacidad para adaptar textos musicales de otros instrumentos a la guitarra, unida a su innata inteligencia analítica y detallista, le proporcionó un bagaje de recursos de digitación que más adelante le permitirían mostrar ejemplos de cómo incluso una obra pensada originalmente para guitarra también puede

⁸² I then remembered watching Tomás, about ten years ago, taking a class of guitarists at the Conservatorio and noting the electrifying effect his playing had on the class. One student was sitting on the platform going through the *Sonata* by Vicente Asencio, which was not then generally known (it has since been performed in London by, among others, José Luis Rodrigo). The student’s performance was rather wooden and Tomás, taking the guitar from him, pointed out some of the missing musical requirements. It was remarkably transformed by the musicianly way in which Tomás played it.

⁸³ “There were no guitarists in Alicante, so José taught himself by searching through the music shop and finding Segovia arrangements and the methods of Aguado and Sor”.

cambiar completamente su enfoque interpretativo dependiendo de las soluciones empleadas en la digitación.

En esta entrevista, deja claro en una sola intervención tanto la manera en la que él evolucionó desde los preceptos de Andrés Segovia, como lo que él esperaba de sus alumnos en el mismo sentido:

... copiar a un gran maestro es convertirse en una caricatura del original, y eso a menudo suena grotesco. Durante la vida de Segovia, surgieron dos grandes figuras de guitarra, su propio alumno John Williams, y Julian Bream, un espíritu independiente que descubrió la guitarra, sobre todo, a través de sus propios esfuerzos y talentos naturales. Ambos proyectaron sus propias interpretaciones y personalidades que, a su vez, influyeron en un gran número de nuevos y prometedores intérpretes. De entre estos nuevos intérpretes destacaron al menos otros dos: David Russell (un antiguo alumno)⁸⁴ y Manuel Berruoco, que, a su vez, influyen en otros jóvenes intérpretes. Y así continúa la espiral, no solo introduciendo nueva música sino métodos de técnica y producción de sonido que otros siguen. Cuantos más intérpretes de su nivel aparecen, más alto se eleva el nivel de la interpretación y la composición para guitarra. Cada intérprete deja clara su personalidad si tiene éxito, aunque hay algunos que nunca lo consiguen por diversas razones, ya sean técnicas o musicales. Uno puede tener una técnica tremenda, pero estar desprovisto de expresión; ser expresivo, pero carecer de sutileza, o ser un buen intérprete, pero carecer de personalidad. Donde se combinan técnica, musicalidad y personalidad se revela un verdadero artista y surge un estilo reconocible⁸⁵.

Queda claro que Tomás exhortaba a la inteligencia y la razón de sus alumnos para que, después de interiorizar sus enseñanzas, tomaran libremente y con criterios razonados su camino. La palabra “criterio” podía oírse en sus clases repetidas veces, con el sentido de que el alumno supiera siempre y en cada momento por qué tomaba una determinada decisión acerca de la interpretación o la técnica. A las palabras

⁸⁴ David Russell recibió clases de José Tomás desde 1974. Russell ha declarado en entrevista para esta tesis doctoral: “Lo conocí en Santiago de Compostela en los cursos de Música en Compostela en el verano de 1974. Yo acababa de cumplir 21 años. Me concedieron una beca para estudiar teoría con Andrés Segovia. Desde hacía unos años, Segovia había delegado las clases de Música en Compostela en José Tomás. Gabriel Estarellas me había hablado de él. La primera clase que me dio fue maravillosa, inolvidable. Toqué entonces para él la danza número 10 de Granados.”

⁸⁵ ... to copy a great master is to become a caricature of the original, and that often sounds grotesque. During Segovia's lifetime, two great guitar figures emerged, his own pupil John Williams, and Julian Bream, an independent spirit who discovered the guitar mostly through his own efforts and natural talents. Both of them projected their own interpretations and personalities which, in turn, influenced a large body of new up-and-coming players. Among these new players at least two emerged: David Russell (a one-time pupil) and Manuel Berruoco, who in their turn influence other young players. And so the spiral continues, not only by introducing new music but methods of technique and tone production which others follow. The more players of his standard emerge, the higher rises the ceiling of both performance and composition. Each player portrays his or her own personality if they make the grade, although there are some who really never make it for various reasons, either technical or musical. One can have tremendous technique but be devoid of expression; be expressive but lacking in finesse, or one can be a good player but lacking in personality. Where technique, musicianship and personality are combined, a true artist is revealed and a recognisable style emerges.

anteriormente expuestas apostillaba Ivor Mairants: “Así hablaba José Tomás, con la sencilla sinceridad de un sabio”⁸⁶.

Tras estos relatos y declaraciones, podemos recopilar los aspectos fundamentales que buscaba José Tomás transmitir en sus clases:

MECANISMO Y MOVIMIENTO SOBRE LA GUITARRA

- Posición de la mano derecha, redondez y homogeneidad del sonido.
- Igualdad en los tipos de ataque, tirando y apoyando. Homogeneización del timbre del tirando y apoyando, idealización del sonido amplio y redondo no metálico como punto de partida del timbre básico.
- Preferencia de la pulsación tirando sobre el apoyando dado que la primera no interrumpe el sonido de las cuerdas adyacentes en caso de continuidad contrapuntística o armónica.
- Minimización de los movimientos de los dedos de la mano derecha y que estuvieran siempre juntos.
- Adiestramiento del dedo anular como principal agente melódico. Cuidado del sonido del anular.
- Estudio de los cambios de posición de la mano izquierda por dedos comunes, dedos de apoyo y guía, notas al aire para desplazamientos en cambios de posición.
- Estudio de cada una de las dificultades presentes en un salto, desplazamiento, cambio de posición o extensión. Estudio por separado de la extensión y digitación, por un lado, y del desplazamiento, por otro.
- Herramienta de digitación inversa, tocando marcha atrás como medio de anticipación y preparación de las digitaciones.

PEDAGOGÍA Y ESTUDIO

- Insistencia en el estudio lento como elemento de control y limpieza en las dificultades especiales.
- Velocidad como último elemento a incorporar en la interpretación: antes vienen fraseo, articulación, timbre y calidad del sonido, dinámica y memorización.
- Aplicar textos inventados a las melodías del repertorio guitarrístico que concordasen con la acentuación y articulación de pasajes musicales determinados, como herramienta para interiorizar un discurso musical coherente y expresivo.

⁸⁶ “So spoke José Tomás, with the simple sincerity of a sage”.

- Racionalización y organización del estudio de las obras de diferentes estilos en los programas anuales del alumnado del conservatorio.
- División de las obras por número de compases entre las semanas previstas para su aprendizaje simultáneo. Reparto equitativo del tiempo de estudio entre las diversas obras para conseguir tener la misma profundidad de aprendizaje en todas ellas.
- Análisis estructural o armónico y contrapuntístico como medio de comprensión previa e interiorización de las obras antes de su trabajo de mecanismo en los dedos.
- Transcripción en copia manuscrita propia de cada alumno en dos pentagramas de las suites y fugas de Bach para su mejor comprensión intelectual e interpretativa.
- Prioridad a la escucha de grabaciones y conciertos de otros músicos no guitarristas para apreciar y adquirir las características de cada estilo antes de la imitación de interpretaciones de otros guitarristas.
- Dignificación de la música española alejándola del cliché de “sangre, fuego y toros”, evitando el amaneramiento simplista de tocarla con descontrolada fuerza y velocidad, lo que le resta dignidad, energía profunda y elegancia.

TÉCNICA INTERPRETATIVA

- Principio de la aproximación a la fuente original del repertorio como prioridad en la interpretación del repertorio guitarrístico. Hasta ese momento y desde los siglos XIX y XX se había priorizado la adaptación o el arreglo guitarrístico de las obras transcritas para hacer la interpretación sobre la guitarra más realizable, natural o asequible. José Tomás priorizó el ejercicio de transcripción propia de cada alumno antes que la interpretación de adaptaciones o transcripciones de otros guitarristas de referencia cómo Tárrega o Segovia.
- Prioridad a la claridad igualdad, limpieza y calidad del sonido e interpretación frente a las exageradas manifestaciones expresivas o los tempos demasiado extremos.
- Evitar siempre el uso de la obra musical como medio de exhibición de las capacidades virtuosísticas.

Cinco aspectos fundamentales llamaban la atención de los alumnos para buscar a José Tomás en sus clases:

- La manera de razonar sus argumentos.
- La forma en que pensaba las digitaciones.
- Su emisión del sonido.
- Trataba de convencer al alumno con argumentos lógicos y objetivos.
- El respeto a la fuente y a la obra musical por encima de cualquier otra consideración.

El carácter detallista, perfeccionista y analítico, así como el gusto por el orden y la pulcritud, se dejan notar en todas las tareas que afrontaba José Tomás, desde la extrema claridad de los manuscritos pasados a limpio que realizaba para preparar copias heliográficas, hasta la organización del trabajo que hacía para sus alumnos, que no era otra cosa que la proyección en sus clases de su propia organización personal en las tareas de estudio y transcripción de música.

Al final de los pliegos pautados donde José Tomás realizó su transcripción del *Tempo di sonata* de Ó. Esplá han quedado unas anotaciones manuscritas que podemos tomar como referencia para ilustrar el método de trabajo del maestro. Este método de trabajo consistía en dividir el total del material a trabajar entre el tiempo disponible, de tal manera que pudiera controlarse que todos los fragmentos de la obra musical tuvieran el mismo nivel de dedicación, y no quedaran fragmentos con menos atención que otros. Este método lo utilizaba tanto para el estudio de las obras musicales como para su trabajo de escritura musical y de digitación.

El criterio fundamental de este método es la homogeneización. José Tomás trataba de conseguir que todas las partes de una misma obra, y todas las obras estudiadas en un mismo periodo (pongamos, por ejemplo, un curso escolar), tuvieran la misma atención, el mismo tiempo dedicado y por tanto estuvieran todas a un mismo nivel interpretativo o de escritura una vez terminado ese periodo.

En la parte superior derecha de la página se ve un reparto matemático de los compases de esta obra, el *Tempo di sonata* de Esplá. La obra tiene un total de 308 compases, que Tomás reparte entre veintiuna jornadas de trabajo, es decir, tres semanas, que es el tiempo que el maestro prevé, o de que dispone para terminar la transcripción. El reparto exacto es de 14,6 compases. Pero él escribe en el cálculo 18. En ocasiones, José Tomás modificaba el número de compases de cada jornada en función de la escritura musical, estructura, o secciones de la obra a trabajar. En este caso, después del c. 18 de este *Tempo di sonata* hay un *ritardando* que coincide con un cambio significativo en la armonía. Es decir, a veces para realizar la división del trabajo en jornadas respetaba el fraseo y la estructura de la obra.

The image shows a handwritten calculation on a musical staff. The number 308 is written above a horizontal line. Below this line, the number 18 is written, and a small circle with the number 21 inside is written to the right. A horizontal line is drawn below 18, and the number 14 is written below that line. Another horizontal line is drawn below 14. The number 18 is crossed out with a horizontal line, and the number 21 is written below it. A final horizontal line is drawn below 21.

Ilustración n.º30: División aproximada del total de compases de *Tempo di sonata* en veintiuna jornadas de trabajo



Ilustración n.º31:cc. 16-19 de *Tempo di sonata*. El c. 18 marca un cambio de armonía con un *ritardando* que José Tomás aprovecha para diferenciar un fragmento de otro en su organización diaria de trabajo

En la parte superior izquierda de la hoja hay un reparto detallado de ese método de organización. Desglosa el reparto del trabajo de dos obras diferentes: una⁸⁷ con 147 compases y otra⁸⁸ con 60 compases. En ambos casos parece que la tarea la detiene hacia la mitad de cada una de las obras. El sistema que utiliza consiste en escribir el número de compases totales de la obra que le quedan por transcribir, estudiar o analizar y le resta el número de compases que realiza en cada sesión anotando el número de compases que le quedan por trabajar desde ese día. A continuación, escribe el número de compases que realiza en esa sesión y así va acumulando los compases que ya ha realizado de la obra.

⁸⁷ En 1952 José Tomás ya había transcrito la *Chanson triste* [TJT 24] de Chaikovski. En la misma publicación (Chaikovski, op. 40, 1948) se encuentra *Danse russe* que tiene exactamente 147 compases. José Tomás podría haber iniciado esta nueva transcripción y dejarla incompleta hasta la mitad. Si esta transcripción la escribió, actualmente se encuentra en paradero desconocido.

⁸⁸ En este caso colegimos que podría tratarse de la *Sonata* [L. 97] de D. Scarlatti [TJT 89], transcrita y publicada por José Tomás, y que tiene exactamente 60 compases.

147	-	8	=	139	8
139	-	7	=	132	7 = 15
132	-	2	=	130	2 = 17
130	-	4	=	126	4 = 21
126	-	4	=	122	4 = 25
122	-	3	=	119	3 = 28
119	-	12	=	107	12 = 40
107	-	8	=	99	8 = 48
99	-	6	=	93	6 = 54
93	-	10	=	83	10 = 64
83	-	8	=	75	8 = 72
75	-	4	=	71	4 = 76
71	-	14	=	57	14 = 82

Ilustración n.º32: Anotaciones manuscritas de José Tomás al final de la transcripción de *Tempo di sonata* de Esplá, que el maestro utilizaba para planificar el trabajo de transcripción de una obra de 147 compases por jornadas

En la siguiente tabla está especificado el reparto del trabajo de la obra de 147 compases:

Parte de la obra que le queda por realizar					Parte de la obra realizada		
Compases totales de la obra que le quedan por realizar antes de la sesión		Compases que realiza por sesión		Compases que le quedan por realizar tras la sesión	Compases que realiza por sesión		Compases totales que ha realizado de la obra tras la sesión
147	-	8	=	139	8	=	8
139	-	7	=	132	7	=	15
132	-	2	=	130	2	=	17
130	-	4	=	126	4	=	21
126	-	4	=	122	4	=	25
122	-	3	=	119	3	=	28
119	-	12	=	107	12	=	40
107	-	8	=	99	8	=	48
99	-	6	=	93	6	=	54
93	-	10	=	83	10	=	64
83	-	8	=	75	8	=	72
75	-	4	=	71	4	=	76
71	-	14	=	57	14	=	90

60	
- 4 = 56	4 = 4
- 4 = 52	4 = 8
- 6 = 46	6 = 14
- 4 = 42	4 = 18
- 8 = 34	8 = 26
- 4 = 30	

Ilustración n.º33: Anotaciones manuscritas de José Tomás al final de la transcripción de *Tempo di sonata* de Esplá que el maestro utilizaba para planificar el trabajo de transcripción de una obra de 60 compases por jornadas

En la siguiente tabla está especificado el reparto del trabajo de la obra de 60 compases:

Parte de la obra que le queda por realizar				Parte de la obra realizada			
Compases totales de la obra que le quedan por realizar antes de la sesión		Compases que realiza por sesión	Compases que le quedan por realizar tras la sesión		Compases que realiza por sesión	Compases totales que ha realizado de la obra tras la sesión	
60	-	4	= 56		4	= 4	
56	-	4	= 52		4	= 8	
52	-	6	= 46		6	= 14	
48	-	4	= 44		4	= 18	
44	-	8	= 36		8	= 26	
36	-	4	= 32		4	= 30	

2.2.3 Aspectos psicoeducativos de su pedagogía

De la misma forma en que José Tomás destacaba por su inteligencia, su fino sentido del humor y por la capacidad de adaptación a la personalidad y a las necesidades de motivación de cada alumno, tratando su aprendizaje de manera muy individualizada, había ocasiones en que la conexión personal con el guitarrista que asistía a sus clases no era tan fluida, como es normal en cualquier tipo de relación personal que implique sentimientos, sensaciones y emociones. En cualquier caso, Tomás solía utilizar herramientas de comunicación y motivación que iban más allá del estricto trabajo académico en el ámbito guitarrístico de las clases.

Prestaba especial atención a aspectos de la inteligencia emocional que en su época apenas si estaban difundidos, y aprovechaba aspectos de la relación de convivencia entre los alumnos y entre los alumnos y profesores para crear un clima de comunicación proclive al aprendizaje. No era raro que organizara comidas en la playa o partidos de fútbol para crear un clima distendido que favoreciera luego la evolución musical de los alumnos.

A este respecto, el maestro Demetrio Ballesteros, que se considera alumno y amigo de José Tomás, declaró en entrevista para esta tesis:

Yo creo que una de las diferencias era la humana, era un tipo *supergeneroso*, ayudaba a todo el que podía. Y luego que él nunca se creyó una figura excepcional. Lo has razonado perfectamente. José Tomás empezó en Santiago, pero Alicante se llenó de alumnos porque con lo que decía, convencía. No imponía nada. Era contrario a los dogmas, decía que había que ser libre [...]. Lo único que exigía a la guitarra era encontrar la manera técnica de que sonase. Primero tener un criterio del sonido y cómo hacerlo. No todos pueden tocar de la misma manera.

Él era estudioso y hacía sonar al instrumento maravillosamente. Musicalmente, exponía todas las obras de arriba abajo, daba su criterio y siempre se guardaba su concepto subjetivamente artístico de la interpretación. Cada uno después lo sentía de otra manera.

También tenía cercanía, mucha cercanía [...]. Aunque en ocasiones era mordaz, con un sentido del humor cargado de ironía, y eso no lo entendía alguna gente. Yo me he reído con Tomás de llorar de risa porque tenía un gran sentido del humor. Aunque también era muy visceral y eso le traicionó en algún momento de su vida.⁸⁹

⁸⁹Gómez, 2017.

3. SUS TRANSCRIPCIONES

3.1 Herencia de Emilio Pujol

Emilio Pujol y Jose Tomás se conocieron, el primero como maestro del segundo, en los cursos de la Academia Chigiana de Siena en 1955. Aunque no tuvieron una relación habitual posterior, este contacto marcó a José Tomás, inculcándole el principio del respeto a la fuente original antes que cualquier otra consideración en la interpretación guitarrística. Y allí también aprendió José Tomás a transcribir tablaturas antiguas, técnica que luego sería tan importante en su actividad musical.

Refiriéndose a la influencia que tanto Emilio Pujol como Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza pudieron haber ejercido en la personalidad de José Tomás como músico, Carles Trepal declaró en la entrevista para esta tesis:

P.J.: Sobre Emilio Pujol y Tomás, ¿sabes si tuvieron alguna relación anterior o posterior al curso de Siena en el año de 1955?

C.T.: Yo creo que se conocerían allí.

P.J.: ¿Y alguna coincidencia en Compostela?

C.T.: No llego ahí. Fue en Siena y quizás se encontrarían más tarde.

P.J.: Pero eso no lo sabemos...

C.T.: Lo que sí puedo decirte de eso es que yo, que venía de ese núcleo de Lérida, la primera pieza que le toqué a Tomás en la primera clase fue el *Tango* de Pujol. Y cuando acabé, cerró la partitura y me dijo: “Está interesante pero ahora la guitarra va por otro lado. Estamos aquí gracias a Segovia”. A renglón seguido, una vez echado por tierra a Pujol, me dijo que tenía un recuerdo magnífico de él, que le trató muy bien en Siena, le apoyó mucho y que era una persona bondadosa”.

[...]

“P.J.: mira, quería preguntarte... Tengo la documentación del curso de Siena pero todavía no sé si los alumnos realmente tocaban vihuela o no.

C.T.: Sí.

P.J.: ¿Sí, sí? Porque en la dedicatoria de Emilio Pujol a José Tomás, ahora la voy a leer, dice: “A José Tomás que tocó con la vihuela las Diferencias y la Pavana”.

C.T.: Pujol entró con ansias de hacer presente la vihuela en este mundo después de 500 años. Y sabemos que Ponce, Alberto Ponce, tocó la vihuela en Siena. Pujol incluso organizó un concurso de vihuela que se llamaba Matilde Cuervas, en honor a su primera mujer, que había fallecido hacía poco. Parece que invitaba a los alumnos guitarristas, que no habían tenido nunca una vihuela en las manos, a que la probaran.”

[...]

“P.J.: Sin Regino ¿la guitarra española sería otra cosa?

C.T.: Seguro. Como sin Pujol. Los tienes a los tres ahí: Segovia, Pujol y Regino. Hay otros guitarristas importantes como Fortea, el mismo Esquembre, que no llegaron a hacer una obra tan determinante. No sé si nos dejamos a alguien importante: Robledo...”.

“P.J.: Me llamó mucho la atención, tomando clases tuyas, cómo extraía las dificultades de un problema en diversos ingredientes (uso este término porque el propio Tomás daba muchos ejemplos de índole culinaria) y los trabajaba por separado, es decir, si había una extensión y, además, un dedo común, y, además, un desplazamiento y,

además, una contracción; primero trabajaba el movimiento de un dedo, luego trabajaba la traslación, luego trabajaba la interiorización, es decir, iba más allá de decir: “esto no te sale, estúdiatelo”, sino “esto no te sale porque tienes un desplazamiento y no lo has controlado y, además, el dedo 1 venía de aquel sitio y no lo tenías preparado, trabaja primero esto”. Desgranándolo como los ingredientes de la ensalada, decía él. Un poco así.

C.T.: Esa manera de concebir la guitarra es lo que también Pujol tuvo hasta la obsesión, incluso en el título de su método: “Escuela razonada de la guitarra”. Yo no creo que Tomás trabajara muy a fondo los métodos de Pujol, pero podríamos apuntar que recibió algunas de sus ideas, porque Segovia [...] yo estoy seguro que era reflexivo para él mismo, pero no exteriorizaba esa reflexión en cuanto a las cuestiones técnicas. Lo podemos ver en esos vídeos de Compostela. O quizás hacía un trabajo técnico que no nos han dejado filmado [...]. Esperaba que el guitarrista ya tuviera la obra musicalmente a punto para él añadir sus últimos toques, que se ve que en eso era muy bueno. Y Tomás también era muy bueno en eso. En realidad, creo que le gustaba más trabajar hacia la música, pero cuando veía que había problemas, aconsejaba. A mí, una de las primeras cosas que me llamaron la atención de las reflexiones sobre el desmenuzamiento de la mano izquierda, en concreto, es que si tienes un problema de digitación, vamos a ir un poco más adelante para ir desde adelante a atrás y sabremos cómo queremos llegar a ese punto...”.

[...]

“Por ejemplo, Pujol decía de Tárrega que en sus últimos años ya no utilizaba los *glissandi*, en el *Capricho árabe* los quitaba casi todos. Y yo estoy convencido de que eso no ocurrió nunca así, sino que ...

P.J.: Era más lo que Pujol deseaba que hubiera pasado.

C.T.: Claro. O porque se veía que había un discurso negativo hacia esas maneras, con toda la buena fe, Pujol dijo acerca de Tárrega y sus *glissandi*: “No, no, no era tanto como parece o como puedan dar a entender sus partituras”. En realidad, muchos no los quitaba. Yo creo que Tárrega ponía los *glissandi* donde le apetecía en el momento, como buen improvisador que era. Esto es una conclusión personal. Y también se lo oí decir a M.^a Luisa Anido, respecto de Pujol, con el tema de los *glissandi*: “No, era muy sobrio”. Porque sabía que había sido atacado. Caramba, ¡si este es sobrio poniendo *glissandi*...! [aquí ríe abiertamente el maestro]. Ha habido una especie de complejo con esas características expresivas de la guitarra. Yo ahora entiendo que, si ha habido esa especie de complejo es porque, en realidad, es muy difícil dominar ese aspecto: los cambios tímbricos, los *glissandi* expresivos pero no amanerados...”

3.2 Transcripciones y ediciones publicadas

La inmensa mayoría de las transcripciones de Jose Tomás no se publicaron comercialmente. Únicamente tres *Sonatas* de Scarlatti, la digitación del *Omaggio ad Andrés Segovia* de Mortari, y *dos Danzas Suecas* de Carlstedt vieron la luz editadas.

No solamente como transcripciones, sino como obras dedicadas, hay que mencionar las dos obras que Amando Blanquer le dedicó y que fueron publicadas por Billadout: *Fantasia* y *Sonatina*. Por tanto, las transcripciones y ediciones de José Tomás que fueron publicadas en vida del maestro son las siguientes:

- A. Blanquer: *Fantasia*[TJT 17-c]
- A. Blanquer: *Sonatina*[TJT 17-s]
- J. Carlstedt: *Dos danzas Suecas* [TJT 23]
- D. Scarlatti: *Sonata* L 97 [K. 440]. [TJT 89-a]
- D. Scarlatti: *Sonata* L. 238 [K. 208] [TJT 89-b]
- D. Scarlatti: *Sonata* L. 297 [K. 274] [TJT 89-c]
- V. Mortari: *Omaggio ad Andrés Segovia* (1972) [TJT 70]

En una carta de fecha 21 de noviembre de 1971, escrita desde “Le Grand Hotel” de Roma, Andrés Segovia le comunica a José Tomás que la obra digitada por Tomás será editada con su nombre:

“Querido José: acabo de entregar al maestro Virgilio Martari (*sic*) su obra digitada por ti. Su editor se la ha pedido repetidamente, así que no será publicada por Schott.⁹⁰ También le he dado tu dirección para que él te escriba y te agradezca tu trabajo. La edición llevará tu nombre...”.

⁹⁰ Editora habitual de Andrés Segovia en aquellas fechas.

LE GRAND HOTEL

00100 ROMA

TELEGR.: GRANOTEL-ROMA TEL.: 489011 TELEX: GRANOTEL N. 81210



Roma 21-Nov.
1971.

querido José: Acabo de in-
terrogar al Maestro Sirogilio MARTINI
su obra digitada por ti. Su editor
se la ha pedido repetidamente, así
que no será publicada por Schott.
También le he dado tu dirección
para que él te escriba y te agradez-
ca tu trabajo. La edición llevará tu
nombre.

YA ESTOY ACABANDO gracias a Dios,
mi tour de Otono. Aún me que-
dan 6 conciertos para poder re-
gresar a casa, el 4 de Diciembre.
Saludos a Lolita y abrazos para
ti,

A Segovia

COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI

VENEZIA BRITTI PALACE HOTEL - HOTEL DANIEL ROYAL EXCELSIOR - HOTEL EUROPA - HOTEL REGINA - LIDO EXCELSIOR PALACE HOTEL - GRAND HOTEL DES BAINS
FRENCH HOTEL EXCELSIOR ITALIE GRAND HOTEL - ROMA HOTEL EXCELSIOR - LE GRAND HOTEL - NAPOLI HOTEL EXCELSIOR - MILANO HOTEL PRINCE & SAVOIA - PALACE HOTEL
BIELLA GRAND HOTEL & DES ILES SUPPLEMENT - TORINO EXCELSIOR GRAND HOTEL PRINCE DI PIEMONTE - GENOVA HOTEL COLOMBIA EXCELSIOR (S.T.A.I.)
ROME AIRPORT CIGA INFORMATION OFFICE TEL. 80 72 - VENICE AIRPORT CIGA INFORMATION OFFICE TEL. 80 22 - MILAN LINATE AIRPORT CIGA INFORMATION OFFICE TEL. 74 10
SEA REPRESENTATIVE INC. - THE LEADING HOTELS OF EUROPE - 80 MADISON AVENUE NEW YORK, N.Y. 10017 - TEL. 68 5111 - CABLES: REPOTEL - TELEX: 524010
TORONTO THE LEADING HOTELS OF EUROPE LTD. - 17 BLOOR ST. WEST TORONTO 1 - TEL. 593-9101 - CABLES: LEADHOTEL - TORONTO - TELEX: 524010
LONDON OFFICE: ITALIAN GRAND HOTELS COMPANY - 47 JERMAN ST. LONDON, E.C.3 - TEL. 25 4141 - CABLES: GRANDHOTEL - LONDON - TELEX: 524010
FRANKFURT OFFICE: ITALIAN GRAND HOTELS COMPANY - KESSELSTRASSE 4 - FRANKFURT - TEL. 30 386 - CABLES: GRANDHOTEL - TELEX: 524010
TOKYO OFFICE: TRAVEL CONSULTANTS OF JAPAN LTD. - SHIBA P.O. BOX 80 - TOKYO - TEL. 84708 - CABLES: CONTOURTEL

Ilustración n.º 34: carta de A. Segovia comunicándole la próxima edición de la obra de Mortari con su digitación.

3.3 Caligrafía de José Tomás

Circulan multitud de manuscritos musicales atribuidos a José Tomás, fotocopiados a su vez innumerables veces, en la mayoría de los casos escritos por alumnos que, asistiendo a sus clases regular o esporádicamente, copiaban a mano un texto musical impreso según aconsejaba el maestro, para tomar conocimiento profundo de la música a través de su copia manuscrita por el propio alumno. Este alumno a su vez anotaba en su propia copia las indicaciones de Tomás acerca de la interpretación, pero sobre todo las de digitación y, junto al título, hacía la indicación “Transcripción: José Tomás”. Esta práctica, en la mayoría de los casos creemos que bienintencionada, simple fruto de la actividad académica con el maestro alicantino, no le gustaba nada a José Tomás, dado que eran copias que él no había escrito y que no tenían el tiempo de reflexión y corrección suficiente como para poder considerarlas transcripciones suyas.

Del estudio de las transcripciones que permanecen conservadas en el archivo familiar, hemos sintetizado los trazos de la caligrafía musical de José Tomás. Un signo casi siempre muy representativo de la autenticidad de un manuscrito de José Tomás es el trazo de los números de sus digitaciones, realizados con un trazo definido y muy claros, siendo muy característicos los números 3, 4 y 5. Al final del manuscrito de la transcripción de *Levante*, de Óscar Esplá, José Tomás anota los minutajes de cada pieza, en una muestra muy clara donde solo aparecen números y que nos sirven de referencia para identificar las digitaciones de otros manuscritos como suyas.

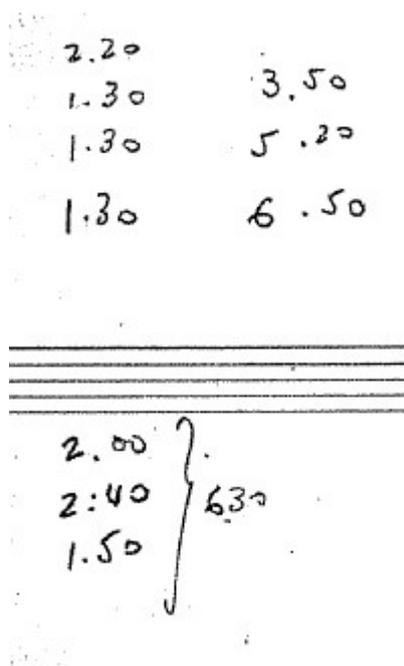


Ilustración n.º35: minutajes manuscritos por José Tomás al final de *Levante*, de Esplá, que nos sirven de referencia caligráfica

Para dejar manuscritos en limpio, Tomás solía trabajar con pluma estilográfica y escribir las cabezas de las notas con un breve trazo horizontal del mismo grosor que las barras de corchea y semicorchea. Debió de utilizar un plumín especial para escritura musical, con la punta truncada en bisel, que deja los trazos horizontales gruesos para cabeza de notas y barras horizontales, y los trazos verticales delgados para las plicas.

Tomás tenía también otra manera de copiar música, que hemos denominado “manuscrito en limpio pasado a tinta”; en ella, la escritura final está trazada con *Rotring* o tinta de bolígrafo.

Los manuscritos que preparaba para sacar copias heliográficas y distribuir a sus alumnos son de una perfección asombrosa. Está todo escrito a mano, pero tanto las plicas como las barras de corcheas y semicorcheas están trazadas con regla, y los títulos dibujados con letras de molde en regla; esta última característica aparece siempre en las copias heliográficas realizadas en el despacho de su hermano Antonio Pérez Sellés, que ejercía la profesión de aparejador de arquitectura.

El sistema de copia heliográfica, habitual entre los arquitectos, delineantes, aparejadores e ingenieros de los años 60 y 70, se efectuaba con el siguiente procedimiento: el autor escribía en papel de calidad blanco y opaco el original en limpio tal y como quería que se reprodujeran las copias. Luego se copiaba exactamente a mano el original en algún tipo de papel traslúcido que dejara pasar la luz, por ejemplo papel vegetal, con tinta china, mucho más densa que la tinta normal. Es posible que la primera copia a limpio se realizara ya en papel vegetal, pero no se ha conservado ninguno de estos manuscritos en papel traslúcido que servían de matriz para las copias heliográficas.

El papel que iba a ser soporte de la copia se trataba con citrato férrico de amonio, un compuesto altamente sensible a la exposición de la luz, y se dejaba secar. En la cianocopiadora, se pasaban a través de rodillos el papel vegetal del original firmemente fijado al papel copia previamente tratado, y se exponía a una fuente de luz ultravioleta. En el siglo XIX este proceso ya se realizaba exponiendo ambos uno sobre el otro a la luz solar, aunque era necesario mucho más tiempo de exposición para obtener cada copia que con la luz ultravioleta.

Así se generaba en el papel copia previamente tratado un negativo donde todas las partes que habían impedido el paso de la luz debido a la escritura del original quedaban sin color y todas las partes blancas del original quedaban coloreadas con un tono azul oscuro de tonalidad malva denominado “azul de Prusia”. Entonces se revelaba la imagen utilizando una solución de ferrocianuro de potasio, formando ferrocianuro férrico, que es insoluble en agua. Lavando el papel copia se revelaba el negativo obteniendo una copia ya en positivo, eliminando con agua el exceso de citrato férrico de amonio y de ferricianuro de potasio, quedando en la copia solo el ferrocianuro férrico impregnando las partes que en principio estaban escritas en el original con su característica tonalidad purpúrea.

El hecho de que José Tomás eligiera este procedimiento para conservar algunas de sus transcripciones implica, al menos, una intención editorial posterior, ya que el proceso es bastante complejo como para sacar una sola copia. El original en papel vegetal se conservaba para reproducir múltiples copias después; quizá Tomás pensara en una edición comercial, que nunca se llevó a cabo en vida del maestro.

3.4 Colecciones y archivo

3.4.1 Catálogo de transcripciones

En el momento de iniciar este trabajo de investigación, en marzo de 2015, no existía un inventario de las transcripciones de José Tomás. Sí que había, sin embargo, un listado sin numerar de la mayoría de las transcripciones conservadas en el archivo familiar de Tomás, realizado por el profesor José Carlos de Juan⁹¹. Este listado estaba organizado según las carpetas en las que se encontraban archivadas las obras en el domicilio del maestro. Las transcripciones no se encontraban numeradas, mientras que las carpetas no guardaban relación alguna con orden de autores o estilos, existiendo únicamente una carpeta separada para las transcripciones para guitarra de ocho cuerdas. Ese listado abarcaba un total de ochenta y nueve obras.

El Dr. José María Vives Romero⁹² había realizado una tasación económica de los materiales musicales escritos conservados en el domicilio de José Tomás. Pero entre estos materiales no se hallaban las transcripciones del maestro.

El catálogo realizado para la presente tesis que aparece en el apartado 3.4.1 es por tanto el primero de estas características del que tenemos noticia y recoge las transcripciones de José Tomás recopiladas hasta el día de la fecha. Esta es la primera numeración⁹³ que se realiza y ha sido confeccionada por orden alfabético de autor en primer lugar, y de obra en segundo término. Las transcripciones conservadas en el archivo familiar del maestro se encuentran ahora ordenadas según la presente numeración [TJT].

El nombre de las obras en las que no aparecía indicación de autor y de las que hemos encontrado fuente concordante, aparecen además de en cursiva, entre corchetes.

⁹¹ Profesor auxiliar de guitarra del Conservatorio de Música Óscar Esplá de Alicante, compañero y amigo personal de José Tomás

⁹² José María Vives Romero fue durante ocho años alumno de guitarra de José Tomás en el Conservatorio Óscar Esplá de Alicante, donde se graduó como Profesor Superior de Guitarra, Musicología, Pedagogía Musical, solfeo y teoría de la Música, Armonía y Composición. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Barcelona. Doctor *cum laude* por la tesis “El Cancionero de Uppsala (música y poesía)”. Compositor y director de orquesta y coro, publicó gran cantidad de artículos científicos y de divulgación y publicó siete registros fonográficos como compositor o director de diversas formaciones musicales.

⁹³ De manera abreviada citaremos esta numeración con la signatura TJT (Transcripciones José Tomás) seguida del número: TJT 1.

Los manuscritos, fotocopias y copias heliográficas que se encuentran en el domicilio familiar ya han sido ordenados y archivados siguiendo el orden de este catálogo, y cada transcripción lleva el número que le hemos otorgado en el presente trabajo para facilitar su búsqueda.

Para describir el tipo de grafía en la que se ha conservado la transcripción, usaremos los siguientes términos abreviados:

- *Ms. temprano*: trazo rápido manuscrito de las transcripciones de la primera época, ca. 1952 – 1960.
- *Ms. en borrador lápiz*: manuscrito a lápiz de una transcripción que luego fue pasada a limpio.
- *Ms. en limpio pluma*: manuscrito pasado a limpio con pluma estilográfica.
- *Ms. en limpio rotr.*: manuscrito pasado a limpio con *Rotring* o bolígrafo.
- *C. heliográfica de ms.*: copia heliográfica de un manuscrito realizado con regla y letras de molde.
- *Letraset*: copia en limpio con caracteres *Letraset*.
- *E. impresa*: edición impresa de una obra publicada comercialmente.

CATÁLOGO DE TRANSCRIPCIONES DE JOSÉ TOMÁS

[TJT 1] N.º 1. ALBÉNIZ, Isaac:

España, op. 165, n.º 3: *Malagueña*

Archivo de origen: particular de David Russell
Tonalidad de la transcripción: la frigio (armadura de la m)
Tonalidad de la fuente: si frigio (armadura de mi m)
Instrumento de la fuente: piano
N.º de páginas: 3
Compás: 3/8
N.º compases: 148
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c.: 6
Grafía: C. heliográfica de ms.

[TJT 2] N.º 2. ALBÉNIZ, Isaac:

Iberia, c. 1º n.º 2: *El puerto*

Archivo de origen: familiar de José Tomás
Tonalidad de la transcripción: re M
Tonalidad de la fuente: re \sharp M
Instrumento de la fuente: Piano
N.º de páginas: 5
Compás: 6/8
N.º de compases: 188
N.º de pautas por página: 8
Guitarra de 6 u 8 c.: 8
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la primera guitarra. Falta la segunda.

[TJT 3a] N.º 3a. ALBÉNIZ, Isaac:

Piezas características, op. 92 n.º 12: *Torre Bermeja*

Archivo de origen: familiar de José Tomás
Tonalidad de la transcripción: re M
Tonalidad de la fuente: mi M
Instrumento de la fuente: Piano
N.º de páginas: 6
Compás: 3/8
N.º de compases: 130

N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio pluma

[TJT 3b] N.º 3b. ALBÉNIZ, Isaac:

Piezas características, op.92 n.º 12: Torre Bermeja

Archivo de origen: familiar de José Tomás
Tonalidad de la transcripción: re M
Tonalidad de la fuente: mi M
Instrumento de la fuente: Piano
N.º de páginas: 5
Compás: 3/8
N.º de compases: 40
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 4] N.º 4. ALBÉNIZ, Isaac:

Suite Española n.º 2, op. 97: Zambra granadina

Archivo de origen: familiar de José Tomás
Tonalidad de la transcripción: re M
Tonalidad de la fuente: re M
Instrumento de la fuente: Piano
N.º de páginas: 4
Compás: 2/4
N.º de compases: 110
N.º de pautas por página: 7
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: C. heliográfica de ms.

[TJT 5-Cb] N.º 5-Cb. BACH, Johann Sebastian:

Adagio per chitarra e archi

Archivo de origen: familiar de José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la m
Instrumento de la fuente: Violín y orquesta
N.º de páginas: 3
Compás: 4/4
N.º de compases: 22
N.º de pautas por página: 5

Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Adaptación para guitarra y orquesta de cuerda. La partitura general no se conserva. *Particella* de contrabajo.

[TJT 5-VIa] N.º 5-VIa. BACH, Johann Sebastian:

Adagio per chitarra e archi

Archivo de origen: familiar de José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la m
Instrumento de la fuente: Violín y orquesta
N.º de páginas: 3
Compás: 4/4
N.º de compases: 22
N.º de pautas por página: 5
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Adaptación para guitarra y orquesta de cuerda. La partitura general no se conserva. *Particella* de viola.

[TJT 5-VI] N.º 5-VI. BACH, Johann Sebastian:

Adagio per chitarra e archi

Archivo de origen: familiar de José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la m
Instrumento de la fuente: Violín y orquesta
N.º de páginas: 3
Compás:4/4
N.º de compases: 22
N.º de pautas por página: 5
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Adaptación para guitarra y orquesta de cuerda. La partitura general no se conserva. *Particella* de violín primero y segundo.

[TJT 5-Vc] N.º 5-Vc. BACH, Johann Sebastian:

Adagio per chitarra e archi

Archivo de origen; familiar de José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la m
Instrumento de la fuente: Violín y orquesta
N.º de páginas: 3
Compás: 4/4
N.º de compases: 22
N.º de pautas por página: 5
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Adaptación para guitarra y orquesta de cuerda. La partitura general no se conserva. *Particella* de violonchelo.

[TJT 6] N.º 6. BACH, Johann Sebastian:

Allegro BWV 998

Archivo de origen: familiar de José Tomás
Tonalidad de la transcripción: re M
Tonalidad de la fuente: mi ⁹ M
Instrumento de la fuente: Clave
N.º de páginas: 4
Compás: 3/8
N.º de compases: 95
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 7-a] N.º 7-a. BACH, Johann Sebastian:

Sonata n.º 1 para violín solo en sol m BWV 1001: Fuga

Archivo de origen: familiar de José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la m
Tonalidad de la fuente: sol m
Instrumento de la fuente: Violín
N.º de páginas: 4
Compás: 4/4
N.º de compases: 94
N.º de pautas por página: 10
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: C. heliográfica de ms.

[TJT 7-b] N.º 7-b. BACH, Johann Sebastian:

Sonata n.º 1 para violín solo en sol m BWV 1001: Fuga

Archivo de origen: familiar de José Tomás

Tonalidad de la transcripción: la m

Tonalidad de la fuente: sol m

Instrumento de la fuente: Violín

N.º de páginas: 6

Compás: 4/4

N.º de compases: 94

N.º de pautas por página: 6

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 7-c] N.º 7-c. BACH, Johann Sebastian:

Sonata n.º 1 para violín solo en sol m BWV 1001: Fuga

Archivo de origen: familiar de José Tomás

Tonalidad de la transcripción: la m

Tonalidad de la fuente: sol m

Instrumento de la fuente: Violín

N.º de páginas: 7

Compás: 4/4

N.º de compases: 94

N.º de pautas por página: 6

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 8] N.º 8. BACH, Johann Sebastian:

Sonata III para violín solo en do m BWV 1005: Adagio-Fuga

Archivo de origen: familiar de José Tomás

Tonalidad de la transcripción: do m

Tonalidad de la fuente: do m

Instrumento de la fuente: Violín

N.º de páginas: 2

Compás: 3/4

N.º de compases: 107

N.º de pautas por página: 11

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. temprano

José Tomás tituló esta transcripción como Sonata v (*sic*) porque es la quinta de la colección de Sonatas y Partitas para violín solo de Bach. En realidad es la tercera de las Sonatas, por lo que la catalogamos como tal. La transcripción de la Fuga está incompleta.

[TJT 9] N.º 9. BACH, Johann Sebastian:

Suite en la m BWV 995

Archivo de origen: familiar de José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la m
Tonalidad de la fuente: sol m
Instrumento de la fuente: Clave/Laúd barroco
N.º de páginas: 13
Compás: 2/2
N.º de compases: 430
N.º de pautas por página: 15
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 10] N.º 10. BACH, Johann Sebastian:

Suite n.º1 para laúd BWV 996

Archivo de origen: Particular de Ascensión Alfonso
Tonalidad de la transcripción: mi m
Tonalidad de la fuente: mi m
Instrumento de la fuente: Lautenklavier
N.º de páginas: 9
Compás: 4/4
N.º de compases: 170
N.º de pautas por página: 8
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: C. heliográfica de ms.

[TJT 11] N.º 11. BACHELER, Daniel:

Almain

Archivo de origen: familiar de José Tomás
Tonalidad de la transcripción: re M
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 2
Compás: 2/2
N.º de compases: 32
N.º de pautas por página: 16

Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en borrador lápiz

[TJT 12] N.º 12. BACHELER, Daniel:

Fantasy

Archivo de origen: familiar de José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la m
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 3
Compás: 2/2
N.º de compases: 93
N.º de pautas por página: 16
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en borrador lápiz

Al final del manuscrito bajo la fecha de 29 de septiembre de 1976, José Tomás anotó: “a bordo del Mississippi B 747 de KLM. Vuelo entre Atenas y Dubai”.

[TJT 13] N.º 13. BACHELER, Daniel:

[Galliard]

Archivo de origen: familiar de José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la m
Tonalidad de la fuente: do m
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 1
Compás: 3/2
N.º de compases: 18
N.º de pautas por página: 16
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en borrador lápiz

Esta obra aparece sin título ni nombre de autor en el manuscrito. Se trata de una Gallarda de Bachelier que José Tomás probablemente extrajo del libro de obras seleccionadas de Bachelier editado por Martin Long⁹⁴ y que aparece en las siguientes fuentes⁹⁵ originales:

1. Matthew Holmes's Ms., Cambridge University Library, Ms. Dd.2.11, fol. 90v.
2. William Ballet's Lute Book, Trinity College Library, Ms. D.1.21, fol. 17.
3. Euing Lute Book, Glasgow University Library, Ms. R.d.43, fol.21.
4. Weld Lute Book, Library of Lord Forester, fol. 7v.
5. Matthew Holmes's Ms., Cambridge University Library, Ms. Dd.9.33, fol. 4.
6. Cambridge University Library, Ms. Dd.4.22, fols. 6v-7.
7. Sturt Lute Book, British Library, Ms. Add. 38539, fol. 15v.
8. J. B. Besard, *Thesaurus Harmonicus* (Colonia, 1603), fol. 120v.
9. Germanisches National-Museum, Nuremberg, Ms. Hs 33748/M271, fol. 16.
10. Dolmetsch Library, Haslemere (Inglaterra), Ms. II.B.1, fols. 95v-96.

[TJT 14] N.º 14. BALLARD, Robert:

Gaillarde

Archivo de origen: familiar de José Tomás
Tonalidad de la transcripción: mi m
Tonalidad de la fuente: sol m
Instrumento de la fuente: Laúd de diez órdenes
N.º de páginas: 4
Compás: 3/2
N.º de compases: 27
N.º de pautas por página: 12
Guitarra de 6 u 8 c: 8
Grafía: Ms. en limpio rotr

[TJT 15] N.º 15. BARTÓK, Béla:

Canción del vagabundo

Archivo de origen: familiar de José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la m
Tonalidad de la fuente: la m
Instrumento de la fuente: Piano
N.º de páginas: 1
Compás: 4/4
N.º de compases: 16
N.º de pautas por página: 6

⁹⁴ Bachelier 1972.

⁹⁵ Agradecemos al Dr. Gerardo Arriaga esta información.

Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio pluma

[TJT 16] N.º 16. BARTÓK, Béla:

Exequias

Archivo de origen: familiar de José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la m
Tonalidad de la fuente: la m
Instrumento de la fuente: Piano
N.º de páginas: 1
Compás: 6/4
N.º de compases: 16
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio pluma

En la edición Kalmus de *For Children, Sz 42* (Bartók, 1933, v. 2, p. 9) esta obra aparece titulada como *The fallen soldier* (el soldado abatido).

[TJT 17-a] N.º 17-a. BLANQUER, Amando:

Fantasia

Archivo de origen: familiar de José Tomás
Tonalidad de la transcripción: Atonal
Tonalidad de la fuente: Atonal
Instrumento de la fuente: Guitarra
N.º de páginas: 9
Compás: 4+6/8
N.º de compases: 127
N.º de pautas por página: 10
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Dedicada a José Tomás. Esta versión en manuscrito de José Tomás y digitada presenta más compases y fragmentos que no aparecen en la versión manuscrita por Blanquer ni en la publicada (Blanquer, 1987).

[TJT 17-b] N.º 17-b. BLANQUER, Amando:

Fantasia para guitarra

Archivo de origen: familiar de José Tomás

Tonalidad de la transcripción: Atonal

Tonalidad de la fuente: Atonal

Instrumento de la fuente: Guitarra

N.º de páginas: 8

Compás: 4+6/8

N.º de compases: 127

N.º de pautas por página: 12

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 17-c] N.º 17-c. BLANQUER, Amando:

Fantasia pour guitare

Archivo de origen: familiar de José Tomás

Tonalidad de la transcripción: Atonal

Tonalidad de la fuente: Atonal

Instrumento de la fuente: Guitarra

N.º de páginas: 4

Compás: 4+6/8

N.º de compases: 107

N.º de pautas por página: 7

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: E. impresa

Esta edición impresa está dedicada a José Tomás: “*a mon ami José Tomás*”
Publicada por Billaudot en 1987.⁹⁶

⁹⁶Blanquer 1987.

[TJT 17-s] N.º 17-s. BLANQUER, Amando:

Sonatina pour guitare

Tonalidad de la obra: Atonal

Instrumento de la fuente: Guitarra

N.º de páginas: 12

I. *Rítmico*

Compás: 6/8 y 3/8

N.º de compases: 111

II. *Amoroso*

Compás: S.M. (sin medida), 2/4, 3/4, 4/4

N.º de compases: 36

III. *Giocoso*

Compás: 3/8 y 9/8

N.º de compases: 144

N.º de pautas por página: 7

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: E. impresa

Dedicada a José Tomás y digitada por él. Publicada por Billaudot en 1983.⁹⁷ No se conserva el manuscrito de la transcripción o digitación en el archivo familiar.

[TJT 18] N.º 18. BORODIN, Alexander:

Serenata

Archivo de origen: familiar de José Tomás

Tonalidad de la transcripción: re M

Instrumento de la fuente: Piano

N.º de páginas: 1

Compás: 6/8

N.º de compases: 34

N.º de pautas por página: 12

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. temprano

Fecha el 13-09-1952.

⁹⁷ Blanquer 1983.

[TJT 19] N.º 19. BRACESCO, Renzo:

Canto incaico

Archivo de origen: familiar de José Tomás

Tonalidad de la transcripción: si m

Tonalidad de la fuente: mi m

Instrumento de la fuente: Piano

N.º de páginas: 2

Compás: 4/4

N.º de compases: 16

N.º de pautas por página: 6

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

Esta transcripción tiene *scordatura* para la quinta en sol y sexta en re. Existen dos versiones de esta obra, una para piano y otra para violín y piano. Es posible que José Tomás consultara la primera, publicada por Ricordi americana en 1955.⁹⁸

[TJT 20-a] N.º 20-a. CABEZÓN, Antonio de:

Diferencias sobre el canto del caballero

Archivo de origen: familiar de José Tomás

Tonalidad de la transcripción: re hipolidio (6º tono)

Tonalidad de la fuente: fa hipolidio (6º tono)

Instrumento de la fuente: Clave

N.º de páginas: 2

Compás: 2/2

N.º de compases: 80

N.º de pautas por página: 13

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la primera guitarra. La segunda guitarra [TJT 20-b] se encuentra en el archivo particular de José Luis Rodrigo, con quien José Tomás la tocó en dúo.

⁹⁸Bracceso 1955. Bracceso nació en Lima en 1888. Tras estudiar música en Milán, volvió a Perú (Trujillo), donde de 1947 a 1957 enseñó coro en la Escuela Regional de Música. Su *Requiem De Profundis*, para coro mixto a ocho voces, se estrenó en 1921 en el Conservatorio de Milán. Murió en Génova en 1982.

[TJT 20-b] N.º 20-b. CABEZÓN, Antonio de:

Diferencias sobre el canto del caballero

Archivo de origen: Particular de José Luis Rodrigo
Tonalidad de la transcripción: re hipolidio (6º tono)
Tonalidad de la fuente: fa hipolidio (6º tono)
Instrumento de la fuente: Clave
N.º de páginas: 2
Compás: 2/2
N.º de compases: 80
N.º de pautas por página: 13
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la segunda guitarra. La primera guitarra [TJT 20-a] se encuentra en el archivo particular de la familia de José Tomás.

[TJT 21] N.º 21. [CAPIROLA, Vincenzo]:

Anónimo: tres piezas para laúd del libro de Vincenzo Capirola. *Ricercare, La villanella y Balletto*

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción:
- *Ricercare*: mi mixolidio (7º tono)
- *La villanella*: mi hipodórico (2º tono)
- *Balletto*: la mixolidio (7º tono)
Tonalidad de la fuente:
- *Ricercare*: sol mixolidio (7º tono)
- *La villanella*: sol hipodórico (2º tono)
- *Balletto*: do mixolidio (7º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 6
Compás:
- *Ricercare*: 2/4
- *La villanella*: 3/4
- *Balletto*: 3/8
N.º de compases: 83
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

La indicación de autor de José Tomás es “Anónimo”. El título original del manuscrito es *Compositione di meser Vincenzo Capirola*, de ca. 1517, por lo que señalamos a Capirola como autor de esas danzas.⁹⁹ José Tomás debió de consultar la transcripción moderna de Otto Gombosi, publicada en 1955.¹⁰⁰

[TJT 22] N.º 22. [CAPIROLA, Vincenzo]:

Anónimo: *La villanella*

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: mi hipodórico (2º tono)
Tonalidad de la fuente: sol hipodórico (2º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 1
Compás: 3/4
N.º de compases: 20
N.º de pautas por página: 5
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Letraset

La indicación de autor de José Tomás es “Anónimo”. El título original del manuscrito original donde se encuentra esta *villanella* es *Compositione di meser Vincenzo Capirola*, por lo que señalamos a Capirola como autor de esta obra.¹⁰¹ Es la única de las transcripciones que se conservan que está pasada a limpio con caracteres *Letraset*.¹⁰²

[TJT 23] N.º 23. CARLSTEDT, Jan:

Dos danzas suecas

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la fuente: la m
Instrumento de la fuente: Guitarra
N.º de páginas: 4
Compás: 3/4 y 2/4
N.º de compases: 45
N.º de pautas por página: 5
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: E. impresa

⁹⁹ Capirola 1517.

¹⁰⁰ Gombosi 1955.

¹⁰¹ Capirola 1517.

¹⁰² Fuentes musicales y de caracteres escritos prefabricados preparados para rotular por el procedimiento de adherencia por presión.

Obra compuesta originalmente para guitarra, publicada por Nordiska Musikförlaget en 1966 con digitación de José Tomás.¹⁰³

[TJT 23-p] N.º 23-p. CASTELNUOVO TEDESCO, Mario:

I. Platero [Platero y yo]

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: mi m
Tonalidad de la fuente: mi m
Instrumento de la fuente: Guitarra y narrador
N.º de páginas: 4
Compás: 12/8
N.º de compases: 70
N.º de pautas por página: 12
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Solo se conserva la transcripción del primer movimiento de los que integran la obra completa de Castelnuovo Tedesco *Platero y yo*, op. 190, para narrador y guitarra.

[TJT 24] N.º 24. CHAIKOVSKI, Piotr Ilyich:

Canción triste, op. 40 n.º 2

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: si m
Tonalidad de la fuente: sol m
Instrumento de la fuente: Piano
N.º de páginas: 1
Compás: 4/4
N.º de compases: 47
N.º de pautas por página: 12
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. temprano

[TJT 25-a] N.º 25-a. CHOPIN, Frédéric:

Mazurca, op. 7 n.º 2

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la m
Tonalidad de la fuente: la m

¹⁰³ Carlstedt 1966.

Instrumento de la fuente: Piano
N.º de páginas: 2
Compás: 3/4
N.º de compases: 57
N.º de pautas por página: 16
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la primera guitarra. La segunda guitarra [TJT 25-b] se encuentra en el archivo particular de José Luis Rodrigo, con quien José Tomás la tocó en dúo.

[TJT 25-b] N.º 25-b. CHOPIN, Frédéric:

Mazurca, op.7 n.º 2

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la m
Tonalidad de la fuente: la m
Instrumento de la fuente: Piano
N.º de páginas: 2
Compás: 3/4
N.º de compases: 57
N.º de pautas por página: 16
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la segunda guitarra. La primera guitarra [TJT 25-a] se encuentra en el archivo particular de la familia de José Tomás.

[TJT 26-a] N.º 26-a. CONRADI, Johann Gottfried:

Suite en la mayor [Obras de J.G. Conradi *Neue Lautenstücke*: Frankfurt an der Oder, 1724, fols. 1-6.]

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la m
Tonalidad de la fuente: la m
Instrumento de la fuente: Laúd barroco
N.º de páginas: 7
Compás:

- *Prelude*: “*non mesuré*”
- *Allemande*: 4/4
- *Courante*: 3/4
- *Gigue*: 6/8

- *Menuet (Alternativ)*:3/4
N.º de compases: 105
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr. Notación mensural

Con respecto a la obra de Conradi (1724), fols. 1-6, faltan el *Rondeau* y el *Menuet*. José Tomás las agrupa como *Suite en la mayor*. En Conradi (1724) no aparecen estas piezas agrupadas bajo tal nombre, por lo que anotamos junto al título de José Tomás la referencia de la edición original.

[TJT 26-b] N.º 26-b. CONRADI, Johann Gottfried:

Suite en la mayor [Obras del *Neue Lautenstüke*: J.G. Conradi, Frankfurt an der Oder, 1724, fol. 1-6.]

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la m
Tonalidad de la fuente: la m
Instrumento de la fuente: Laúd barroco
N.º de páginas: 6
Compás:
- *Prelude*: non mesuré
- *Allemande*: 4/4
- *Courante*:3/4
- *Gigue*:6/8
- *Menuet (Alternativ)*:3/4
N.º de compases: 164
N.º de pautas por página: 8
Instrumento: Laúd barroco
Grafía: Ms. a pluma. Tablatura de laúd barroco

No sabemos con exactitud si esta copia manuscrita de la tablatura original es autógrafa de José Tomás; en cualquier caso es una copia contemporánea del maestro de Alicante. Tomás las agrupa como *Suite en la mayor*. En Conradi (1724) no aparecen estas piezas agrupadas bajo tal nombre, por lo que anotamos junto al título de José Tomás la referencia de la edición original.

[TJT 27] N.º 27. COUPERIN, Louis:

Chacona

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: fa M

Instrumento de la fuente: Teclado

N.º de páginas: 3

Compás: 3/4

N.º de compases: 48

N.º de pautas por página: 6

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 28] N.º 28. COUPERIN, Louis:

La Badine

Archivo de origen: Particular José Luis Rodrigo

Tonalidad de la transcripción: la m

Tonalidad de la fuente: la m

Instrumento de la fuente: Clave

N.º de páginas: 2

Compás: 2/2

N.º de compases: 40

N.º de pautas por página: 2

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. a tinta

Para dos guitarras. *Particella* de la segunda guitarra, falta la primera. Procede de la recopilación de piezas de diferentes autores publicada por Ballard.¹⁰⁴

[TJT 29] N.º 29. CUTTING, Francis:

Gaillarde

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: la hipodórico (2º tono)

Tonalidad de la fuente: do hipodórico (2º tono)

Instrumento de la fuente: Laúd renacentista

N.º de páginas: 2

Compás: 3/4

¹⁰⁴ Ballard 1707.

N.º de compases: 52
N.º de pautas por página: 8
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

En el manuscrito no aparece indicación para *scordatura* de tercera en fa[♯], aunque la digitación demuestra que así la pensó José Tomás, con la misma relación interválica entre las cuerdas de la guitarra y las del laúd renacentista.

[TJT 30-a] N.º 30-a. CUTTING, Francis:

Greensleeves

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la hipodórico (2º tono)
Tonalidad de la fuente: do hipodórico (2º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 2
Compás: 6/8
N.º de compases: 32
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Segunda versión, corregida y redigitada de la siguiente [TJT 30-b]

[TJT 30-b] N.º 30-b. CUTTING, Francis:

Greensleeves

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la hipodórico (2º tono)
Tonalidad de la fuente: do hipodórico (2º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 2
Compás: 6/8
N.º de compases: 32
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Primera versión de la transcripción. Hay algunos errores corregidos sobre el texto musical.

[TJT 31] N.º 31. CUTTING, Francis:

Greensleeves y Galliard

Archivo de origen: Particular Ascensión Alfonso

Tonalidad de la transcripción:

- *Greensleeves*: la hipodórico (2º tono)
- *Galliard*: mi hipodórico (2º tono)

Tonalidad de la fuente:

- *Greensleeves*: do hipodórico (2º tono)
- *Galliard*: sol hipodórico (2º tono)

Instrumento de la fuente: Laúd renacentista

N.º de páginas: 5

Compás:

- *Greensleeves*: 6/8
- *Galliard*: 3/4

N.º de compases: 80

N.º de pautas por página: 6

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

Este pliego de dos folios incluye otra copia de la versión sin corregir de *Greensleeves* [TJT 31-b], y la transcripción de *Galliard*.

[TJT 32] N.º 32. DEBUSSY, Claude:

[Children's corner, n.º5: The Little Shepherd]

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: fa M

Tonalidad de la fuente: la m

Instrumento de la fuente: Piano

N.º de páginas: 2

Compás: 4/4

N.º de compases: 31

N.º de pautas por página: 14

Guitarra de 6 u 8 c: 8

Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la primera guitarra, falta la segunda. El manuscrito no tiene título ni indicación de autor.

Se trata del quinto número de la suite para piano *Children's corner*, L. 113, compuesta por Debussy con intención pedagógica, y que está dedicada a su pequeña hija de 3 años llamada Claude-Emma.¹⁰⁵

[TJT 33] N.º 33. DEBUSSY, Claude:

[Children's corner, n.º 6: Golliwogg's Cake Walk]

Archivo de origen: Particular José Luis Rodrigo

Tonalidad de la transcripción: fa M

Tonalidad de la fuente: la m

Instrumento de la fuente: Piano

N.º de páginas: 2

Compás: 4/4

N.º de compases: 31

N.º de pautas por página: 14

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la segunda guitarra, falta la primera. El manuscrito no tiene título ni indicación de autor. Se trata del sexto número de la suite para piano compuesta por Debussy con intención pedagógica *Children's corner*, L. 113.

[TJT 34] N.º 34. DOWLAND, John:

A fancy

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: mi hipodórico (2º tono)

Tonalidad de la fuente: sol hipodórico (2º tono)

Instrumento de la fuente: Laúd renacentista

N.º de páginas: 3

Compás: 4/4

N.º de compases: 46

N.º de pautas por página: 14

Guitarra de 6 u 8 c: 8

Grafía: Ms. limpio pluma

Este manuscrito no es de puño y letra de José Tomás, aunque él lo guardaba junto a sus transcripciones. Está puesto en limpio con pluma estilográfica por su alumna

¹⁰⁵ Debussy la llamaba con el apelativo cariñoso de “Chou-Chou”. La obra tiene la siguiente dedicatoria del compositor a su hija: *A mi querida “Chou-Chou”, con las tiernas disculpas de su padre por lo que vendrá más adelante*. El compositor hace alusión a la música que vendrá adelante.

filipina Agnes Narciso,¹⁰⁶ con *scordatura* para la tercera en fa[♯] y pensada para guitarra de ocho cuerdas, con la octava cuerda en si. Está fechada y firmada en 1975.

[TJT 35] N.º 35. DOWLAND, John:

Fantasia

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: mi hipolidio (6º tono)
Tonalidad de la fuente: sol hipolidio (6º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 6
Compás: 4/4
N.º de compases: 101
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 8
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 36] N.º 36. DOWLAND, John:

Go from my window

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: mi hipolidio (6º tono)
Tonalidad de la fuente: sol hipolidio (6º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 1
Compás: 4/4
N.º de compases: 20
N.º de pautas por página: 8
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 37] N.º 37. DOWLAND, John:

Lachrimae tristes

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: fa[♯] hipodórico (2º tono)
Tonalidad de la fuente: la hipodórico (2º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 1
Compás: 4/4
N.º de compases: 20

¹⁰⁶ Agradecemos al profesor José Antonio Ballester esta información.

N.º de pautas por página: 10
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 38] N.º 38. DOWLAND, John:

Lord d'Lisle's Galliard

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: re hipodórico (2º tono)
Tonalidad de la fuente: fa hipodórico (2º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 2
Compás: 3/4
N.º de compases: 48
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 39] N.º 39. DOWLAND, John:

Master Piper's Galliard

Archivo de origen: Particular Ascensión Alfonso
Tonalidad de la transcripción: mi hipodórico (2º tono)
Tonalidad de la fuente: sol hipodórico (2º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 3
Compás: 3/4
N.º de compases: 48
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: C. heliográfica de ms.

[TJT 40] N.º 40. DOWLAND, John:

Melancholy Galliard

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: re hipolidio (6º tono)
Tonalidad de la fuente: fa hipolidio (6º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 2
Compás: 3/4
N.º de compases: 44
N.º de pautas por página: 10

Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Al principio aparece la indicación “3ª en fa[♯]” Este manuscrito está tachado en toda la página por José Tomás, ya que posteriormente haría otra versión con la sexta cuerda en re [TJT 41].

[TJT 41] N.º 41. DOWLAND, John:

Melancholy Galliard y Allemande

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: re hipolidio (6º tono)
Tonalidad de la fuente: fa hipolidio (6º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 6
Compás:
- *Melancholy Galliard*: 3/4
- *Allemande*: 2/4
N.º de compases: 97
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Este pliego de dos folios incluye la segunda versión de *Melancholy Galliard*, con la sexta cuerda en re, y la *Allemande* con la misma *scordatura*, probablemente preparadas para tocarlas en concierto una a continuación de la otra. No se indica si en la segunda pieza mantiene la tercera cuerda en fa[♯] pero es de suponer, dado su criterio habitual, heredado de Emilio Pujol, de mantener la distribución de intervalos entre cada cuerda de la guitarra igual a su disposición en el laúd renacentista y la vihuela. Es una de las pocas transcripciones firmadas y fechadas, año 1962.

[TJT 42] N.º 42. DOWLAND, John:

My Lady Hunsdon's Puffe

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: re hipolidio (6º tono)
Tonalidad de la fuente: fa hipolidio (6º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 1
Compás: 2/4
N.º de compases: 34
N.º de pautas por página: 10
Guitarra de 6 u 8 c: 8
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 43] N.º 43. DOWLAND, John:

My Lord Willoughby's welcome home

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la hipolidio (6º tono)
Tonalidad de la fuente: do hipolidio (6º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 3
Compás: 4/4
N.º de compases: 48
N.º de pautas por página: 16
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. bolígrafo negro

[TJT 43-a] N.º 43-a. DOWLAND, John:

My Lord Willoughby's welcome home

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la hipolidio (6º tono)
Tonalidad de la fuente: do hipolidio (6º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 3
Compás: 4/4
N.º de compases: 48
N.º de pautas por página: 16
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la primera guitarra. La segunda guitarra [TJT 43-b] se encuentra en el archivo particular de José Luis Rodrigo, con quien José Tomás la tocó en dúo.

[TJT 43-b] N.º 43-b. DOWLAND, John:

My Lord Willoughby's welcome home

Archivo de origen: Particular José Luis Rodrigo
Tonalidad de la transcripción: la hipolidio (6º tono)
Tonalidad de la fuente: do hipolidio (6º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 3

Compás: 4/4
N.º de compases: 48
N.º de pautas por página: 16
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la segunda guitarra. La primera guitarra [TJT 43-a] se encuentra en el archivo particular de la familia de José Tomás.

[TJT 44] N.º 44. DOWLAND, John:

Queen Elizabeth's Galliard

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: mi hipolidio (6º tono)
Tonalidad de la fuente: sol hipolidio (6º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 2
Compás: 3/4
N.º de compases: 33
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 8
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 45-a] N.º 45-a. DOWLAND, John:

Semper Dowland, semper dolens

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: fa ♯ hipolidio (6º tono)
Tonalidad de la fuente: la hipolidio (6º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 2
Compás: 4/4
N.º de compases: 38
N.º de pautas por página: 10
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Versión corregida de la siguiente [TJT 45-b], trazada con rotulador y en pliego horizontal.

[TJT 45-b] N.º 45-b. DOWLAND, John:

Semper Dowland, semper dolens

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: fa[♯] hipolidio (6º tono)
Tonalidad de la fuente: la hipolidio (6º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 2
Compás: 4/4
N.º de compases: 38
N.º de pautas por página: 10
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en borrador lápiz

Borrador de la anterior [TJT 45-a], trazada a lápiz y en pliego vertical.

[TJT 46] N.º 46. DOWLAND, John:

Sir Henry Guilforde's Almaine

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la hipolidio (6º tono)
Tonalidad de la fuente: do hipolidio (6º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 2
Compás: 2/4
N.º de compases: 48
N.º de pautas por página: 10
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 47] N.º 47. DOWLAND, John:

Tarlton's resurrection

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la hipolidio (6º tono)
Tonalidad de la fuente: do hipolidio (6º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 1
Compás: 6/8
N.º de compases: 14
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en borrador lápiz

[TJT 48] N.º 48. DOWLAND, John:

The Earle of Essex's Galliard

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la hipodórico (2º tono)
Tonalidad de la fuente: do hipodórico (6º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 3
Compás: 3/4
N.º de compases: 70
N.º de pautas por página: 10
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 49] N.º 49. DOWLAND, John:

The frog Galliard

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la hipolidio (6º tono)
Tonalidad de la fuente: sol hipolidio (6º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 2
Compás: 3/4
N.º de compases: 64
N.º de pautas por página: 12
Guitarra de 6 u 8 c: 8
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 50] N.º 50. DOWLAND, John:

The shoemaker's wife

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: re hipolidio (6º tono)
Tonalidad de la fuente: fa ♯ hipolidio (6º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 1
Compás: 6/8
N.º de compases: 24
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en borrador lápiz

[TJT 51-a] N.º 51-a. ESPLÁ, Óscar:

Levante [reconstrucción completa]

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción:
I. *Allegretto moderato*: mi m-mi M
II. *Andante*: do m-la m
III. *Allegro non molto*: re M
IV. *Andante*: re M
V. *Allegro moderato*: fa M-re M
VI. *Moderato*: re M-re M
VII. *Allegretto*: sol (do m) – sol (do m)
Tonalidad de la fuente:
I. *Allegretto moderato*: si m-si M
II. *Andante*: la m-fa ♯ M
III. *Allegro non molto*: re M
IV. *Andante*: mi ♯ M
V. *Allegro moderato*: sol M-mi m
VI. *Moderato*: mi ♯ M-mi ♯ m
VII. *Allegretto*: re ♯ (sol ♯ M) – re ♯ (sol ♯ m)
Instrumento de la fuente: Piano
N.º de páginas: 15

Compás:

- I. *Allegretto moderato*: 6/8
- II. *Andante*: 3/4
- III. *Allegro non molto*: 6/8
- IV. *Andante*: 3/4
- V. *Allegro moderato*: 9/8
- VI. *Moderato*: 3/4
- VII. *Allegretto*: 6/8

N.º de compases: 308

N.º de pautas por página: 6

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. a rotulador y C. heliográfica de ms.

Reconstrucción basada en TJT 51-b y 51-c que recopila la selección de números de la Suite *Levante* transcritos por J. Tomás, quien transcribió solo siete de los diez números que escribió Esplá, y asignó otro orden a aquellos que había transcrito, según la siguiente tabla:

LEVANTE	
Transcripción de J. Tomás	Fuente de O. Esplá
I	I
II	V
III	III
IV	II
V	VII
VI	VIII
VII	VI

[TJT 51-b] N.º 51-b. ESPLÁ, Óscar:

Levante [Levante. N.º IV incompleto]

Archivo de origen: *id.*

Tonalidad de la transcripción: *id.*

Tonalidad de la fuente: *id.*

Instrumento de la fuente: *id.*

N.º de páginas: 19

Compás: *id.*

N.º de compases: 305

N.º de pautas por página: *id.*

Guitarra de 6 u 8 c: *id.*

Grafía: Ms. en limpio rotr.

La transcripción del n.º IV está incompleta

[TJT 51-c] N.º 51-c. ESPLÁ, Óscar:

Levante [Levante. falta el n.º IV]

Archivo de origen: *id.*

Tonalidad de la transcripción: *id.*

Tonalidad de la fuente: *id.*

Instrumento de la fuente: *id.*

N.º de páginas: 13

Compás: *ibidem*

N.º de compases: 265

N.º de pautas por página: *id.*

Guitarra de 6 u 8 c: *id.*

Grafía: Ms. en limpio rotr.

Solo aparecen transcritos seis números de los diez que compuso Ó. Esplá. El n.º IV, según la numeración de José Tomás, no se encuentra en esta transcripción.

[TJT 51-d] N.º 51-d. ESPLÁ, Óscar:

Levante [Levante. N.ºs I al IV]

Archivo de origen: *id.*

Tonalidad de la transcripción: *id.*

Tonalidad de la fuente: *id.*

Instrumento de la fuente: *id.*

N.º de páginas: 8

Compás: *id.*

N.º de compases: 167

N.º de pautas por página: *id.*

Guitarra de 6 u 8 c: *id.*

Grafía: C. heliográfica de ms.

Solo están en este pliego los números I al IV y faltan del I al VII, según la numeración de José Tomás.

[TJT 51-e] N.º 51-e. ESPLÁ, Óscar:

[*Levante* N.º VII bis]

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: sol M – mi m

Tonalidad de la fuente: sol M – mi m

Instrumento de la fuente: Piano

N.º de páginas: 2

Compás: 9/8

N.º de compases: 36
N.º de pautas por página: 9
Guitarra de 6 u 8 c: 8
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Sin asignación de autor ni título en el manuscrito. Se conserva en otra carpeta aparte de todos los demás pliegos de transcripción de *Levante*. Esta es la segunda versión del n.º v de la selección de J. Tomás según aparece en [TJT 51-b] y [TJT 51-d]. Está en la tonalidad original¹⁰⁷ de la fuente pianística, sin *scordatura*¹⁰⁸, con un diseño de arpeggio más próximo al modelo de Esplá y pensada para guitarra de ocho cuerdas, con la séptima afinada en re y la octava en do[♯].

[TJT 52-a] N.º 52-a. ESPLÁ, Óscar:

Tempo di Sonata para guitarra

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: mi eólico
Tonalidad de la fuente: mi eólico
Instrumento de la fuente: Arpa
N.º de páginas: 15
Compás: 2/4
N.º de compases: 308
N.º de pautas por página: 9
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Manuscrito en limpio digitado parcialmente por José Tomás, solamente hasta el c. 5, la primera pauta, conservado en el archivo particular de la familia de José Tomás.

[TJT 52-b] N.º 52-b. ESPLÁ, Óscar:

Tempo di Sonata para arpa cromática

Archivo de origen: Biblioteca Fundación Juan March
Tonalidad de la transcripción: mi eólico
Tonalidad de la fuente: mi eólico
Instrumento de la fuente: Arpa
N.º de páginas: 8
Compás: 2/4
N.º de compases: 308

¹⁰⁷ sol M.

¹⁰⁸ [TJT 51-b] y [TJT 51-d] incluyen la transcripción del n.ºIV según la numeración de José Tomás en re M y con *scordatura* para la sexta cuerda en re.

N.º de pautas por página: 20
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. limpio pluma

Versión original para arpa cromática de Óscar Esplá. Conservada en la Biblioteca de la Fundación Juan March con la sign. M-380-F.¹⁰⁹ En la portada tiene el sello de la Sociedad General de Autores.

[TJT 52-c] N.º 52-c. ESPLÁ, Óscar:

[Tempo di Sonata]

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: mi eólico
Tonalidad de la fuente: mi eólico
Instrumento de la fuente: Arpa
N.º de páginas: 15
Compás: 2/4
N.º de compases: 308
N.º de pautas por página: 16
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en borrador lápiz

Manuscrito digitado en borrador trazado a lápiz, sin indicación de título ni autor en el manuscrito, conservado en el archivo particular de la familia de José Tomás. Tiene cálculos aritméticos manuscritos de J. Tomás en la última página sobre la organización del trabajo de transcripción.

[TJT 52-d] N.º 52-d. ESPLÁ, Óscar:

Tempo di Sonata para arpa cromática

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: mi eólico
Tonalidad de la fuente: mi eólico
Instrumento de la fuente: Arpa
N.º de páginas: 8
Compás: 2/4
N.º de compases: 308
N.º de pautas por página: 20
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. limpio pluma

¹⁰⁹ Agradecemos a Marco Socías y a José Luis Maire las gestiones para la consulta de este manuscrito.

Es fotocopia de [TJT 52-b]. El título de la portada apenas se distingue debido a la mala calidad de la copia.

[TJT 53] N.º 53. FERRABOSCO, Alfonso:

Pavana

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: re dórico (1.^{er} tono)
Tonalidad de la fuente: fa dórico (1.^{er} tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 4
Compás: 4/4
N.º de compases: 39
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 54] N.º 54. FRANCISQUE, Antoine:

Suite de Branles

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción:
I. *Branle gay*: mi mixolidio (7.^o tono)
II. *Branle simple*: mi frigio (2.^o tono)
III. *Branle gay*: la hipodórico (2.^o tono)
IV. *Branle de Poiteau*: la hipodórico (2.^o tono)
V. *Branle de Montirande*: La dórico (1.^{er} tono)

Tonalidad de la fuente:
I. *Branle gay*: sol mixolidio (7.^o tono)
II. *Branle simple*: sol frigio (2.^o tono)
III. *Branle gay*: do hipodórico (2.^o tono)
IV. *Branle de Poiteau*: do hipodórico (2.^o tono)
V. *Branle de Montirande*: do dórico (1.^{er} tono)

Instrumento de la fuente: Laúd renacentista

N.º de páginas: 7

Compás:

I. *Branle gay*: 3/4 (3)

II. *Branle simple*: 2/2

III. *Branle gay*: 3/4 (3)

IV. *Branle de Poiteau*: 3/4 (3)

V. *Branle de Montirande*: 2/2

N.º de compases: 177

N.º de pautas por página: 6

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

Incluye las siguientes danzas: I. *Branle gay*; II. *Branle simple*; III. *Branle gay*; IV. *Branle de Poiteau*; V. *Branle de Montirande*.

Todas las obras están completas y siguen un número correlativo en el título. Sin embargo las indicaciones del final de cada página, donde dice en qué página sigue, no significan en qué página continúa cada danza, ya que cada una está completa en una sola página, sino que indican el folio vuelto que corresponde a cada folio recto en cada pliego para poder imprimir un álbum a doble cara con todos los Branles juntos manteniendo el orden numérico de los títulos.

[TJT 55] N.º 55. FRESCOBALDI, Girolamo:

Aria detta la Frescobalda

Archivo de origen: Particular de Ascensión Alfonso

Tonalidad de la transcripción: mi dórico (1.º tono)

Tonalidad de la fuente: mi dórico (1.º tono)

Instrumento de la fuente: Clave

N.º de páginas: 4

Compás: 4/2

N.º de compases: 83

N.º de pautas por página: 8

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: C. heliográfica de ms.

[TJT 56] N.º 56. GRANADOS, Enrique:

Danza española n.º 2 [Oriental]

Archivo de origen: Particular de J. L. Rodrigo

Tonalidad de la transcripción: la m

Tonalidad de la fuente: do m

Instrumento de la fuente: Piano

N.º de páginas: 5

Compás: 3/4

N.º de compases: 65

N.º de pautas por página: 16

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la segunda guitarra, conservada en el archivo particular de José Luis Rodrigo, que la tocó a dúo con José Tomás. Falta la primera guitarra. En el manuscrito no aparece el subtítulo *Oriental*.

[TJT 57] N.º 57.

Danza española n.º 5: Andaluza

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: mi m-mi M

Tonalidad de la fuente: mi m-mi M

Instrumento de la fuente: Piano

N.º de páginas: 6

Compás: 6/8

N.º de compases: 66

N.º de pautas por página: 6

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 58-a] N.º 58-a. GRANADOS, Enrique:

Goyescas [Intermezzo]

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: mi m

Tonalidad de la fuente: mi [♯] m

Instrumento de la fuente: Piano

N.º de páginas: 5

Compás: 3/4

N.º de compases: 61

N.º de pautas por página: 16

Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la primera guitarra. La segunda guitarra [TJT 58-b] se encuentra en el archivo particular de José Luis Rodrigo, con quien José Tomás la tocó en dúo.

En el manuscrito no aparece el subtítulo *Intermezzo*. Se trata de una transcripción del *Intermezzo* compuesto por Granados poco antes del estreno de la ópera *Goyescas* en el Metropolitan Opera de Nueva York el 28 de enero de 1916,¹¹⁰ y que es distinto y mucho más breve que el escrito originalmente y publicado en la partitura completa de la ópera.¹¹¹ Este nuevo y breve *Intermezzo* compuesto para sustituir al original poco antes del estreno, sería la última composición de Granados y además luego se haría más famoso que el escrito originalmente, ya que en el viaje de regreso a Europa después del estreno, el compositor y su esposa fallecieron en el naufragio del barco que realizaba la travesía entre Londres y Dieppe después de culminada la travesía transatlántica.¹¹²

Numerosos arreglos orquestales de diversa índole de este *Intermezzo* y la transcripción de G. Cassadó para violoncello y piano¹¹³ lo hicieron más famoso que el publicado en la partitura orquestal, debido a su sencilla belleza y el luctuoso hecho de que se convirtiera en la última obra compuesta por Granados antes de morir.

[TJT 58-b] N.º 58-b. GRANADOS, Enrique:

Goyescas [Intermezzo]

Archivo de origen: Particular de J. L. Rodrigo

Tonalidad de la transcripción: mi m

Tonalidad de la fuente: mi ♯ m

Instrumento de la fuente: Piano

N.º de páginas: 5

Compás: 3/4

N.º de compases: 61

N.º de pautas por página: 16

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

¹¹⁰ Granados 1916.

¹¹¹ Granados 1915, pp. 64-68.

¹¹² El transatlántico “Sussex” donde viajaban Enrique Granados y su esposa Amparo Gal se hundió tras ser torpedeado por la marina alemana en el transcurso de la Primera Guerra Mundial el 24 de marzo de 1916. El naufragio ocurrió en el Canal de la Mancha poco antes de llegar a su destino, el puerto francés de Dieppe. En el desastre Granados fue rescatado en primera instancia en un bote salvavidas, pero al ver que su esposa se hallaba aún en el agua luchando por su vida, se lanzó a salvarla y perecieron los dos. La popa del barco, donde estaba el camarote del matrimonio Granados, permaneció a flote y fue remolcado al puerto de destino, donde se pudieron rescatar objetos y documentos del compositor y de su esposa.

¹¹³ Cassadó 1923.

Para dos guitarras. *Particella* de la segunda guitarra. La primera guitarra [TJT 58-a] se encuentra en el archivo particular de la familia de José Tomás.

[TJT 59-a] N.º 59-a. HAENDEL, George Friedrich:

Allemande [sol m]

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: sol m

Tonalidad de la fuente: sol m

Instrumento de la fuente: Clave

N.º de páginas: 2

Compás: 4/4 (C)

N.º de compases: 18

N.º de pautas por página: 16

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. borrador lápiz y limpio tinta

La tonalidad no consta en el título del manuscrito. Conservada en el archivo particular de la familia de José Tomás. Esta *Allemande* la tocaron en dúo José Tomás y José Luis Rodrigo en la década de 1970. Al ser una pieza breve, Tomás la escribió en sistema de dos pautas en el que figuran ambas guitarras.

[TJT 59-b] N.º 59-b. HAENDEL, George Friedrich:

Allemande [sol m]

Archivo de origen: Particular J. L. Rodrigo

Tonalidad de la transcripción: sol m

Tonalidad de la fuente: sol m

Instrumento de la fuente: Clave

N.º de páginas: 2

Compás: 4/4 (C)

N.º de compases: 18

N.º de pautas por página: 12

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. borrador lápiz y limpio tinta

Conservada en el archivo particular de José Luis Rodrigo. Fotocopia de [TJT 59-a].

[TJT 60] N.º 60. HAENDEL, George Friedrich:

Impertinence [HWV 494]

Archivo de origen: Particular J. L. Rodrigo

Tonalidad de la transcripción: sol m

Tonalidad de la fuente: sol m

Instrumento de la fuente: Clave

N.º de páginas: 1

Compás: 4/4

N.º de compases: 21

N.º de pautas por página: 12

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la segunda guitarra, falta la primera.

[TJT 61] N.º 61. HAENDEL, George Friedrich:

Obertura [en re M]

Archivo de origen: Particular J. L. Rodrigo

Tonalidad de la transcripción: re M

Tonalidad de la fuente: re M

Instrumento de la fuente: Clave

N.º de páginas: 2

Compás: 4/4 (C) – 6/8

N.º de compases: 40

N.º de pautas por página: 12

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

La tonalidad no consta en el título del manuscrito. Esta *Allemande* la tocaron el dúo formado por José Tomás y José Luis Rodrigo en la década de 1970. Al ser de cortas dimensiones Tomás la escribió en sistema de dos pautas incluyendo ambas guitarras.

[TJT 62] N.º 62. HAUG, Hans:

Preludio

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: Atonal

Tonalidad de la fuente: Atonal

Instrumento de la fuente: Guitarra

N.º de páginas: 2

Compás: 4/4 (C)
N.º de compases: 26
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. a tinta

[TJT 63] N.º 63. HAYDN, Joseph:

Sonatina pastorale, HV 35

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: re M
Tonalidad de la fuente: la m
Instrumento de la fuente: Piano
N.º de páginas: 4
Compás: 6/8
N.º de compases: 79
N.º de pautas por página: 10
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. borrador lápiz

Están completos los movimientos I: *Adagio*; y II: *Allegro*. El tercer movimiento de la fuente pianística, *Menuet*, no se encuentra en esta transcripción. La escritura a lápiz de los dos primeros movimientos completos todavía permanece bajo el repaso de rotulador, que llega solamente hasta el c. 11 del *Allegro*.

[TJT 64] N.º 64. HOWET, Gregory:

Fantasia

Archivo de origen: familiar José Tomás
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 5
Compás: 4/4 (C)
N.º de compases: 67
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 8
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 65] N.º 65. JOHNSON, Robert:

Alman

Archivo de origen: Particular Ascensión Alfonso
Tonalidad de la transcripción: la hipodórico (2.º tono)
Tonalidad de la fuente: do hipodórico (2.º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 3
Compás: 2/4
N.º de compases: 56
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 66] N.º 66. JOHNSON, Robert:

Alman [2 danzas: Alman XII y Alman XIV]

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción:
- Alman XII: la hipolidio (6.º tono)
- Alman XIV: re hipolidio (6.º tono)
Tonalidad de la fuente:
- Alman XII: do hipolidio (6.º tono)
- Alman XIV: fa hipolidio (6.º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 1
Compás:
- Alman XII: 2/4
- Alman XIV: 2/4
N.º de compases: 35
N.º de pautas por página: 16
Guitarra de 6 u 8 c: 8
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 67] N.º 67. JOHNSON, Robert:

The Flat Pavane

Archivo de origen: Particular José Luis Rodrigo
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 3
Compás: 2/4
N.º de compases: 63

N.º de pautas por página: 16
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la segunda guitarra, falta la primera.

[TJT 68] N.º 68. JOHNSON, Robert:

The Flat Pavane

Archivo de origen: Particular José Luis Rodrigo
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 4
Compás: 3/4
N.º de compases: 83
N.º de pautas por página: 16
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la segunda guitarra, falta la primera.

[TJT 69] N.º 69. MOMPOU, Federico:

Canción y Danza n.º 10.

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción:
- *Canción*: la eólico
- *Danza*: re dórico
Tonalidad de la fuente:
- *Canción*: la eólico
- *Danza*: re dórico
Instrumento de la fuente: Piano
N.º de páginas: 5
Compás:
- *Canción*: 4
- *Danza*: 3/4
N.º de compases: 65
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Bajo el título pone: “sobre dos Cantigas del rey Alfonso X (Siglo XII)”. Por esta inspiración estética consideramos la tonalidad en el ámbito modal, no en el tonal.

[TJT 70-a] N.º 70-a. MORTARI, Virgilio:

Omaggio ad Andrés Segovia

Archivo de origen: Particular Ascensión Alfonso

Tonalidad de la fuente: Atonal

Instrumento de la fuente: Guitarra

N.º de páginas: 8

Compás: 6/8

N.º de compases: 258

N.º de pautas por página: 8

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: E. impresa

Esta obra es una composición original de Mortari para guitarra, dedicada a Andrés Segovia. La incluimos en este catálogo porque la digitación es de José Tomás, realizada por encargo del propio Segovia.¹¹⁴ Fue publicada en 1972.¹¹⁵

[TJT 70-b] N.º 70-b. MORTARI, Virgilio:

Omaggio ad Andrés Segovia

Archivo de origen: Particular Ascensión Alfonso

Tonalidad de la fuente: Atonal

Instrumento de la fuente: Guitarra

N.º de páginas: 8

Compás: 6/8

N.º de compases: 251

N.º de pautas por página: 16

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

Manuscrito de copista desconocido, probablemente el propio compositor. Digitación manuscrita de José Tomás. Presenta variantes y diferente número de compases con respecto a la publicada.

¹¹⁴ En una carta de fecha 21 de noviembre de 1971 y escrita desde “Le Grand Hotel” de Roma, Andrés Segovia le comunica a José Tomás que la obra digitada por Tomás será editada con el nombre del guitarrista alicantino: “Querido José: acabo de entregar al maestro Virgilio Martari [*sic*] su obra digitada por ti. Su editor se la ha pedido repetidamente, así que no será publicada por Schott. También le he dado tu dirección para que él te escriba y te agradezca tu trabajo. La edición llevará tu nombre...”.

¹¹⁵ Mortari 1972

[TJT 71-a] N.º 71-a. MOZART, Wolfgang Amadeus:

Alla turca

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: la m

Tonalidad de la fuente: la m

Instrumento de la fuente: Piano

N.º de páginas: 3

Compás: 2/4

N.º de compases: 89

N.º de pautas por página: 16

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la primera guitarra. La segunda [TJT 70-b] se encuentra en el archivo particular de José Luis Rodrigo, con quien José Tomás la tocó en dúo.

[TJT 71-b] N.º 71-b. MOZART, Wolfgang Amadeus:

Alla turca

Archivo de origen: Particular José Rodrigo

Tonalidad de la transcripción: la m

Tonalidad de la fuente: la m

Instrumento de la fuente: Piano

N.º de páginas: 3

Compás: 2/4

N.º de compases: 89

N.º de pautas por página: 16

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la segunda guitarra. La primera [TJT 70-a] se encuentra en el archivo particular de la familia de José Tomás.

[TJT 72-a] N.º 72-a. MOZART, Wolfgang Amadeus:

Sonata n.º 4

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: do m

Tonalidad de la fuente: mi[♯] M

Instrumento de la fuente: Piano

N.º de páginas: 7

Compás: 4/4
N.º de compases: 210
N.º de pautas por página: 10
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la primera guitarra. La segunda [TJT 72-b] se encuentra en el archivo particular de José Luis Rodrigo, con quien José Tomás la tocó en dúo.

[TJT 72-b] N.º 72-b. MOZART, Wolfgang Amadeus:

Sonata n.º 4

Archivo de origen: Particular José Luis Rodrigo
Tonalidad de la transcripción: do m
Tonalidad de la fuente: mi [♯] M
Instrumento de la fuente: Piano
N.º de páginas: 7
Compás: 4/4
N.º de compases: 210
N.º de pautas por página: 10
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la segunda guitarra. La primera guitarra [TJT 72-a] se encuentra en el archivo particular de la familia de José Tomás.

[TJT 73] N.º 73. MUDARRA, Alonso:

Claros y frescos ríos

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la hipolidio (6.º tono)
Tonalidad de la fuente: do hipolidio (6.º tono)
Instrumento de la fuente: Vihuela y voz
N.º de páginas: 3
Compás: 2/2 (C)
N.º de compases: 62
N.º de pautas por página: 12
Guitarra de 6 u 8 c: voz y guitarra de 6 cuerdas
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 74] N.º 74. MUDARRA, Alonso:

Gallarda

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: re hipolidio (6.º tono)
Tonalidad de la fuente: fa hipolidio (6.º tono)
Instrumento de la fuente: Vihuela
N.º de páginas: 1
Compás: 3/2
N.º de compases: 24
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 75] N.º 75. NEGRI, Cesare:

Le Gratie d'amore

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción:
1. *Barrera*: re hipolidio (6.º tono)
2. *Cortesía amorosa*: Si hipodórico (2.º tono)
3. *Alemana d'amore*: re mixolidio (7.º tono)
4. *Alta visconte*: re hipolidio (6.º tono)
Tonalidad de la fuente:
1. *Barrera*: fa hipolidio (6.º tono)
2. *Cortesía amorosa*: re hipodórico (2.º tono)
3. *Alemana d'amore*: fa mixolidio (7.º tono)
4. *Alta visconte*: fa hipolidio (6.º tono)

Instrumento de la fuente: Laúd renacentista

N.º de páginas: 6

Compás:

1. *Barrera*: 2/4
2. *Cortesía amorosa*: 2/4-3/4
3. *Alemana d'amore*: 2/4
4. *Alta visconte*: 3/4

N.º de compases: 205

N.º de pautas por página: 6

Guitarra de 6 u 8 c: 8

Grafía: Ms. en limpio rotr.

Solo está digitada la primera danza. Está pensada para guitarra de ocho cuerdas, con la séptima cuerda en re y *scordatura* para la tercera en fa[♯]. Se trata de una selección de danzas publicadas en tablatura italiana para laúd incluidas en el tratado de danza *Le Gratie d'amore*.¹¹⁶

[TJT 76] N.º 76. PAGANINI, Niccolò:

Sonata en la M [Grande sonata in la maggiore]

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: la M

Tonalidad de la fuente: la M

Instrumento de la fuente: Guitarra

N.º de páginas: 5

Compás: 4/4 (C)

N.º de compases: 91

N.º de pautas por página: 6

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. a tinta

Adaptación incompleta del primer movimiento, *Allegro risoluto*, de la *Grande sonata in la maggiore* para guitarra con violín opcional, que José Tomás había proyectado para guitarra sola.

[TJT 77] N.º 77. PALAU, Manuel:

Concierto levantino

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: mi m

Tonalidad de la fuente: mi m

Instrumento de la fuente: Guitarra y orquesta

N.º de páginas: 19

Compás: 2/4

N.º de compases: 947

N.º de pautas por página: 12

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio pluma

Particella completa para guitarra de los tres movimientos del concierto: I. *Allegro non tanto*; II. *Larghetto* y III. *Presto*, en manuscrito completamente digitado.

¹¹⁶ Negri 1604.

[TJT 78] N.º 78. PÉREZ SELLÉS, José Tomás:

Escuela de guitarra. Curso primero

Archivo de origen: Particular José Antonio Ballester

Tonalidad de la transcripción: Varios

Tonalidad de la fuente: Varios

Instrumento de la fuente: Guitarra

N.º de páginas: 19

Compás: Varios

N.º de compases: 922

N.º de pautas por página: 10

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: C. heliográfica de ms.

Colección de ejercicios y estudios destinados a los alumnos de iniciación.

[TJT 79] N.º 79. PURCELL, Henry:

Suite IV

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: la m

Tonalidad de la fuente: la m

Instrumento de la fuente: Clave

N.º de páginas: 4

Compás: 2/2

N.º de compases: 69

N.º de pautas por página: 6

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

Transcripción completa de la Suite n.º 4 en la menor, Z. 663 para clave, publicada en 1696 dentro de *A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet*.¹¹⁷ Incluye: 1. *Prelude*; 2. *Almand*; 3. *Courante*; 4. *Saraband*.

¹¹⁷ Purcell 1696, pp.21-26.

[TJT 80] N.º 80. RAVEL, Maurice:

Pavane pour une infante défunte

Archivo de origen: Particular Ascensión Alfonso

Tonalidad de la transcripción: la M

Tonalidad de la fuente: sol M

Instrumento de la fuente: Piano

N.º de páginas: 5

Compás: 4/4 (C)

N.º de compases: 71

N.º de pautas por página: 7

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: C. heliográfica de ms.

[TJT 81] N.º 81. ROBINSON, Thomas:

A plaine song. A toy

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción:

- *A plainesong*: mi hipodórico (2.º tono)
- *A toy*: re hipolidio (6.º tono)

Tonalidad de la fuente:

- *A plainesong*: sol hipodórico (2.º tono)
- *A toy*: fa hipolidio (6.º tono)

Instrumento de la fuente: Laúd renacentista

N.º de páginas: 3

Compás: 2/4

N.º de compases: 62

N.º de pautas por página: 16

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 82] N.º 82. ROY Le, Adrian:

Branle de Poictou

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: la mixolidio (7.º tono)

Tonalidad de la fuente: do mixolidio (7.º tono)

Instrumento de la fuente: Laúd renacentista

N.º de páginas: 1
Compás: 3/4
N.º de compases: 18
N.º de pautas por página: 14
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. borrador lápiz

[TJT 83] N.º 83. ROY Le, Adrian:

La volte de Provence

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: re hipolidio (6.º tono)
Tonalidad de la fuente: fa hipolidio (6.º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 1
Compás: 4/4
N.º de compases: 16
N.º de pautas por página: 14
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. borrador lápiz

[TJT 84] N.º 84. ROY Le, Adrian:

Passamezzo

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la dórico (1.º tono)
Tonalidad de la fuente: do dórico (1.º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 2
Compás: 2/2
N.º de compases: 16
N.º de pautas por página: 14
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. borrador lápiz

[TJT 85-a] N.º 85-a. SAN SEBASTIÁN, José Antonio de:¹¹⁸

Oñavez!–Dolor

Archivo de origen: Particular Carmen Ros

Tonalidad de la transcripción: la m

Tonalidad de la fuente: si ♯ m

Instrumento de la fuente: Piano

N.º de páginas: 2

Compás: 3/4

N.º de compases: 24

N.º de pautas por página: 6

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: C. heliográfica de ms.

[TJT 85-b] N.º 85-b. SAN SEBASTIÁN, José Antonio de:

Oñavez!–Dolor

Archivo de origen: Particular Carmen Ros

Tonalidad de la transcripción: la m

Tonalidad de la fuente: Si ♯ m

Instrumento de la fuente: Piano

N.º de páginas: 2

Compás: 3/4

N.º de compases: 24

N.º de pautas por página: 6

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: C. heliográfica de ms.

Copia heliográfica de [TJT 85-a] con indicaciones de digitación e interpretación añadidas a lápiz.

[TJT 86-a] N.º 86-a. SCARLATTI, Domenico:

Sonata en re M, K. 512

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: re M

Tonalidad de la fuente: re M

Instrumento de la fuente: Clave

N.º de páginas: 2

Compás: 3/4

¹¹⁸ “Padre Donostia”.

N.º de compases: 106
N.º de pautas por página: 16
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la primera guitarra. La segunda guitarra [TJT 86-b] se encuentra en el archivo particular de José Luis Rodrigo, con quien José Tomás la tocó en dúo.

[TJT 86-b] N.º 86-b. SCARLATTI , domenico:

Sonata en re M, K. 512

Archivo de origen: Particular José Luis Rodrigo
Tonalidad de la transcripción: re M
Tonalidad de la fuente: re M
Instrumento de la fuente: Clave
N.º de páginas: 2
Compás: 3/4
N.º de compases: 106
N.º de pautas por página: 16
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Para dos guitarras. *Particella* de la segunda guitarra. La primera guitarra [TJT 86-a] se encuentra en el archivo particular de la familia de José Tomás.

[TJT 87-a] N.º 87-a. SCARLATTI , Domenico:

Sonata [la m] L. 238 [K. 208]

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: la m
Tonalidad de la fuente: la m
Instrumento de la fuente: Clave
N.º de páginas: 2
Compás: 4/4
N.º de compases: 25
N.º de pautas por página: 6
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: C. heliográfica de ms.

[TJT 87-b] N.º 87-b. SCARLATTI , Domenico:

Sonata [la m] L. 238 [K. 208]

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: la m

Tonalidad de la fuente: la m

Instrumento de la fuente: Clave

N.º de páginas: 2

Compás: 4/4

N.º de compases: 25

N.º de pautas por página: 6

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

Copia de [TJT 87-a] pasada a limpio con rotulador y completamente digitada.

[TJT 88] N.º 88. SCARLATTI , Domenico:

Sonata [do m] L. 97 [K 440]

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: do m

Tonalidad de la fuente: si [♯] M

Instrumento de la fuente: Clave

N.º de páginas: 2

Compás: 3/4

N.º de compases: 60

N.º de pautas por página: 6

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: C. heliográfica de ms.

[TJT 89-a] N.º 89-a. SCARLATTI , Domenico:

Sonata [do m] L. 97 [K 440]

Archivo de origen: Particular Ascensión Alfonso

Tonalidad de la transcripción: do m

Tonalidad de la fuente: si [♯] M

Instrumento de la fuente: Clave

N.º de páginas: 2

Compás: 3/4

N.º de compases: 60

N.º de pautas por página: 7
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: E. impresa

Publicada por Casa de la Guitarra, Tokio, en 1968.

[TJT 89-b] N.º 89-b. SCARLATTI , Domenico:

Sonata [la m] L. 238 [K. 208]

Archivo de origen: Particular Ascensión Alfonso
Tonalidad de la transcripción: la m
Tonalidad de la fuente: la M
Instrumento de la fuente: Clave
N.º de páginas: 2
Compás: 4/4
N.º de compases: 25
N.º de pautas por página: 7
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: E. impresa

Publicada por Casa de la Guitarra, Tokio, en 1968.

[TJT 89-c] N.º 89-c. SCARLATTI , Domenico:

Sonata [la m] L. 297 [K. 274]

Archivo de origen: Particular Ascensión Alfonso
Tonalidad de la transcripción: la m
Tonalidad de la fuente: fa M
Instrumento de la fuente: Clave
N.º de páginas: 2
Compás: 4/4
N.º de compases: 71
N.º de pautas por página: 8
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: E. impresa

Publicada por Casa de la Guitarra, Tokio, en 1968.

[TJT 90] N.º 90. VALLET, Nicolas:

Allemande

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: re hipodórico (2.º tono)
Tonalidad de la fuente: fa hipodórico (2.º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 1
Compás: 4/4 (C)
N.º de compases: 12
N.º de pautas por página: 12
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

Transcripción incompleta.

[TJT 91] N.º 91. VALLET, Nicolas:

Guillemette

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción: sol hipolidio (6.º tono)
Tonalidad de la fuente: si ⁹ hipolidio (6.º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 2
Compás: 2/2
N.º de compases: 40
N.º de pautas por página: 10
Guitarra de 6 u 8 c: 6
Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 92] N.º 92. VALLET, Nicolas:

Malsimmes y La vallette

Archivo de origen: familiar José Tomás
Tonalidad de la transcripción:
- *Malsimmes*: re hipodórico (2.º tono)
- *La vallette*: re hipolidio (6.º tono)
Tonalidad de la fuente:
- *Malsimmes*: do hipodórico (2.º tono)
- *La vallette*: fa hipolidio (6.º tono)
Instrumento de la fuente: Laúd renacentista
N.º de páginas: 2

Compás:

- *Malsimmes*: 2/2
- *La vallette*: 6/4

N.º de compases: 27

N.º de pautas por página: 12

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 93] N.º 93. VALLET, Nicolas:

Prelude

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: la hipolidio (6.º tono)

Tonalidad de la fuente: do hipolidio (6.º tono)

Instrumento de la fuente: Laúd renacentista

N.º de páginas: 2

Compás: 4/4 (C)

N.º de compases: 46

N.º de pautas por página: 12

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

[TJT 94] N.º 94. Varios autores

[Libro de Anna Magdalena Bach]

Archivo de origen: familiar José Tomás

Instrumento de la fuente: Clave

N.º de páginas: 12

N.º de compases: 302

N.º de pautas por página: 6

Guitarra de 6 u 8 c: 6

Grafía: Ms. en limpio rotr.

Esta recopilación de transcripciones sin indicación de título genérico en el manuscrito incluye varias de las obras que aparecen en el *Libro de Anna Magdalena Bach* (1722-1725). Todas las transcripciones están completas, excepto el *Aria*, n.º XII BWV 988,1 y la *Polonaise* n.º XIII BWV Anh 117 a). A continuación figura un índice de todas las transcripciones.

I. Anónimo. *Menuet* BWV anh 113

Tonalidad de la transcripción: sol M

Tonalidad de la fuente: fa M

Compás: 3/4

II. Petzold, Christian. *Menuet* BWV anh 114

Tonalidad de la transcripción: re M

Tonalidad de la fuente: sol M

Compás: 3/4

III. Anónimo. *Polonesa* BWV anh 128

Tonalidad de la transcripción: re M

Tonalidad de la fuente: re M

Compás: 3/4

IV. Bach, Carl Philip E. *Marche* BWV anh 122

Tonalidad de la transcripción: re M

Tonalidad de la fuente: re M

Compás: 4/4 (C)

V. Petzold, Christian. *Menuet* BWV anh 115

Tonalidad de la transcripción: si m

Tonalidad de la fuente: sol m

Compás: 3/4

VI. Telemann, G.Ph. *Musette* BWV anh 126

Tonalidad de la transcripción: re M

Tonalidad de la fuente: re M

Compás: 2/4

VII. Anónimo. *Polonaise* BWV anh 119

Tonalidad de la transcripción: la m

Tonalidad de la fuente: sol m

Compás: 3/4

VIII. Anónimo. *Menuet* BWV anh 121

Tonalidad de la transcripción: re M

Tonalidad de la fuente: do m

Compás: 3/8

IX. Bach, Carl Philip E. *Marche* BWV anh 124

Tonalidad de la transcripción: sol M

Tonalidad de la fuente: sol M

Compás: 4/4

X. Bach, Johann Sebastian. *Menuet* BWV anh 132

Tonalidad de la transcripción: sol m

Tonalidad de la fuente: re M

Compás: 3/4

XI. Anónimo. *Menuet* BWV anh 116

Tonalidad de la transcripción: sol M

Tonalidad de la fuente: sol M

Compás: 3/4

XII. Bach, Johann Sebastian. *Variaciones Goldberg. Aria* BWV anh 988, 1.

Tonalidad de la transcripción: do m

Tonalidad de la fuente: sol M

Compás: 3/4

Incompleta

XIII. Anónimo. *Polonaise* BWV anh 117 a) y b)

Tonalidad de la transcripción: sol M

Tonalidad de la fuente: fa M

Compás: 3/4

Incompleta

[TJT 95] N.º 95. WEISS, Sylvius Leopold:

Suite en la m

Archivo de origen: Particular José Antonio Ballester

Tonalidad de la transcripción: la m

Instrumento de la fuente: Laúd barroco

N.º de páginas: 9

Compás:

I. *Prélude*: 4/4

II. *Allemande*: 4/4

III. *Passepied*: 3/4

IV. *Bourrée*: 2/2

V. *Sarabande*: 3/4

N.º de compases: 198

N.º de pautas por página: 10

Guitarra de 6 u 8 c: 8

Grafía: Ms. en limpio rotr.

Esta *Suite* es un manuscrito autógrafo de José Tomás, a diferencia de la siguiente [TJT 96].

[TJT 96] N.º 96. WEISS, Sylvius Leopold:

Suite en mi M , n.º 6.

Archivo de origen: Particular José Antonio Ballester

Tonalidad de la transcripción: re M

Tonalidad de la fuente: mi M

Instrumento de la fuente: Laúd barroco

N.º de páginas: 20

Compás:

I. *Prélude*: non mesuré

II. *Allemande*: 4/4

III. *Courante*: 3/4

IV. *Bourrée*: 2/4

V. *Sarabande* 3

VI. *Menuet (I)*: 3

VII. *Menuet (II)*: 3/4

VIII. *Saltarella*: 6/8

N.º de compases: 375

N.º de pautas por página: 12

Guitarra de 6 u 8 c: 8

Grafía: Ms. a bolígrafo

El título no está al principio de la primera página, sino al pie de ella, donde también están las indicaciones para la afinación de la séptima cuerda en re y la octava en do♯. También está anotado que debe usarse “ceja en el 1.º traste”. Este medio mecánico de la cejilla es el que traduce la escritura de la música en re M a la tonalidad de mi♯M, que es como está escrita la fuente original.

Esta transcripción no es un manuscrito de José Tomás, sino de un alumno suyo desconocido. Ya nos hemos referido en el capítulo dedicado a su labor como maestro que era habitual que encargara a sus alumnos que copiasen la música de una fuente lo más fielmente posible para luego realizar bajo sus indicaciones la adaptación y la digitación. La incluimos aquí porque tanto para la adaptación de la escritura musical como para la digitación tenemos constancia¹¹⁹ de que estaban revisadas por José Tomás, con su aprobación.

Incluye los siguientes números:

- I. *Prélude*
- II. *Allemande*
- III. *Courante*
- IV. *Bourrée*
- V. *Sarabande*
- VI. *Menuet (I)*
- VII. *Menuet (II)*¹²⁰
- VIII. *Saltarella*¹²¹

[TJT 97] N.º 97. DESCONOCIDO:

[¿VISÉE, ROBERT de?]

Menuet

Archivo de origen: familiar José Tomás

Tonalidad de la transcripción: re M-re m

N.º de páginas: 2

Compás: 3/4

N.º de compases: 46

N.º de pautas por página: 10

Guitarra de 6 u 8 c: 8

Grafía: Borrador lápiz

¹¹⁹ A través del testimonio del profesor José Antonio Ballester.

¹²⁰ El manuscrito de este *Menuet II* se copió por error con la armadura de re Mayor, aunque en la fuente original está en modo menor. A esta carpeta se adjuntó con posterioridad este *Menuet II* en la tonalidad correcta de re menor de otra fuente editada en notación mensural moderna, que también tiene la digitación de José Tomás.

¹²¹ Después de esta *Saltarella* hay una indicación manuscrita de José Tomás: “fin suite”.

3.4.1.1 Tablas del catálogo

TABLA DEL CATÁLOGO DE TRANSCRIPCIONES DE JOSÉ TOMÁS

ORDEN ALFABÉTICO

N.º	AUTOR	TÍTULO	OBSERVACIONES
TJT 1	Albéniz, Isaac	<i>España</i> , op.165, n.º 3: <i>Malagueña</i>	
TJT 2	Albéniz, Isaac	<i>Iberia</i> , c. 1º n.º 2: <i>El puerto</i>	dos guit. 1ª
TJT 3-a	Albéniz, Isaac	<i>Piezas características</i> , op.92 n.º 12: <i>Torre Bermeja</i> .	Ms. digitado
TJT 3-b	Albéniz, Isaac	<i>Piezas características</i> , op.92 n.º 12: <i>Torre Bermeja</i> .	Ms. sin digitar
TJT 4	Albéniz, Isaac	<i>Suite Española</i> n.º 2, op. 97: <i>Zambra granadina</i>	
TJT 5-Cb	Bach, Johann Sebastian	<i>Adagio per chitarra e archi</i>	<i>Particella</i> contrabajo
TJT 5-VIa	Bach, Johann Sebastian	<i>Adagio per chitarra e archi</i>	<i>Particella</i> viola
TJT 5-VI	Bach, Johann Sebastian	<i>Adagio per chitarra e archi</i>	<i>Particella</i> violín I-II
TJT 5-Vc	Bach, Johann Sebastian	<i>Adagio per chitarra e archi</i>	<i>Particella</i> violoncelo
TJT 6	Bach, Johann Sebastian	<i>Allegro</i> BWV 998	
TJT 7-a	Bach, Johann Sebastian	<i>Sonata n.º 1</i> para violín solo en sol m BWV 1001. <i>Fuga</i>	Copia heliográfica digitada
TJT 7-b	Bach, Johann Sebastian	<i>Sonata n.º 1</i> para violín solo en sol m BWV 1001. <i>Fuga</i>	Ms. digitado.
TJT 7-c	Bach, Johann Sebastian	<i>Sonata n.º 1</i> para violín solo en sol m BWV 1001. <i>Fuga</i>	Ms. parcialmente digitado
TJT 8	Bach, Johann Sebastian	<i>Sonata v (sic)</i> para violín solo en do m. BWV 1005: <i>Adagio-Fuga</i>	En realidad corresponde a la Sonata III de J.S. Bach. La Fuga está incompleta
TJT 9	Bach, Johann Sebastian	<i>Suite</i> en la m BWV 995	
TJT 10	Bach, Johann Sebastian	<i>Suite n.º 1</i> para laúd BWV 996	
TJT 11	Bachelier, Daniel	<i>Almain</i>	
TJT 12	Bachelier, Daniel	<i>Fantasy</i>	
TJT 13	Bachelier, Daniel	<i>Galliard</i>	Sin título ni autor en el ms.
TJT 14	Ballard, Robert	<i>Gaillarde</i>	
TJT 15	Bartók, Béla	<i>Canción del vagabundo</i>	

N.º	AUTOR	TÍTULO	OBSERVACIONES
TJT 16	Bartók, Béla	<i>Exequias</i>	
TJT 17-a	Blanquer, Amando	<i>Fantasia</i>	Ms. de José Tomas digitado
TJT 17-b	Blanquer, Amando	<i>Fantasia para guitarra</i>	Ms. de A. Blanquer
TJT 17-c	Blanquer, Amando	<i>Fantasia para guitarra</i>	Publicada (Billaudot, 1987)
TJT 17-s	Blanquer, Amando	<i>Sonatina pour guitare</i>	Publicada (Billaudot, 1983)
TJT 18	Borodin, Alexander	<i>Serenata</i>	Fecha el 13-09-1952
TJT 19	Bracesco, Renzo	<i>Canto Incaico</i>	Transcripción del original de violín y piano
TJT 20-a	Cabezón, Antonio de	<i>Diferencias sobre el canto del caballero</i>	dos guit. 1ª
TJT 20-b	Cabezón, Antonio de	<i>Diferencias sobre el canto del caballero</i>	dos guit. 2ª
TJT 21	Capirola, Vincenzo	Tres piezas para laúd del libro de Vincenzo Capirola. <i>Ricercare, La villanella y Balletto</i>	Manuscrito de José Tomás
TJT 22	Capirola, Vincenzo	<i>La villanella</i>	Letraset
TJT 23	Carlstedt, Jan	<i>Dos danzas suecas</i>	Publicada (Nordiska Musikförlaget 1966)
TJT 23-p	Castelnuovo Tedesco, Mario	<i>Platero y yo</i>	
TJT 24	Chaikovski, Piotr Ilyich	<i>Canción triste, op. 40 n.º 2</i>	Fecha en 1952
TJT 25-a	Chopin, Frédéric	<i>Mazurca, op.7 n.º 2</i>	dos guit. 1ª
TJT 25-b	Chopin, Frederic	<i>Mazurca, op.7 n.º 2</i>	dos guit. 2ª
TJT 26-a	Conradi, Johann Gottfried	<i>Suite en la m</i>	Notación mensural
TJT 26-b	Conradi, Johann Gottfried	<i>Suite en la m</i>	Tablatura
TJT 27	Couperin, Louis	<i>Chacona</i>	
TJT 28	Couperin, Louis	<i>La Badine</i>	dos guit. 2ª
TJT 29	Cutting, Francis	<i>Galliarde</i>	
TJT 30-a	Cutting, Francis	<i>Greensleeves</i>	Versión corregida de [TJT 30-b]
TJT 30-b	Cutting, Francis	<i>Greensleeves</i>	
TJT 31	Cutting, Francis	<i>Greensleeves y Galliard</i>	
TJT 32	Debussy, Claude	<i>[Children's corner, n.º 5: The Little Shepherd]</i>	dos guit. 1ª
TJT 33	Debussy, Claude	<i>Children's corner n.º 6: Golliwogg's Cake Walk</i>	dos guit. 2ª

N.º	AUTOR	TÍTULO	OBSERVACIONES
TJT 34	Dowland, John	<i>A fancy</i>	Fecha el 1 de febrero de 1975
TJT 35	Dowland, John	<i>Fantasia</i>	
TJT 36	Dowland, John	<i>Go from my window</i>	
TJT 37	Dowland, John	<i>Lachrimae tristes</i>	
TJT 38	Dowland, John	<i>Lord d'Lisle's Galliard</i>	
TJT 39	Dowland, John	<i>Master Piper's Galliard</i>	
TJT 40	Dowland, John	<i>Melancholy Galliard</i>	Tachada
TJT 41	Dowland, John	<i>Melancholy Galliard y Allemande</i>	<i>Melancholy Galliard</i> 6. ^a en re. Fecha en 1962
TJT 42	Dowland, John	<i>My lady Hunsdon's Puffe</i>	
TJT 43	Dowland, John	<i>My Lord Willoughby's welcome home</i>	
TJT 43-a	Dowland, John	<i>My Lord Willoughby's welcome home</i>	dos guit. 1. ^a
TJT 43-b	Dowland, John	<i>My Lord Willoughby's welcome home</i>	dos guit. 2. ^a
TJT 44	Dowland, John	<i>Queen Elizabeth's Galliard</i>	
TJT 45-a	Dowland, John	<i>Semper Dowland, semper dolens</i>	Pliego en orientación horizontal. Rotulador
TJT 45-b	Dowland, John	<i>Semper Dowland, semper dolens</i>	Pliego en orientación vertical. Rotulador
TJT 46	Dowland, John	<i>Sir Henry Guilforde's Almaine</i>	
TJT 47	Dowland, John	<i>Tarlton's resurrection</i>	
TJT 48	Dowland, John	<i>The Earle of Essex's Galliard</i>	
TJT 49	Dowland, John	<i>The frog Galliard</i>	
TJT 50	Dowland, John	<i>The shoemaker's wife</i>	
TJT 51-a	Esplá, Óscar	<i>Levante</i>	Selección de J. Tomás completa. reconstrucción basada en TJT 51-b, 51-b y 51-c
TJT 51-b	Esplá, Óscar	<i>Levante</i>	N.º IV incompleto
TJT 51-c	Esplá, Óscar	<i>Levante</i> , falta el IV	falta el n.º IV
TJT 51-d	Esplá, Óscar	<i>Levante.</i>	N.ºs I a IV, faltan del V al VII. Copia heliográfica
TJT 51-e	Esplá, Óscar	[<i>Levante: n.º VII</i>]	2. ^a versión del n.º V de la selección de J. Tomás en TJT 51-b y 51-c. En el tono original y sin <i>scordatura</i>
TJT 52-a	Esplá, Óscar	<i>Tempo di Sonata</i>	Ms. en limpio digitado hasta el c. 5
TJT 52-b	Esplá, Óscar	<i>Tempo di Sonata</i>	Manuscrito, versión original para arpa (Biblioteca F. J. March)

N.º	AUTOR	TÍTULO	OBSERVACIONES
TJT 52-c	Esplá, Óscar	<i>Tempo di Sonata</i>	Ms. a lápiz. Archivo particular de J. Tomás. Cálculos manuscritos de J. Tomás en la última página sobre la organización del trabajo de transcripción
TJT 52-d	Esplá, Óscar	<i>Tempo di Sonata</i>	Sello SGAE. Archivo particular de J. Tomás.
TJT 53	Ferrabosco, Alfonso	<i>Pavana</i>	
TJT 54	Francisque, Antoine	<i>Suite de Branles</i>	
TJT 55	Frescobaldi, Girolamo	<i>Aria detta la Frescobalda</i>	Fechada en 1969
TJT 56	Granados, Enrique	<i>Danza española n.º 2</i>	dos guit. 2. ^a
TJT 57	Granados, Enrique	<i>Danza española n.º 5: Andaluza</i>	
TJT 58-a	Granados, Enrique	<i>Goyescas [Intermezzo]</i>	dos guit. 1. ^a
TJT 58-b	Granados, Enrique	<i>Goyescas: [Intermezzo]</i>	dos guit. 2. ^a
TJT 59-a	Haendel, Georg Friedrich	<i>Allemande [en sol m]</i>	dos guit. Partitura completa. Archivo José Tomás
TJT 59-b	Haendel, Georg Friedrich	<i>Allemande [en sol m]</i>	dos guit. Partitura completa. Archivo José Luis Rodrigo
TJT 60	Haendel, Georg Friedrich	<i>Impertinence</i>	dos guit. 2. ^a
TJT 61	Haendel, Georg Friedrich	<i>Obertura [en re M]</i>	dos guit. Partitura completa. Archivo José Luis Rodrigo
TJT 62	Haug, Hans	<i>Preludio</i>	
TJT 63	Haydn, Joseph	<i>Sonatina Pastorale HV 35</i>	
TJT 64	Howet, Gregorio	<i>Fantasía</i>	
TJT 65	Johnson, Robert	<i>Alman</i>	
TJT 66	Johnson, Robert	<i>Alman (XII) y (XIV)</i>	
TJT 67	Johnson, Robert	<i>The Flat Pavane</i>	dos guit. 1. ^a
TJT 68	Johnson, Robert	<i>The Galliard to the Flat Pavane</i>	dos guit. 2. ^a

N.º	AUTOR	TÍTULO	OBSERVACIONES
TJT 69	Mompou, Federico	<i>Canción y danza n.º 10</i>	
TJT 70-a	Mortari, Virgilio	<i>Omaggio ad Andrés Segovia</i>	Publicada (Carish, 1972)
TJT 70-b	Mortari, Virgilio	<i>Omaggio ad Andrés Segovia</i> , MS.	Ms. de copista desconocido (V. Mortari?). Presenta variantes con la publicada y diferente número de compases.
TJT 71-a	Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Alla turca</i>	dos guit. 1.ª Archivo familiar J.Tomás
TJT 71-b	Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Alla turca</i>	dos guit. 2.ª Archivo particular J.L. Rodrigo
TJT 72-a	Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Sonata n.º 4</i>	dos guit. 1.ª Archivo familiar J.Tomás
TJT 72-b	Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Sonata n.º 4</i>	dos guit. 2.ª Archivo particular J.L. Rodrigo
TJT 73	Mudarra, Alonso	<i>Claros y frescos ríos</i>	
TJT 74	Mudarra, Alonso	<i>Gallarda</i>	
TJT 75	Negri, Cesare	<i>Le Gratie d'amore</i>	Digitado el n.º 1: Barrera
TJT 76	Paganini, Niccolò	<i>Sonata en la M</i>	
TJT 77	Palau, Manuel	<i>Concierto levantino</i>	
TJT 78	Pérez Sellés, José Tomás	<i>Escuela de guitarra</i>	
TJT 79	Purcell, Henry	<i>Suite IV</i>	
TJT 80	Ravel, Maurice	<i>Pavane pour une infante défunte</i>	
TJT 81	Robinson, Thomas	<i>A plaine song. A Toy</i>	dos guit. 1.ª
TJT 82	Roy Le, Adrian	<i>Branle de Poictou</i>	
TJT 83	Roy Le, Adrian	<i>La volte de Provence</i>	
TJT 84	Roy Le, Adrian	<i>Passamezzo</i>	

N.º	AUTOR	TÍTULO	OBSERVACIONES
TJT 85-a	San Sebastián, José Antonio de(José Gonzalo Zulaica Arregui,“Padre Donostia”)	<i>Preludios vascos. N.º 6 Oñazez (Dolor)</i>	Copia heliográfica digitada
TJT 85-b	San Sebastián, José Antonio de (José Gonzalo Zulaica Arregui, “Padre Donostia”)	<i>Preludios vascos. N.º 6 Oñazez (Dolor)</i>	Digitación añadida a TJT 87-a
TJT 86-a	Scarlatti, Domenico	<i>Sonata en re M K. 512</i>	dos guit. 1. ^a
TJT 86-b	Scarlatti, Domenico	<i>Sonata en re M K. 512</i>	dos guit. 2. ^a
TJT 87-a	Scarlatti, Domenico	<i>Sonata L 238 [K. 208]</i>	Copia heliográfica digitada
TJT 87-b	Scarlatti, Domenico	<i>Sonata L 238 [K. 208]</i>	Ms. digitado
TJT 88	Scarlatti, Domenico	<i>Sonata L 97 [K. 440]</i>	Copia heliográfica digitada
TJT 89-a	Scarlatti, Domenico	<i>Sonata L 97 [K. 440]</i>	Publicada (Tokio: Casa de la Guitarra, 1968)
TJT 89-b	Scarlatti, Domenico	<i>Sonata L 238 [K. 208]</i>	Publicada (Tokio: Casa de la Guitarra, 1968)
TJT 89-c	Scarlatti, Domenico	<i>Sonata L 297 [K. 274]</i>	Publicada (Tokio: Casa de la Guitarra, 1968)
TJT 90	Vallet, Nicolas	<i>Allemande</i>	Incompleta
TJT 91	Vallet, Nicolas	<i>Guillemette</i>	
TJT 92	Vallet, Nicolas	<i>Malsimmes y La vallette</i>	
TJT 93	Vallet, Nicolas	<i>Prelude</i>	

N.º	AUTOR	TÍTULO	OBSERVACIONES
TJT 94	Varios	<i>Libro de Anna Magdalena Bach</i> VII. Anónimo. <i>Menuet</i> BWV anh 113 VIII. Petzold, Christian. <i>Menuet</i> BWV anh 114 IX. Anónimo. <i>Polonesa</i> BWV anh 128 X. Bach, Carl Philip E. <i>Marche</i> BWV anh 122 XI. Petzold, Christian. <i>Menuet</i> BWV anh 115 XII. Telemann, G.Ph. <i>Musette</i> BWV anh 126 XIV. Anónimo. <i>Polonaise</i> BWV anh 119 XV. Anónimo. <i>Menuet</i> BWV anh 121 XVI. Bach, Carl Philip E. <i>Marche</i> BWV anh 124 XVII. Bach, Johann Sebastian. <i>Menuet</i> BWV anh 132, XVIII. Anónimo. <i>Menuet</i> BWV anh 116, XIX. Bach, Johann Sebastian. <i>Variaciones Goldberg. Aria</i> BWV anh 988,1 XX. Anónimo. <i>Polonaise</i> BWV anh 117 a) y b)	Todas las obras completas, menos el <i>Aria</i> (n.º XII) y la <i>Polonaise</i> (n.º XIII)
TJT 95	Weiss, Sylvius Leopold	<i>Suite en la m</i>	
TJT 96	Weiss, Sylvius Leopold	[<i>Suite en mi ♯ M</i>]	Ms. de copista desconocido
TJT 97	Desconocido (¿Viseé, Robert de?)	<i>Menuet</i>	

TABLA N.º 1 CARACTERÍSTICAS DE LA GRAFÍA

*D.C.: Digitación completa

*D.I.: Digitación incompleta

N.º de catálogo	Copia heliográfica	Manuscrito	Publicada	Incompleta	Completa	Sin digitar por José Tomás	Digitada por José Tomás	Observaciones
TJT 1							D.C.	
TJT 2							D.I.	dos guitarras. 1. ^a
TJT 3-a							D.I.	
TJT 3-b								
TJT 4							D.C.	
TJT 5-Cb								
TJT 5-Va								
TJT 5-Vc								
TJT 5-VI								
TJT 6							D.I.	
TJT 7-a							D.C.	
TJT 7-b							D.C.	
TJT 7-c							D.I.	
TJT 8								
TJT 9								
TJT 10							D.C.	
TJT 11								
TJT 12							D.I.	
TJT 13								

N.º de catálogo	Copia heliográfica	Manuscrito	Publicada	Incompleta	Completa	Sin digitar por José Tomás	Digitada por José Tomás	Observaciones
TJT 14							D.P.	
TJT 15								
TJT 16								
TJT 17-a							D.C.	Presenta variantes con la publicada y diferente número de compases
TJT 17-b								Presenta variantes con la publicada y diferente número de compases.
TJT 17-c			París: Billaudot, 1987				D.C.	Presenta variantes con los dos manuscritos y diferente número de compases. Publicada
TJT 17-s			París: Billaudot, 1983				D.C.	No se conserva el ms.
TJT 18							D.I.	
TJT 19							D.C.	
TJT 20-a								dos guitarras. 1. ^a
TJT 20-b								dos guitarras. 2. ^a

N.º de catálogo	Copia heliográfica	Manuscrito	Publicada	Incompleta	Completa	Sin digitar por José Tomás	Digitada por José Tomás	Observaciones
TJT 21							D.I.	Digitadas, <i>Ricercare</i> y <i>Villanella</i> . Sin digitar, <i>Balleto</i>
TJT 22							D.C.	
TJT 23			Estocolmo: Nordiska Musikförlaget, 1966				D.C.	
TJT 23-p							D. C.	Completo el n.º I
TJT 24							D.C.	
TJT 25-a								dos guitarras. 1.ª
TJT 25-b								dos guitarras. 2.ª
TJT 26-a							D.I.	En el texto en notación mensural falta el <i>Rondó</i> , la mitad del <i>Minueto alternativo</i> y el <i>Minueto final</i>
TJT 26-b								Tablatura
TJT 27								
TJT 28								dos guitarras. 2.ª

N.º de catálogo	Copia heliográfica	Manuscrito	Publicada	Incompleta	Completa	Sin digitar por José Tomás	Digitada por José Tomás	Observaciones
TJT 29							D.C.	
TJT 30-a							D.C.	
TJT 30-b							D.C.	
TJT 31							D.C.	
TJT 32								dos guitarras. 1. ^a
TJT 33								dos guitarras. 2. ^a
TJT 34							D.C.	
TJT 35							D.I.	
TJT 36							D.I.	
TJT 37								
TJT 38								
TJT 39							D.C.	
TJT 40								Tachada por José Tomás
TJT 41								
TJT 42								
TJT 43-a								dos guitarras. 1. ^a
TJT 43-b								dos guitarras. 2. ^a
TJT 44							D.C.	
TJT 45-a								Hoja horizontal

N.º de catálogo	Copia heliográfica	Manuscrito	Publicada	Incompleta	Completa	Sin digitar por José Tomás	Digitada por José Tomás	Observaciones
TJT 45-b								Hoja vertical
TJT 46								
TJT 47								
TJT 48							D.I.	
TJT 49								
TJT 50								
TJT 51-a							D.I.	
TJT 51-b							D.I.	IV incompleto
TJT 51-c							D.I.	falta el IV
TJT 51-d								solo del I al IV
TJT 51-e								2ª versión. Corresponde al n.º v de la serie de José Tomás. En la tonalidad original y sin <i>scordatura</i>
TJT 52-a							D.I.	
TJT 52-b								Arpa (J. March)
TJT 52-c							D.I.	Cálculos manuscritos de José Tomás en la última página sobre la organización del trabajo de transcripción

N.º de catálogo	Copia heliográfica	Manuscrito	Publicada	Incompleta	Completa	Sin digitar por José Tomás	Digitada por José Tomás	Observaciones
TJT 52-d								SGAE
TJT 53								
TJT 54							D.I.	
TJT 55							D.C.	
TJT 56								dos guitarras
TJT 57							D.C.	
TJT 58-a								dos guitarras. 1. ^a
TJT 58-b								dos guitarras. 2. ^a
TJT 59-a							D.C.	dos guitarras
TJT 59-b								dos guitarras. 2. ^a
TJT 60								dos guitarras. 2. ^a
TJT 61								dos guitarras
TJT 62							D.C.	
TJT 63								
TJT 64								
TJT 65							D.C.	
TJT 66								
TJT 67								dos guitarras. 2. ^a

N.º de catálogo	Copia heliográfica	Manuscrito	Publicada	Incompleta	Completa	Sin digitar por José Tomás	Digitada por José Tomás	Observaciones
TJT 68								dos guitarras. 2. ^a
TJT 69							D.I.	
TJT 70-a			Milán: Carisch, 1972				D.C.	
TJT 70-b							D.C.	Ms. de copista desconocido. Presenta variantes con la publicada y diferente número de compases
TJT 71-a								dos guitarras. 1. ^a
TJT 71-b								dos guitarras. 2. ^a
TJT 72-a								dos guitarras. 1. ^a
TJT 72-b							D.I.	dos guitarras. 2. ^a
TJT 73							D.C.	
TJT 74							D.C.	
TJT 75							D.I.	Digitada 1. <i>Barrera</i>
TJT 76							D.I.	
TJT 77							D.I.	
TJT 78							D.C.	

N.º de catálogo	Copia heliográfica	Manuscrito	Publicada	Incompleta	Completa	Sin digitar por José Tomás	Digitada por José Tomás	Observaciones
TJT 79							D.I.	
TJT 80							D.C.	
TJT 81							D.I.	
TJT 82								
TJT 83								
TJT 84								
TJT 85-a							D.C.	
TJT 85-b							D.C.	Digitación añadida a TJT 87-a
TJT 86-a								dos guitarras. 1. ^a
TJT 86-b							D.I.	dos guitarras. 2. ^a
TJT 87-a							D.C.	
TJT 87-b							D.C.	
TJT 88							D.C.	
TJT 89			Tokio: Casa de la guitarra, 1968				D.C.	

N.º de catálogo	Copia heliográfica	Manuscrito	Publicada	Incompleta	Completa	Sin digitar por José Tomás	Digitada por José Tomás	Observaciones
TJT 90								
TJT 91								
TJT 92								
TJT 93								
TJT 94							D.I.	Todas las obras completas menos el <i>Aria</i> y la <i>Polonaise</i> incompleta
TJT 95							D.C.	
TJT 96							D.C.	Ms. de copista desconocido
TJT 97								

TABLA N.º 2 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS

N.º de Catálogo	Instrumento de origen	Guitarra de 8 cuerdas	Renacimiento	Barroco	Clasicismo	Romanticismo	Impresionismo	Nacionalismos extranjeros	Nacionalismo español	Autores levantinos	Vanguardias s. XX
TJT 1	Piano										
TJT 2	Piano										
TJT 3-a	Piano										
TJT 3-b	Piano										
TJT 4	Piano										
TJT 5-Cb	Violín y orquesta										
TJT 5-Va	Violín y orquesta										
TJT 5-Vc	Violín y orquesta										
TJT 5-VI	Violín y orquesta										
TJT 6	Clave										
TJT 7-a	Violín										
TJT 7-b	Violín										
TJT 7-c	Violín										
TJT 8	Violín										
TJT 9	Clave/ Laúd barroco										
TJT 10	<i>Lautenklavier</i>										
TJT 11	Laúd renacentista										

N.º de Catálogo	Instrumento de origen	Guitarra de 8 cuerdas	Renacimiento	Barroco	Clasicismo	Romanticismo	Impresionismo	Nacionalismos extranjeros	Nacionalismo español	Autores levantinos	Vanguardias s. XX
TJT 12	Laúd renacentista										
TJT 13	Laúd renacentista										
TJT 14	Laúd de 10 órdenes										
TJT 15	Piano										
TJT 16	Piano										
TJT 17-a	Guitarra										
TJT 17-b	Guitarra										
TJT 17-c	Guitarra										
TJT 17-s	Guitarra										
TJT 18	Piano										
TJT 19	Violín y Piano										
TJT 20-a	Clave										
TJT 20-b	Clave										
TJT 21	Laúd renacentista										
TJT 22	Laúd renacentista										
TJT 23	Guitarra										
TJT 23-p	Guitarra y narrador										
TJT 24	Piano										
TJT 25-a	Piano										

N.º de Catálogo	Instrumento de origen	Guitarra de 8 cuerdas	Renacimiento	Barroco	Clasicismo	Romanticismo	Impresionismo	Nacionalismos extranjeros	Nacionalismo español	Autores levantinos	Vanguardias s. XX
TJT 25-b	Piano										
TJT 26-a	Laúd barroco										
TJT 26-b	Laúd barroco										
TJT 27	Teclado										
TJT 28	Clave										
TJT 29	Laúd renacentista										
TJT 30-a	Laúd renacentista										
TJT 30-b	Laúd renacentista										
TJT 31	Laúd renacentista										
TJT 32	Piano										
TJT 33	Piano										
TJT 34	Laúd renacentista										
TJT 35	Laúd renacentista										
TJT 36	Laúd renacentista										
TJT 37	Laúd renacentista										
TJT 38	Laúd renacentista										
TJT 39	Laúd renacentista										
TJT 40	Laúd renacentista										
TJT 41	Laúd renacentista										

N.º de Catálogo	Instrumento de origen	Guitarra de 8 cuerdas	Renacimiento	Barroco	Clasicismo	Romanticismo	Impresionismo	Nacionalismos extranjeros	Nacionalismo español	Autores levantinos	Vanguardias s. XX
TJT 42	Laúd renacentista										
TJT 43-a	Laúd renacentista										
TJT 43-b	Laúd renacentista										
TJT 44	Laúd renacentista										
TJT 45-a	Laúd renacentista										
TJT 45-b	Laúd renacentista										
TJT 46	Laúd renacentista										
TJT 47	Laúd renacentista										
TJT 48	Laúd renacentista										
TJT 49	Laúd renacentista										
TJT 50	Laúd renacentista										
TJT 51-a	Piano										
TJT 51-b	Piano										
TJT 51-c	Piano										
TJT 51-d	Piano										
TJT 51-e	Piano										
TJT 52-a	Arpa										
TJT 52-b	Arpa										
TJT 52-c	Arpa										

N.º de Catálogo	Instrumento de origen	Guitarra de 8 cuerdas	Renacimiento	Barroco	Clasicismo	Romanticismo	Impresionismo	Nacionalismos extranjeros	Nacionalismo español	Autores levantinos	Vanguardias s. XX
TJT 52-d	Arpa										
TJT 53	Laúd renacentista										
TJT 54	Laúd renacentista										
TJT 55	Clave										
TJT 56	Piano										
TJT 57	Piano										
TJT 58-a	Piano										
TJT 58-b	Piano										
TJT 59-a	Clave										
TJT 59-b	Clave										
TJT 60	Clave										
TJT 61	Clave										
TJT 62	Guitarra										
TJT 63	Piano										
TJT 64	Laúd renacentista										
TJT 65	Laúd renacentista										
TJT 66	Laúd renacentista										
TJT 67	Laúd renacentista										
TJT 68	Laúd renacentista										

N.º de Catálogo	Instrumento de origen	Guitarra de 8 cuerdas	Renacimiento	Barroco	Clasicismo	Romanticismo	Impresionismo	Nacionalismos extranjeros	Nacionalismo español	Autores levantinos	Vanguardias s. XX
TJT 69	Piano										
TJT 70-a	Guitarra										
TJT 70-b	Guitarra										
TJT 71-a	Piano										
TJT 71-b	Piano										
TJT 72-a	Piano										
TJT 72-b	Piano										
TJT 73	Vihuela y Voz										
TJT 74	Vihuela										
TJT 75	Laúd renacentista										
TJT 76	Guitarra										
TJT 77	Guitarra y Orquesta										
TJT 78	Guitarra										
TJT 79	Clave										
TJT 80	Piano										
TJT 81	Laúd renacentista										
TJT 82	Laúd renacentista										
TJT 83	Laúd renacentista										
TJT 84	Laúd renacentista										

N.º de Catálogo	Instrumento de origen	Guitarra de 8 cuerdas	Renacimiento	Barroco	Clasicismo	Romanticismo	Impresionismo	Nacionalismos extranjeros	Nacionalismo español	Autores levantinos	Vanguardias s. XX
TJT 85-a	Piano										
TJT 85-b	Piano										
TJT 86-a	Clave										
TJT 86-b	Clave										
TJT 87-a	Clave										
TJT 87-b	Clave										
TJT 88	Clave										
TJT 89	Clave										
TJT 90	Laúd de 10 órdenes										
TJT 91	Laúd de 10 órdenes										
TJT 92	Laúd de 10 órdenes										
TJT 93	Laúd de 10 órdenes										
TJT 94	Clave										
TJT 95	Laúd barroco										
TJT 96	Laúd barroco										
TJT 97	(¿Guitarra barroca?)										

TABLA N.º 3 ARCHIVOS DE ORIGEN

N.º de Catálogo	Archivo familiar de José Tomás	Archivo particular de J A. Ballester	Archivo particular de Ascensión Alfonso	Archivo particular de J. L. Rodrigo	Archivo particular de David Russell	Archivo particular de Carmen M.ª Ros	Biblioteca Fundación Juan March
TJT 1							
TJT 2							
TJT 3-a							
TJT 3-b							
TJT 4							
TJT 5-Cb							
TJT 5-Va							
TJT 5-Vc							
TJT 5-VI							
TJT 6							
TJT 7-a							
TJT 7-b							
TJT 7-c							
TJT 8							
TJT 9							
TJT 10							
TJT 11							
TJT 12							
TJT 13							
TJT 14							
TJT 15							

N.º de Catálogo	Archivo familiar de José Tomás	Archivo particular de J A. Ballester	Archivo particular de Ascensión Alfonso	Archivo particular de J. L. Rodrigo	Archivo particular de David Russell	Archivo particular de Carmen M.ª Ros	Biblioteca Fundación Juan March
TJT 16							
TJT 17-a							
TJT 17-b							
TJT 17-c							
TJT 17-s							
TJT 18							
TJT 19							
TJT 20-a							
TJT 20-b							
TJT 21							
TJT 22							
TJT 23							
TJT 23-p							
TJT 24							
TJT 25-a							
TJT 25-b							
TJT 26-a							
TJT 26-b							
TJT 27							
TJT 28							
TJT 29							
TJT 30-a							

N.º de Catálogo	Archivo familiar de José Tomás	Archivo particular de J A. Ballester	Archivo particular de Ascensión Alfonso	Archivo particular de J. L. Rodrigo	Archivo particular de David Russell	Archivo particular de Carmen M.ª Ros	Biblioteca Fundación Juan March
TJT 30-b							
TJT 31							
TJT 32							
TJT 33							
TJT 34							
TJT 35							
TJT 36							
TJT 37							
TJT 38							
TJT 39							
TJT 40							
TJT 41							
TJT 42							
TJT 43-a							
TJT 43-b							
TJT 44							
TJT 45-a							
TJT 45-b							
TJT 46							
TJT 47							
TJT 48							
TJT 49							

N.º de Catálogo	Archivo familiar de José Tomás	Archivo particular de J A. Ballester	Archivo particular de Ascensión Alfonso	Archivo particular de J. L. Rodrigo	Archivo particular de David Russell	Archivo particular de Carmen M.ª Ros	Biblioteca Fundación Juan March
TJT 50							
TJT 51-a							
TJT 51-b							
TJT 51-c							
TJT 51-d							
TJT 51-e							
TJT 52-a							
TJT 52-b							
TJT 52-c							
TJT 52-d							
TJT 53							
TJT 54							
TJT 55							
TJT 56							
TJT 57							
TJT 58-a							
TJT 58-b							
TJT 59-a							
TJT 59-b							
TJT 60							
TJT 61							
TJT 62							

N.º de Catálogo	Archivo familiar de José Tomás	Archivo particular de J A. Ballester	Archivo particular de Ascensión Alfonso	Archivo particular de J. L. Rodrigo	Archivo particular de David Russell	Archivo particular de Carmen M.ª Ros	Biblioteca Fundación Juan March
TJT 63							
TJT 64							
TJT 65							
TJT 66							
TJT 67							
TJT 68							
TJT 69							
TJT 70-a							
TJT 70-b							
TJT 71-a							
TJT 71-b							
TJT 72-a							
TJT 72-b							
TJT 73							
TJT 74							
TJT 75							
TJT 76							
TJT 77							
TJT 78							
TJT 79							
TJT 80							
TJT 81							

N.º de Catálogo	Archivo familiar de José Tomás	Archivo particular de J A. Ballester	Archivo particular de Ascensión Alfonso	Archivo particular de J. L. Rodrigo	Archivo particular de David Russell	Archivo particular de Carmen M.ª Ros	Biblioteca Fundación Juan March
TJT 82							
TJT 83							
TJT 84							
TJT 85-a							
TJT 85-b							
TJT 86-a							
TJT 86-b							
TJT 87-a							
TJT 87-b							
TJT 88							
TJT 89-a							
TJT 89-b							
TJT 89-c							
TJT 90							
TJT 91							
TJT 92							
TJT 93							
TJT 94							
TJT 95							
TJT 96							
TJT 97							

3.4.2 Archivos y custodia

Las transcripciones de José Tomás no se guardaron en vida en ningún archivo normalizado ni biblioteca alguna. Muchas de ellas han estado circulando fotocopiadas, diseminadas por los alumnos que recibían sus clases y se quedaban con una copia, pero en otros muchos casos la copia que hacía el alumno en clase continuaba circulando con la anotación “transcripción de José Tomás”.

La mayoría permanecían, como es natural, conservadas en el domicilio familiar, pero para conseguir algunas de las que no se habían conservado ahí, hemos recurrido a las colecciones particulares de guitarristas de los que tenemos constancia que recibieron la copia de la transcripción de primera mano del maestro. Y tras cotejar la caligrafía y viendo que concuerda con la de las que estaban en el domicilio del maestro, las hemos incluido en el catálogo.

Como única excepción, hemos consultado el manuscrito de *Tempo di sonata* de Óscar Esplá en la biblioteca de la fundación Juan March, dada la mala calidad de la fotocopia que se conservaba en el domicilio.

Hemos realizado la catalogación del material contando con siete archivos diferentes:

- Archivo familiar de José Tomás
- Archivo particular de J. A. Ballester
- Archivo particular de Ascensión Alfonso
- Archivo particular de J. L. Rodrigo
- Archivo particular de David Russell
- Archivo particular de Carmen M.^a Ros
- Biblioteca Fundación Juan March

3.5 Análisis de sus transcripciones

Durante muchos años de su vida José Tomás fue un transcriptor incansable. Hasta el momento hemos catalogado noventa y siete transcripciones. La mayoría de ellas no están fechadas, pero algunas, sí. Tomás comenzó a transcribir muy pronto, prácticamente desde sus inicios con la guitarra, dado que no disponía de todas las partituras editadas para guitarra que hubiera deseado, y transcribía desde fuentes pianísticas para poder hacerse con un repertorio.

En 1952, un año después de haber tenido su primer contacto con la guitarra, y el año de su primer concierto, en Alicante, ya transcribió la *Serenata* [TJT 18] de Borodin y la *Canción Triste* de Chaikovski [TJT 24]. Su época más fructífera y de trabajo continuado en el campo de la transcripción comienza alrededor de 1970. José Antonio Ballester, alumno primero y después compañero y amigo del maestro alicantino, declaró en entrevista para esta tesis:

... Aprobé la plaza de profesor auxiliar con diecinueve años, en 1968. Y entonces [el conservatorio de Alicante] lo patrocinaba la Caja del Sureste. Había trece catedráticos, entre ellos Tomás [...]. Aquello fue haciéndose grande. Allí fue cuando, ya en el Grado Superior, surgió la época en la que Pepe Tomás empezó a hacer transcripciones y a nosotros nos daba unas clases de transcripción de música antigua en séptimo y octavo. Lo hizo durante unos pocos años. Pero recuerdo que en el primer año tocaba leer las tablaturas de la vihuela y laúd del Renacimiento y en segundo era Barroco y transcripción de música, generalmente de piano: *Asturias*, de Albéniz, la *Zambra granadina*, cosas de este tipo...”.

Del total de ochenta y nueve piezas musicales que se conservaban en el archivo particular de la familia de José Tomás, según relato directo de José Carlos de Juan, que realizó un listado de ellas en los años inmediatamente posteriores al fallecimiento del maestro, nos han llegado del archivo particular de la familia¹²² un total de 103 documentos, de los que noventa y nueve son manuscritos de puño y letra de José Tomás, dos son manuscritos de otros autores, uno de Andrés Segovia y otro de Amando Blanquer, y tres son ediciones impresas, uno de Óscar Esplá y otras dos de Amando Blanquer. Estos 103 documentos, dado que de algunos hay varias versiones, conforman un total de ochenta y cinco transcripciones de José Tomás conservadas en el archivo particular de la familia, más una de Andrés Segovia, dedicada a Tomás.

Por razones metodológicas indicamos en el texto la altura de las notas de acuerdo con el índice acústico¹²³ adoptado por la Sociedad Americana de Acústica,¹²⁴ según el cual se define el do central del piano como aquel que deja tres octavas completas a cada lado del teclado, y siendo el cuarto do que se encuentra desde el registro grave, lo nombramos como do₄.

¹²² Gracias a la inestimable colaboración de M^a Dolores Aracil Aldeguer y M^a Dolores Pérez Aracil, viuda e hija de José Tomás, respectivamente.

¹²³ También conocido por índice de octava, o índice registral. Este sistema fue normalizado en el encuentro de la A.S.A (*Acoustical Society of America*, Sociedad Americana de Acústica) en Nueva York, a propuesta de Robert Young en 1939.

¹²⁴ Acoustical Society of America: <http://acousticalsociety.org/> (mayo de 2017).

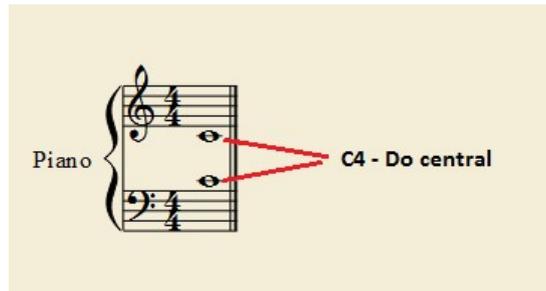


Ilustración n.º 36: ubicación en el pentagrama del do₄ según la A.S.A.

De entre todas las transcripciones catalogadas en el apartado 2.4.1, hemos centrado nuestro análisis en obras de estilos contrastantes:

- I. ALBÉNIZ: *Malagueña, Op. 165 n.º 3* [TJT 1]

Albéniz¹²⁵ escribe la *Malagueña* en modo de si frigio (fa[♯]-mi-re-do-si), con armadura de la tonalidad de mi menor. José Tomás la transporta al modo de la frigio (mi-re-do-si[♯]-la), con armadura de re menor, de tal manera que se pueda aprovechar lo más posible la pulsación de las cuerdas al aire en la guitarra: sexta (mi), quinta (la), cuarta (re) y primera (mi).

Ilustración n.º 37: sucesión armónica del bajo en la fuente pianística (Albéniz 1965, cc. 12 al 17), donde aparece el pentacordo característico del modo de si frigio

¹²⁵ Isaac Albéniz: Camprodón, España, 1860 – Cambo-les-Bains, Francia, 1909.

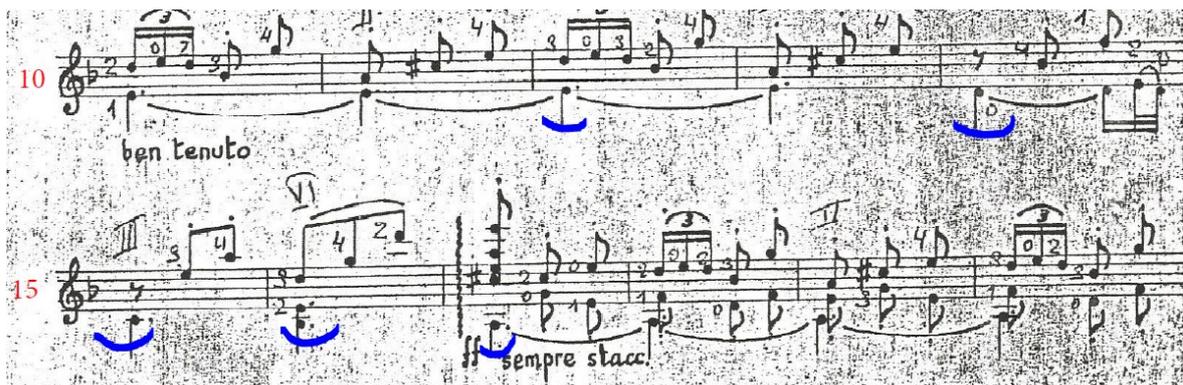


Ilustración n.º 38: sucesión armónica de la transcripción de José Tomás (J. T. Pérez Sellés, Isaac Albéniz, Malagueña s. f., cc. 12 al 17) donde aparece el pentacordo característico del modo de la frigio

José Tomás mantiene exactamente las texturas de la escritura pianística hasta el c. 49, donde simplifica el movimiento paralelo de ambas manos del piano por octavas, a una sola línea en la guitarra. La intención de Albéniz en las octavas paralelas es aportar una textura densa propia del piano. La solución de José Tomás para hacer el pasaje realizable no menoscaba la escritura musical de la fuente, ya que únicamente le otorga una textura más propia de la guitarra. Este sería el modo más natural de realizar el pasaje en una guitarra flamenca tocando falsetas.¹²⁶

Además, copia exactamente todos los signos de articulación, dinámica, agógica y carácter de la fuente pianística, práctica que merece mencionarse, ya que no era habitual en ilustres transcritores anteriores como Tárrega, Llobet, Segovia o Pujol. Los ligados que aparecen en la transcripción del maestro alicantino y que no coinciden con la fuente pianística, indican ligados de mano izquierda de carácter mecánico.

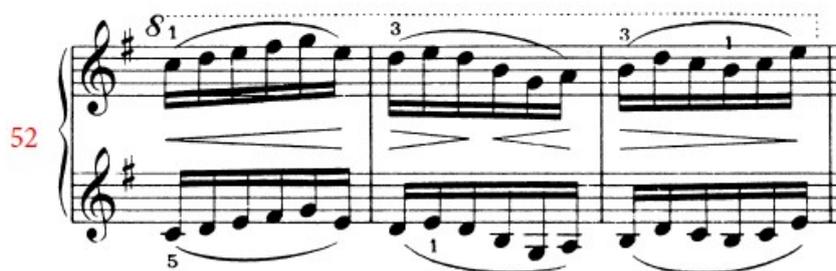


Ilustración n.º 39: cc. 52 ss. por octavas paralelas (Albéniz 1965)

¹²⁶ Frase melódica de carácter improvisatorio y ornamental, de textura monódica que se intercala entre las sucesiones de acordes destinadas a acompañar la copla.



Ilustración n.º 40: reducción a una sola línea melódica en la transcripción de José Tomás (J. T. Pérez Sellés, Isaac Albéniz, *Malagueña* s. f., cc. 52 ss.)

La altura relativa entre las voces se mantiene siempre que es posible, aunque esta decisión dificulte la realización guitarrística. En el compás 5 comienza la melodía en ritmo de fandango¹²⁷ con un mi en cuarta cuerda pisado con mano izquierda durante cuatro compases, mientras los otros tres dedos de la misma mano realizan el acompañamiento rítmico. El floreo superior¹²⁸ del c. 6 hay que realizarlo en dos cuerdas, dado que el dedo 1 está fijo pisando el mi de la cuarta cuerda y el 4 no alcanzaría con facilidad el traste quinto para pulsar el mi de la segunda cuerda en ligado; sin embargo, la del c. 9 hay que realizarla en una sola cuerda, como es propio a este ornamento en la guitarra. En este lugar, José Tomás hace prevalecer el precepto de mantener la altura original de la fuente hasta el punto de renunciar a un principio que él entendía como fundamental, como es la igualdad de realización y de articulación en células rítmicas o elementos motivicos de igual procedencia en la obra musical.



Ilustración n.º 41: nueve primeros compases en la transcripción de José Tomás, donde se aprecia la diferencia de realización de los dos floreos señalados. La digitación de esta sección de la transcripción es de autor desconocido

¹²⁷ Como antecedentes de la malagueña podemos apuntar a las *tiranas* y los fandangos *boleros* que se cantaron para acompañar el baile en el siglo XVIII, así como las rondeñas primitivas y los fandangos de Málaga. La malagueña, ya cristalizada en cante flamenco, ha servido de modelo a su vez a granaínas y tarantas, que no dejan de ser malagueñas de Granada y Levante, fandangos que tienen su origen más directo en la malagueña. Núñez 2011, p. 282.

¹²⁸ Para este tipo de ornamentaciones también se usa en Andalucía (particularmente dentro del ámbito de la guitarra flamenca), así como en Hispanoamérica, el término “bordadura”: son floreos superiores en tresillos en el que solo la primera nota es pulsada por la mano derecha, mientras que las otras dos las realiza la mano izquierda con técnica de ligado percutiendo y tirando sobre la misma cuerda donde sonó la primera nota.

Bajando una octava la primera semifrase de la melodía del fandango, el mi del inicio de esa melodía se pulsaría en la sexta cuerda, que al ser al aire libera los cuatro dedos de la mano izquierda para realizar el acompañamiento rítmico y los floreos siempre con la misma articulación, con ligado en una sola cuerda.



Ilustración n.º42: realización alternativa de los compases 5 al 10 a la que José Tomás renuncia para mantener la altura original de la melodía igual que en la fuente pianística

Otro pasaje donde se aprecia el celo de José Tomás por mantener las alturas relativas entre las voces según la fuente original son los compases 21 y 45, consecuente el último del antecedente anterior pero con la voz del bajo una octava más grave. El maestro alicantino mantiene escrupulosamente esa diferenciación de Albéniz.



Ilustración n.º43: compases 21 y 45 en la fuente pianística. En el primero la mano izquierda está en clave de fa, en el segundo en clave de sol, por lo que suena una octava más aguda que en su antecedente



Ilustración n.º44: compases 21 y 45 en la transcripción de José Tomás. La digitación de todo el pasaje resulta completamente diferente en la guitarra al estar el bajo una octava más aguda, y Tomás mantiene este detalle en la transcripción

En los compases 15 al 17 la mano derecha del piano alcanza la tesitura¹²⁹ del fa₇ del acorde de si mayor en el c. 17 desde el fa₅ del c. 15, dos octavas que se recorren gradualmente por movimiento de arpeggio:



Ilustración n.º 45: la mano derecha asciende dos octavas por movimiento de arpeggio.(Albéniz 1965, cc. 15 al 17)

Si trasladamos este cambio de posición a la guitarra aparecen dos dificultades para este punto. Por un lado, la preparación de los dedos del acorde de llegada. Por otro, el movimiento ascendente por cambio de posición de la voz superior. Si se toca el si[♯] del compás 16 en quinta cuerda, la mano izquierda del guitarrista salta ocho posiciones en el espacio de una corchea. Si se toca en sexta cuerda, el salto es de solo tres posiciones, pero la preparación de los dedos del acorde de llegada (en este caso acorde perfecto de la mayor) resulta mucho más artificial. Y en ningún caso es posible mantener la negra con puntillo de ese si[♯] del bajo durante todo el compás 16.

José Tomás mantiene una traslación literal de la escritura del piano para ese compás 16, aun a pesar de que no es posible mantener la duración del soporte armónico.

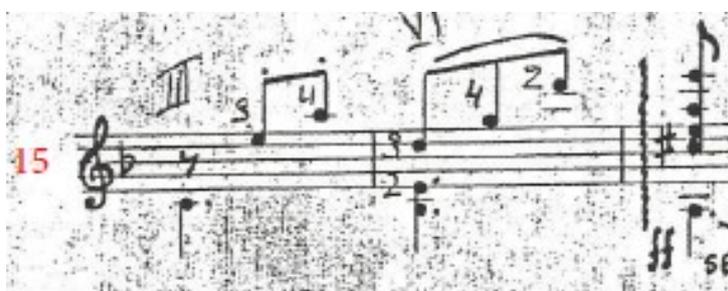


Ilustración n.º46: realización de los compases 15 al 17 en la transcripción de José Tomás

¹²⁹ Ver punto 3.5, ilustración n.º 36, p. 240, acerca de la convención utilizada para el índice acústico.

Existe una opción alternativa para mantener la duración del soporte armónico todo el compás 16 y preparar con más facilidad los dedos de la mano izquierda del acorde de llegada, realizando el cambio de posición con apoyo en el dedo 1 y añadiendo un re pulsado en el bajo en la cuarta cuerda al aire en la segunda corchea (tercera nota del acorde). Así se mantiene durante todo el compás la sonoridad del acorde de re^{\flat} sobre el si, que ya sonó en su inversión original en el tiempo fuerte del compás.

El dedo 1 en segunda cuerda para el sol como apoyo al desplazamiento siempre sería más seguro que usar el dedo 4 como apoyo en esa segunda cuerda y el dedo 2 para pisar el re tras el salto de la mano izquierda.

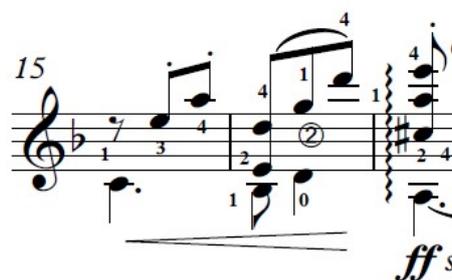


Ilustración n.º 47: realización alternativa de los compases 15 al 17 a la que José Tomás renuncia para mantener la escritura musical igual que en la fuente pianística

Sin embargo, José Tomás renuncia a esta opción y mantiene la escritura de su transcripción idéntica a la fuente pianística, aunque no es realizable en la guitarra manteniendo todos los valores de figuración que están escritos en el texto musical.

Esta *Malagueña* tiene dos secciones, como corresponde a la forma musical del fandango: el baile y la copla. En la copla Albéniz refleja la alternancia entre el canto y las respuestas armónicas de la guitarra flamenca, usando el piano como trasmisor directo de la melodía cantada, e intercalando un arpegiado armónico como haría la guitarra flamenca acompañando esa copla. El pianista de Camprodón asigna un comienzo acéfalo en la mano derecha a estos arpegiados, que junto con la alternancia de intervalos de 6.^a, 5.^a y 8.^a dan a estos pasajes un carácter aéreo y de ligereza más propio del arpa.

The image displays a piano score for measures 66 through 79. The score is written in treble and bass clefs. It features several measures with melodic lines and others with arpeggiated accompaniment. Key markings include 'Lento', 'poco più', 'p una corda', 'pp cantando', 'sempre p', and 'marc.'. Fingerings and articulation marks are present throughout the piece.

Ilustración n.º 48: alternancia de melodía *cantabile* y respuestas armónicas en la copla de la *Malagueña* en la fuente original de piano, cc. 64 - 84

José Tomás simplifica el despliegue de los arpegios en esta copla, que Albéniz realiza para las dos manos simultáneamente intercalando intervalos de 6.^a, 5.^a y 8.^a, y con un comienzo acéfalo para la mano derecha en cada arpeggio (cc. 67, 71, 75 y 79). En la guitarra la textura de estos arpegios debe reducirse a una sola nota en cada semicorchea, y José Tomás despliega el acorde según su disposición más natural en la guitarra desarrollando un arpegio regular de pulgar, índice, medio y anular.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of four staves of music. The score is written in a single system with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo markings are ADAGIO, LENTO, LENTO, LENTO, and LENTO. The dynamics include mf marcato, PP cantando, poco più, and marcato. The score includes various performance instructions such as 'cresc. cantando e sempre piano' and 'poco più'. The music features a mix of homophonic melody and harmonic responses, with many notes marked with fingerings (1-4) and slurs. The notation is handwritten and includes some corrections and annotations.

Ilustración n.º 49: alternancia de melodía homofónica y respuestas armónicas en la copla de la *Malagueña* en la transcripción de José Tomás, cc. 64 – 84

El comienzo acéfalo de la mano derecha de Albéniz se pierde en esta realización, de carácter más estático que la de la fuente pianística. Hay algunas otras opciones de arpegios para la mano derecha en la guitarra que permitirían el mencionado comienzo acéfalo, que le proporcionarían más dirección y ligereza, a las que José Tomás renuncia para mantener su criterio fundamental, el de imitar la escritura de la fuente original, aunque en este caso sea solo la de la mano izquierda del piano.



Ilustración n.º 50: realización alternativa de los compases 70 al 73 a la que José Tomas renuncia para mantener la escritura rítmica de la mano izquierda igual que en la fuente pianística

José Tomás mantiene la dirección de los intervalos de los arpegios del piano, siempre descendente en segunda y tercera semicorcheas, aunque cambia la tercera nota de la fuente pianística (sol) de mano izquierda en el acorde de quinta disminuida con séptima para compensar la supresión de la quinta¹³⁰ del acorde (do) que está en el piano en mano derecha. Esta supresión de textura en la transcripción guitarrística es imprescindible para dar fluidez a la realización del arpeggio en la guitarra.

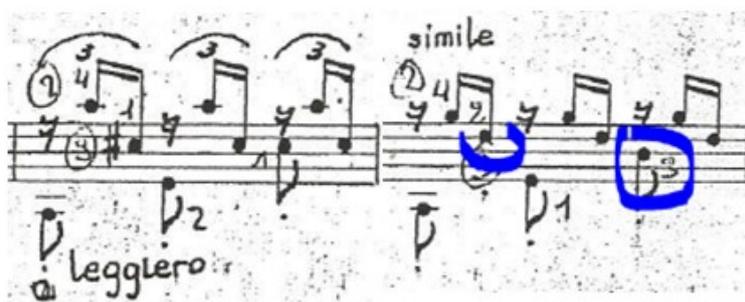
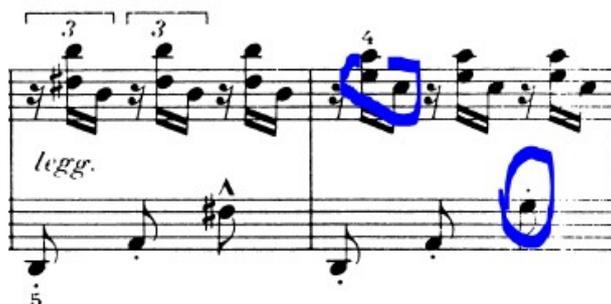


Ilustración n.º 51: comparación de los compases 55 y 56 como patrón rítmico de los siguientes, entre la fuente pianística y la transcripción de José Tomás. La mano izquierda del piano está en clave de sol. En el compás 56, la quinta del acorde (do) en la mano derecha del piano se ha suprimido en la parte superior de la realización de la guitarra, nota que correspondería con un si. Para compensar y que suenen todas las notas del acorde en el compás, José Tomás cambia la tercera corchea del bajo que debería ser un re, por un si, ya que el re ya está sonando en la realización de la parte superior de la guitarra

¹³⁰ Tomamos como fundamental del acorde de quinta disminuida con séptima en función de dominante de la dominante la nota fa, funcionando el si del primer tiempo del compás 56 como pedal de dominante.

Otra opción hubiera sido mantener constante una fórmula de arpeggio que permitiera realizar la articulación *stacatto* del bajo con una digitación de mano derecha uniforme en la parte superior del arpeggio para permitir fluidez y ligereza en la interpretación en la guitarra, aun a costa de alterar la dirección de los intervalos de la fuente pianística. José Tomás renuncia a esta opción para mantener idéntica la escritura de la parte superior del arpeggio con respecto a la fuente original. Sin embargo, sí que cambia la última nota del compás 56 por razones armónicas para que suenen en el compás todas las notas del acorde.

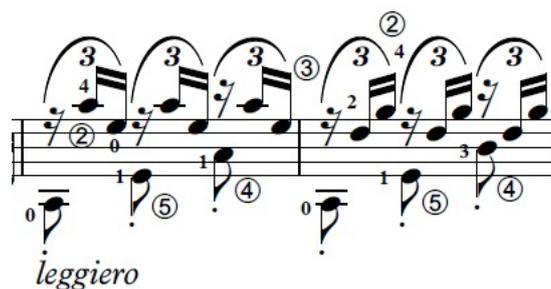


Ilustración n.º 52: realización alternativa a los compases 55, 56 ss., manteniendo la digitación en secuencia de pulgar, índice y medio siempre constante invirtiendo la dirección de los intervalos del arpeggio y aplicando el recurso de campanela para el mi del compás 55. José Tomás no aplica esta alternativa dado que cambia la disposición original, siempre descendente, de dichos intervalos

La coda de la pieza presenta una escritura en el piano en la que la melodía superior queda diáfananamente definida como parte separada del acompañamiento. El uso del pedal del piano para interpretar la ligadura de fraseo produce el efecto de mantener todas las notas de la armonía de la mano izquierda, principalmente el do, base del acorde.



Ilustración n.º 53:coda de la *Malagueña* de Albéniz en la fuente pianística, cc. 147 y 148

Al parecer, en una revisión posterior de su puño y letra, y corrigiendo otras indicaciones manuscritas de origen desconocido, José Tomás digita la voz superior por segunda cuerda, por sus características más expresivas que la primera, pero al asignar el dedo 3 al mi del acompañamiento, obliga a levantar el si ♯, base del acorde de segunda

inversión de dominante, justo después de pulsarlo. El soporte armónico pierde consistencia.



Ilustración n.º 54: coda de la *Malagueña* de Albéniz en la transcripción de José Tomás, cc. 147 y 148. Los números de la digitación que no están tachados sí son de la mano del maestro

Existe una solución alternativa, con campanela para el mi del acompañamiento en primera cuerda, que permite mantener el primer si los dos primeros tiempos de compás. José Tomás no utiliza esta opción para mantener la distribución separada de cada voz en cada una de las manos del piano, y no tocar notas que pertenezcan al acompañamiento en cuerdas más agudas (en este caso la primera) que las que se encargan de la melodía (en este caso la segunda). Estamos de nuevo ante un caso en el que José Tomás aplica el principio de traslación fotográfica del texto musical escrito de la fuente original a la transcripción.

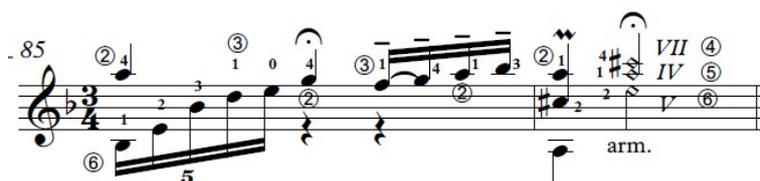


Ilustración n.º 55: versión alternativa de digitación para la coda de la *Malagueña* que permite mantener la base del acorde, la nota si, durante los dos primeros tiempos de compás. José Tomás no utiliza esta posibilidad para no tocar notas que pertenezcan al acompañamiento en cuerdas más agudas que las que se encargan de la melodía

- G. FRESCOBALDI: *Aria detta La Frescobalda* [TJT 55]

En 1969, al transcribir esta aria original para teclado incluida en *Il secondo libro di Toccate e partite d'intavolatura...* del músico de Ferrara,¹³¹ la hipótesis más plausible es que José Tomás dispusiera de dos fuentes de música escrita: la edición de Bonelli para órgano de 1948 (Bonelli 1948) y la transcripción de Andrés Segovia para Schott's de 1939 (Segovia 1939). Existe una edición facsímil de esta aria (S.P.E.S. 1978), a la que José Tomás no pudo tener acceso ya que fechó su transcripción en 1969, pero aparecen pruebas de que, además de las dos ediciones mencionadas, pudiera haber consultado la edición original del siglo XVII editada por Borbone en 1637, como explicamos más adelante.

Como tendencia general, las soluciones propuestas por José Tomás tratan de acercarse lo más posible a la obra de órgano en cuanto a las texturas de los acordes y el movimiento de las voces. La ausencia de reguladores o indicaciones “románticas” de expresión, el respeto a la integridad de la obra de órgano, así como la elección del compás o la armadura y la adición de ornamentación en algunas cláusulas en coherencia con el estilo de la época, denotan la mayor divulgación de los conocimientos acerca de la interpretación histórica que existía en 1969 con respecto 1939 y el interés que Tomás había demostrado hacia ellos.

En cuanto al contrapunto, las alteraciones¹³² y las texturas armónicas, podemos apreciar en la transcripción de José Tomás una clara conciencia de que no se trata de música tonal, sino modal, y por tanto mantiene las alteraciones de la fuente de órgano sin introducir cambios dirigidos a la concordancia “armónica” de la versión, al contrario de lo que sí hizo Segovia.

Lo más probable, a nuestro entender, es que Tomás se basara en la edición de Segovia y le aplicara un proceso de “depuración” comparándola con la fuente de órgano. A continuación señalamos en detalle las soluciones aplicadas por el maestro alicantino con respecto al de Linares, teniendo como referente la fuente original y las ediciones modernas de la obra para órgano (Bonelli 1948 y S.P.E.S. 1978).

El primer acorde ya marca la diferencia. Las fuentes de teclado comienzan con sendos acordes de re menor: la de 1948 con un acorde de tres notas que realiza la mano izquierda, mientras que la de 1637 con un acorde de cinco notas repartido entre ambas manos. José Tomás adopta la disposición de la fuente original, además de la distancia de cuarta justa entre la nota de la voz superior que suena en la primera blanca del compás (si) y el comienzo de la voz del *superius* (mi) en la primera blanca, del mismo modo que Borbone (1637). La segunda de estas decisiones podría haberla tomado

¹³¹ Frescobaldi 1637.

¹³² *Semitonia subintellecta* o *Musica ficta*: conjunto de alteraciones que eran aplicadas antiguamente por los músicos prácticos por convención o costumbre, sin estar reflejadas en el texto escrito.

consultando la edición de 1948, pero la primera sin duda no, su referente fue casi con toda seguridad la fuente original de 1637.

Andrés Segovia, por el contrario, extiende el primer acorde hasta una textura de seis notas para interpretarlo con todas las cuerdas de la guitarra, por una razón de sonoridad del instrumento, y rellena el espacio del primer silencio acéfalo del *superius* con una blanca mi formando unísono con la primera negra en la que comienza esta voz en las fuentes de tecla.



Ilustración n.º 56: comienzo de *La Frescobalda* (Borbone 1637, p. 80). La textura del primer acorde es de cinco notas

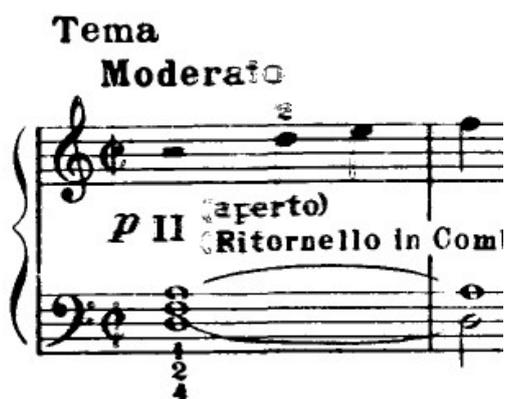


Ilustración n.º 57: comienzo de *La Frescobalda* (Bonelli 1948, p. 1) . La textura del primer acorde se ha reducido a tres notas. La nota más aguda del acorde está a distancia de oncenava de la primera nota de la voz superior

Transcription de
ANDRÉS SEGOVIA



Ilustración n.º 58: comienzo de *La Frescobalda* (Segovia 1939, p. 1). La textura del primer acorde se ha aumentado a seis notas, añadiendo un mi blanca donde en la fuente original había un silencio por el comienzo acéfalo del *superius*.

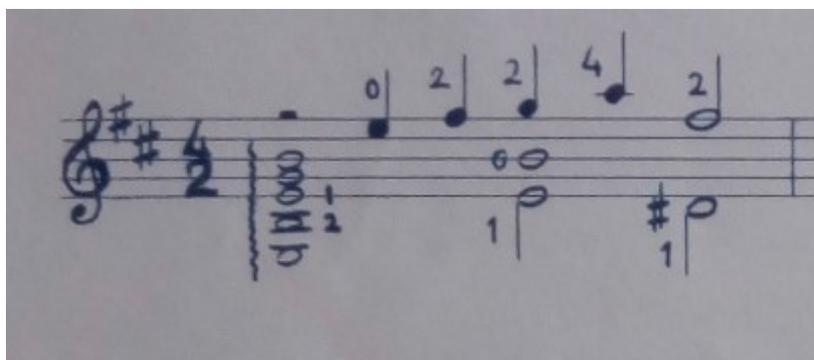


Ilustración n.º 59: comienzo de *La Frescobalda* (Pérez Sellés 1969, p. 1). José Tomás mantiene tanto la textura del primer acorde como la relación interválica de 4.^a justa entre la última nota del acorde y la primera de la voz superior, manteniendo el comienzo acéfalo de esta con un silencio de blanca, tal y como aparece en la fuente original (Borbone 1637)

En cuanto a las digitaciones de la mano izquierda, en su versión Andrés Segovia muestra una predilección por las melodías tocadas en cuerdas graves y posiciones altas antes que las posiciones en cuerdas más agudas, sobre todo en pasajes que él considera de mayor carga expresiva. José Tomás, por el contrario, tiende la mayor parte de las veces en esta transcripción a digitar por primera y segunda cuerdas antes que por tercera y cuarta.

Esta elección del maestro alicantino viene dada más bien por su concepción del papel que el intérprete debe desempeñar con respecto a la obra musical, y no por razones tímbricas y acústicas de su instrumento. En 1969, fecha que aparece en la firma de la transcripción de Tomás, tanto este como Segovia tocaban guitarras Ramírez, que se caracterizan por su mayor calidad expresiva en la emisión de las notas tocadas en cuerdas graves antes que en las agudas. Sin embargo, José Tomás digita principalmente en cuerdas agudas y posiciones bajas, convencido de que la obra musical refleja su contenido expresivo por sí misma, quedando el papel activo del intérprete en este sentido relegado a un segundo plano. José Tomás opinaba que el intérprete en esta obra no debía buscar mayor carga expresiva a través de digitaciones en posiciones altas, sino que la obra musical se expresara por sí misma en el aspecto tímbrico.



Ilustración n.º 60: comienzo de *La Frescobalda* (Segovia 1939, p. 1). Las líneas melódicas superiores están digitadas en segunda cuerda y en posiciones altas como quinta y séptima para buscar una mayor calidez del sonido en esta cuerda según las características tímbricas de la guitarra Ramírez del maestro de Linares

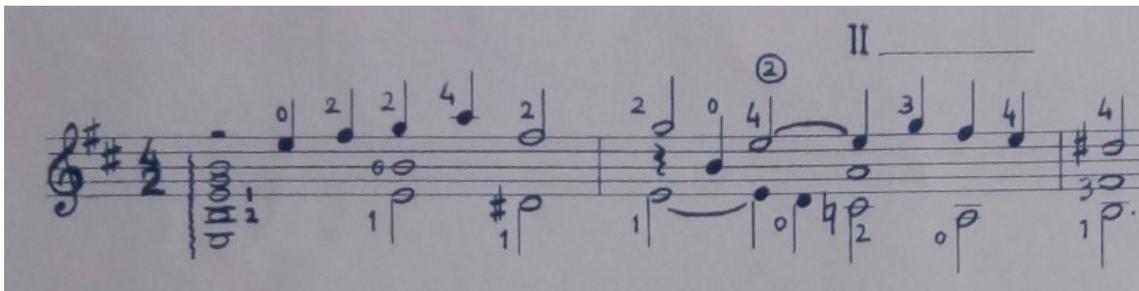


Ilustración n.º 61: comienzo de *La Frescobalda* (Pérez Sellés 1969, p. 1). Las líneas melódicas superiores están digitadas en los compases 1 y 2 en primera cuerda y en posiciones bajas como primera y segunda

En el c. 5 las fuentes de teclado (Borbone 1637, Bonelli 1948) tienen barra de repetición, pero mientras la original de Borbone repite desde una figura de blanca, la edición moderna de Bonelli lo hace desde una redonda, completando así el compás de desde un punto de vista solfístico.

Las versiones guitarrísticas de Segovia y de Tomás vuelven a escribir la música que se repite, sin usar la barra de repetición. La interpretación de Segovia pasa por completar el compás según una concepción más solfística, fundiendo en un solo acorde el del final de frase con el del comienzo de la repetición, manteniendo invariable el compás de elegido para su transcripción, aunque elimina así uno de los acordes de la fuente original.

Por el contrario, la versión de José Tomás no solo mantiene los dos acordes diferentes del final de frase y del inicio de la repetición, sino que además lo hace con los valores rítmicos de las figuras de la fuente original (Borbone 1637), aunque para eso tenga que añadir un compás de antes de volver a escribir la música que se repite. Esa es la razón de que la transcripción de José Tomás tenga un compás más que la de Andrés Segovia.



Ilustración n.º 62: comienzo de *La Frescobalda* en la edición original de 1637. La barra de repetición está después de un blanca, por lo que el compás 5 de esta edición no tiene cuatro blancas, sino cinco.



Ilustración n.º 63: cc. 8-9 y 1-2 de *La Frescobalda* en la edición para teclado de 1948. La barra de repetición está después de una redonda, para que todos los compases tengan, en este caso, dos blancas. La edición de Bonelli divide cada uno de los compases de la de Borbone en dos.



Ilustración n.º 64: cc. 4 y 5 de *La Frescobalda* en la versión de A. Segovia. La música repetida comienza a escribirse sin que aparezca el acorde inicial, cuyo espacio rítmico está ocupado por el acorde final de la frase anterior. Segovia logra así su objetivo de mantener todos los compases iguales y soluciona el pasaje con indicaciones expresivas de “cediendo poco”, “a tempo” y un calderón

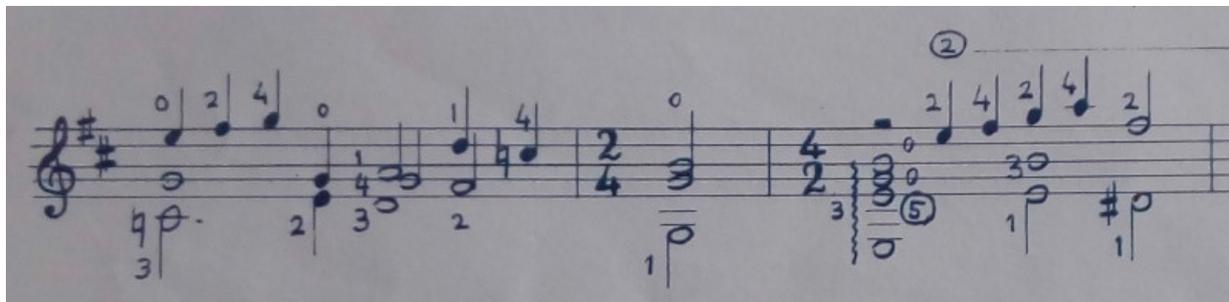


Ilustración n.º 65: cc. 4 - 6 de *La Frescobalda* en la versión de J. Tomás. Se mantiene el acorde final diferenciado del inicial de la música repetida, añadiendo para ello un compás de para que la estructura rítmica del compás moderno pueda ser representada con coherencia

A partir del c. 6, al volver a escribir la música que se repite sin usar la barra de repetición de la fuente inicial, José Tomás sí que adopta la misma digitación que Andrés Segovia. Se trata de una excepción a su criterio general al transcribir esta obra de digitar preferiblemente en posiciones bajas y que ocurre únicamente en caso de pasajes que ya han sonado anteriormente. Tomás pretende con su transcripción aportar su visión de la obra y aportar algunas novedades con respecto a la versión segoviana, sin dejar por ello de respetar el trabajo previo de su admirado maestro.¹³³ Reconociendo

¹³³Cooper1993, pp. 11 y 13y apartado 5.2.1.2, p. 292 del presente trabajo. José Tomás declaró: “Estoy viviendo un momento muy importante para la guitarra. Cuando empecé a relacionarme con ella estaba Segovia, principalmente. Los puntos de vista que teníamos venían de ese tiempo, a través del espejo que solo Segovia podía ofrecernos. En nuestros días la guitarra ha experimentado una gran evolución.“Aprendí de Segovia el amor y el respeto por la guitarra que, a través del propio esfuerzo, puede hacer que otros respeten a la guitarra. Su propia situación era difícil, y tuvo que sacar a la guitarra a la luz para convertirlo en un instrumento digno que el mundo iba a reconocer. Fue un ejemplo para mí. Me sentí como un apóstol, me decía a mí mismo: «yo estoy contigo, seguiré ese camino». Esto no significa poner las manos exactamente en la misma posición, o usar el ataque apoyando exactamente de la misma forma; es el espíritu del objetivo”.

la utilidad de algunas soluciones de Segovia las mantiene en determinados puntos según su criterio personal.

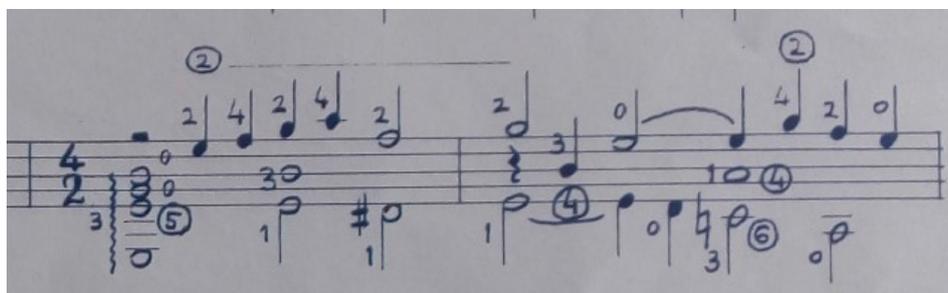
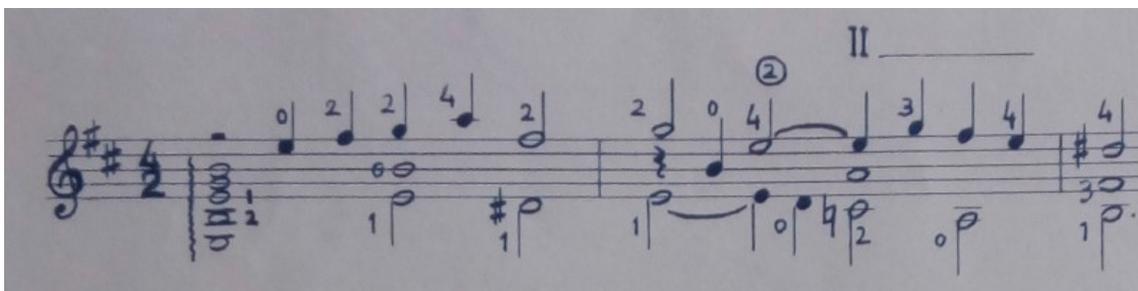


Ilustración n.º 66: comparación entre los cc. 1 - 2 y 6 -7 de *La Frescobalda* en la versión de J. Tomás. La primera vez que suena la música la línea superior está digitada por primera cuerda; la segunda vez, por la segunda cuerda

En el compás 21, José Tomás escribe la segunda blanca con puntillo del bajo, la nota sol, una octava más alta que en las ediciones de teclado y la versión de Segovia. Esta decisión resulta un tanto anacrónica con respecto a su habitual criterio de lógica objetividad y respeto a la fuente. Es posible que el maestro alicantino busque destacar el contraste tímbrico entre la cuarta cuerda entorchada y la tercera de nylon al tratar ambas voces al unísono.



Ilustración n.º 67: compás 21 de *La Frescobalda* (Borbone 1637). Las dos blancas con puntillo del bajo están en la misma octava



Ilustración n.º 68: compás 21 de *La Frescobalda* (Bonelli 1948). Las dos blancas con puntillo del bajo están en la misma octava



Ilustración n.º 69: compás 20 de *La Frescobalda* (Segovia 1939). Las dos blancas con puntillo del bajo están en la misma octava



Ilustración n.º 70: compás 21 de *La Frescobalda* en la versión de J. Tomás. El segundo sol del bajo está escrito una octava alta

Las diferencias en la elección de las octavas con respecto a la versión de Segovia continúan. En el compás 28, el registro abordable por una guitarra de seis cuerdas imposibilita tocar la voz intermedia en su altura original. José Tomás escribe la voz intermedia de negras solamente una octava más alta que las dos fuentes de teclado para que esa línea continúe sonando por debajo de las otras dos. Esta solución resulta todavía una octava baja con respecto a la de Segovia, que la trasporta dos octavas y cambia su disposición para que suene por encima de las otras dos.

De esta forma, mientras que el acorde de la cuarta negra del compás 28 en las fuentes de teclado está formado por la 3.^a y 6.^a desde su base,¹³⁴ en la versión de Segovia se ha transformado en un acorde de 5.^a. La versión de Tomás mantiene la inversión original.

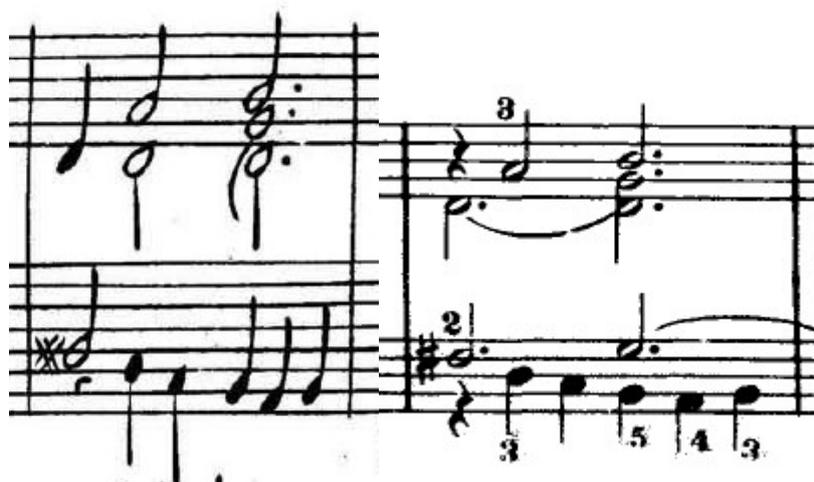


Ilustración n.º 71: compás 28 de *La Frescobalda* en las fuentes de teclado. La voz en negras actúa como bajo

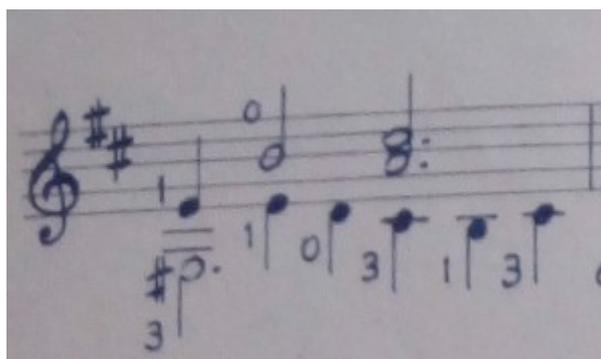


Ilustración n.º 72: compás 28 de *La Frescobalda* en la versión de J. Tomás. La voz inferior está escrita solo una octava alta con respecto a las fuentes de teclado, quedando como voz intermedia. El do, cuarta negra, es el bajo del acorde y se mantiene la disposición original de primera inversión (acorde de sexta)

¹³⁴ Acorde de sexta, primera inversión.



Ilustración n.º 73: compás 26 de *La Frescobalda* en la versión de A. Segovia. La voz que era inferior está escrita dos octavas más alta que las fuentes de teclado, quedando como voz superior y alterando la disposición del acorde. En la versión de Segovia el acorde de la cuarta negra del compás es de quinta

Observamos también diferencias en las octavas utilizadas en el compás 11 de la *Gagliarda*. Las fuentes de teclado muestran la voz del bajo una séptima inferior respecto a la del compás anterior. José Tomás mantiene esta distancia interválica aprovechando el mi de la sexta cuerda de la guitarra pulsada al aire, lo que permite conservar el movimiento diatónico de mi a si en la misma octava, como en las fuentes de teclado. Andrés Segovia escribe el bajo en este punto una octava alta, haciendo el cambio de octava en el compás siguiente.



Ilustración n.º 74: cc. 9 - 11 de la *Gagliarda* de *La Frescobalda* en las fuentes de teclado. La voz de bajo del c. 10 está escrita una séptima inferior de la del compás anterior



Ilustración n.º 75: cc. 11 - 13 de la *Gagliarda de La Frescobalda* (Pérez Sellés 1969, p. 2). La voz de bajo del c. 12 está escrita una séptima inferior de la del compás anterior, como en las fuentes de teclado



Ilustración n.º 76: cc. 11 - 13 de la *Gagliarda de La Frescobalda* (Segovia 1939). La voz de bajo del c. 12 está escrita en la misma octava que la del compás anterior

En la cuarta parte, o cuarta variación, hay una diferencia de semitonía:¹³⁵ José Tomás elige una armadura en la clave con dos sostenidos, fa y do, y escribe en el compás 20 un do ♯ tal y como corresponde al si ♯ que aparece en las fuentes de teclado. En la transcripción de Segovia queda en ese punto un do ♯ ya que elige una armadura con un solo sostenido sobre el fa y no sobre el fa y el do. José Tomás mantiene la distancia interválica entre cada una de las notas de la misma voz igual que en la fuente original.



¹³⁵*Semitonia subintellecta*. Ver nota al pie n.º 132, p. 251.

Ilustración n.º 77: 3.º compás de la cuarta parte de *La Frescobalda* en las fuentes de teclado. La sexta y séptima corcheas (do[♯] - si) están a distancia diatónica de medio tono

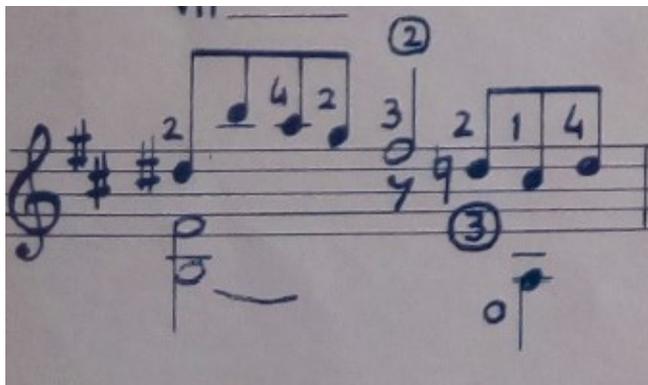


Ilustración n.º 78: c. 20 de la *Gagliarda* de *La Frescobalda* (Pérez Sellés 1969). La sexta y séptima corcheas (re[♯] - do[♯]) están a distancia diatónica de medio tono



Ilustración n.º 79: cc. 19 y 20 del *Allegro vivaz (sic)* de *La Frescobalda* (Segovia 1939). La sexta y séptima corcheas (re[♯] - do[♯]) están a distancia diatónica de un tono

Del mismo modo Tomás mantiene la escritura original del teclado, a diferencia de la versión de Segovia, en el compás 22 de la *Gagliarda*. Las tres primeras corcheas que suenan lo hacen en la voz de contralto. Segovia las pone en el bajo.



Ilustración n.º 80: 4.º compás de la cuarta parte de *La Frescobalda* (Borbone 1637) (Bonelli 1948). Las tres primeras corcheas aparecen en la voz de contralto.

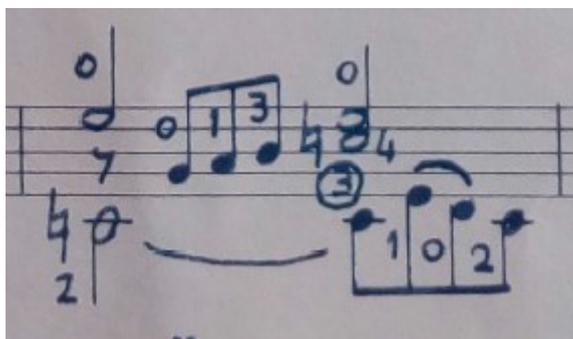


Ilustración n.º 81: c. 22 de la *Gagliarda* de *La Frescobalda* (Pérez Sellés 1969). Las tres primeras corcheas aparecen en voz de contralto



Ilustración n.º 82: c. 22 de la *Gagliarda* de *La Frescobalda* (Segovia 1939). Las tres primeras corcheas aparecen en voz de contralto, y el primer do está desplazado de su ubicación original en el bajo a la voz intermedia

Al igual que ocurre con la primera barra de repetición de la obra, en el 5.º compás de la cuarta parte José Tomás mantiene los valores de la fuente original de teclado, mientras que Andrés Segovia prioriza la escritura solfística para que todos los compases tengan la misma duración. La barra de repetición está puesta en la fuente original después de una blanca (Borbone 1637). Tomás preserva esta duración en su transcripción, mientras que Segovia añade dos tiempos a esa blanca con el objetivo de que suene un compás completo de compasillo, el mismo que viene sonando, antes de repetir. Esta última solución elegida por Segovia también aparece en la edición moderna para órgano (Bonelli 1948). José Tomás debió de haber tenido acceso a la fuente original (Borbone 1637), dado que es esta la escritura que aplica a su transcripción.

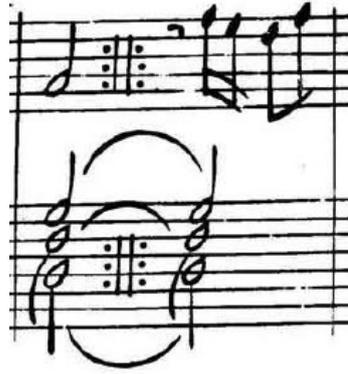


Ilustración n.º 83: 5.º compás de la cuarta parte de *La Frescobalda* (Borbone 1637). La barra de repetición está en medio del compás y solamente suena una blanca antes de repetir. Cuando se interpreta como segunda vez también suena la misma blanca



Ilustración n.º 84: casillas de primera y segunda vez (c. 5) de la cuarta parte de *La Frescobalda* (Bonelli 1948). La primera vez la blanca se ha transformado en redonda para completar todo el compás antes de repetir



Ilustración n.º 85: casillas de primera y segunda vez (c. 24) del *Allegro vivaz (sic)* de *La Frescobalda* (Segovia 1939). La primera vez la blanca se ha transformado en redonda para completar todo el compás antes de repetir

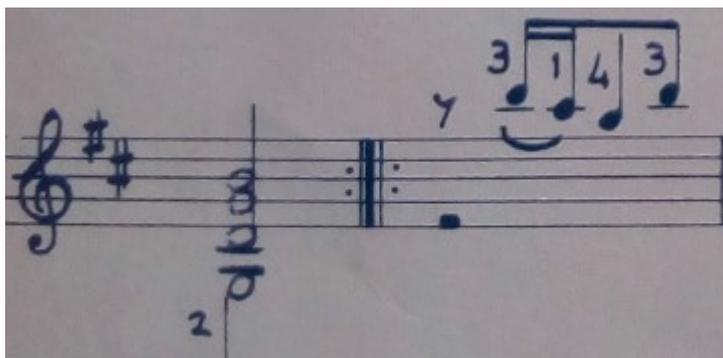


Ilustración n.º 86: compás 24 de la *gagliarda* de *La Frescobalda* (Pérez Sellés 1969). La escritura rítmica y la ubicación de la barra de repetición es idéntica a la de la primera fuente de teclado (Borbone 1637)

José Tomás da más importancia al valor de las voces en lo que se refiere a su movimiento en sentido horizontal que a la disposición vertical de los acordes, y reconoce el papel primordial que el contrapunto desarrolla frente a la armonía en la música de Frescobaldi, lo que denota una concepción más históricamente informada que la de Segovia, que tiene más en cuenta la sonoridad en el instrumento antes que la fidelidad a la fuente. Podemos comprobar como en el compás 25 del *Allegro vivaz (sic)* de *La Frescobalda*, Andrés Segovia transcribe las dos notas (la y fa) en su transcripción para guitarra a distancia de tercera en las voces superiores que aparecen en las fuentes de teclado; aunque como no pueden mantenerse en la guitarra en esa digitación, cambia los valores de blanca por los de corchea y añade una ligadura hacia los silencios. José Tomás prefiere, sin embargo, eliminar la voz del *altus* para poder mantener todo el valor de la blanca de la voz del *superius*.



Ilustración n.º 87: 6.º compás de la cuarta parte de *La Frescobalda* en las fuentes de teclado. Las primeras notas en las dos voces superiores están a distancia de 3.^a y se mantienen ambas en valor de blanca



Ilustración n.º 88: compás 25 del *Allegro vivaz (sic)* de *La Frescobalda* (Segovia 1939). Las dos voces superiores están a distancia de 3.^a, pero no pueden mantenerse en la digitación sugerida por Segovia. Aparecen como corcheas con ligaduras de duración indeterminada



Ilustración n.º 89: Compás 25 de la *Gagliarda* de *La Frescobalda* (Pérez Sellés 1969). La voz de contralto se ha suprimido para mantener el valor de blanca en síncope de la voz de soprano

Las fuentes de teclado de *La Frescobalda* incluyen cinco partes. Andrés Segovia no transcribe la quinta, concluyendo su transcripción con un *Da Capo*, escribiendo de nuevo los nueve primeros compases de la obra. José Tomás, en cambio, sí la transcribe completa, y utiliza la indicación de compás que en solfeo moderno más corresponde con la proporción sesquiáltera,¹³⁶ el $\frac{3}{2}$. La edición de 1948 utiliza un compás de $\frac{3}{2}$ lo cual denota que José Tomás debió haber tenido acceso a la fuente original del siglo XVII.

¹³⁶ Sesquiáltera es la relación matemática de proporción 3:2. En la música hay en la nueva sección tres figuras en el espacio temporal donde antes cabían dos, o lo que es lo mismo, seis donde antes cabían cuatro. El sistema de proporciones entre figuras dominó el sistema rítmico durante todo el Renacimiento, y está muy presente todavía en la música del Barroco temprano.



Ilustración n.º 90: cc. 28 - 33 del *Allegro vivaz (sic)* de *La Frescobalda* (Segovia 1939). La transcripción no continúa hacia la quinta parte (*Corrente*), sino que termina con una reexposición en el compás 32 del comienzo del aria con la indicación *Tempo I*.



Ilustración n.º 91: comienzo de la quinta parte (*Corrente*) de *La Frescobalda* (Borbone 1637, p. 82; Bonelli 1948, p. 4). La indicación de compás en la fuente de 1637 es un 3 que corresponde a una proporción sesquiáltera. La de la edición de 1948 utiliza un compás de

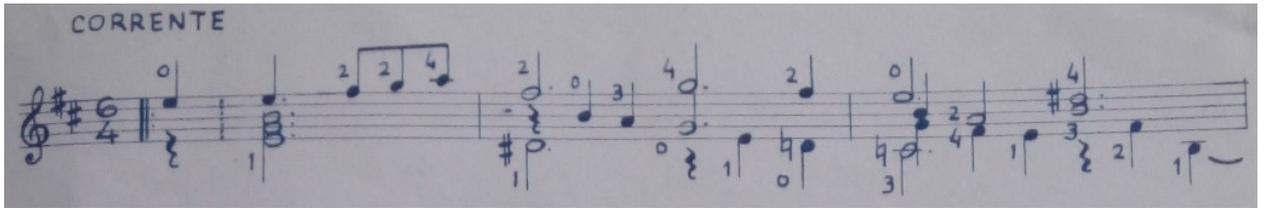


Ilustración n.º 92: comienzo de la quinta parte (*Corrente*) de *La Frescobalda* (Pérez Sellés 1969, p. 3). José Tomás transcribe con la misma duración de compases que la fuente original de 1637, utilizando para ello un compás de $\frac{6}{4}$. Obsérvese el detalle de la barra de compás escrita como línea de puntos para separar la anacrusa inicial de esta *Corrente*

Tomás añade trinos¹³⁷ escritos en semicorcheas que no aparecen en las fuentes de teclado, ni por supuesto en la transcripción de Segovia, ya que esta parte no aparece en esa versión, a las cláusulas finales que figuran en su transcripción de *La Frescobalda*. La realización escrita de estas ornamentaciones finales se corresponde con las descritas en tratados del siglo XVII.



Ilustración n.º 93: cláusulas de los cc. 6 y 12 en la quinta parte (*Corrente*) de *La Frescobalda* (Borbone 1637). Las negras con puntillo no aparecen ornamentadas ni con música escrita ni con signo abreviado de ornamentación

¹³⁷ Diversos autores mencionan la manera de trinar notas a distancia de medio tono que se hallan en las cadencias finales del Barroco temprano. Entre ellos, Correa de Araujo, que los denomina, en esta forma de realización, “redobles sencillos” en su *Facultad orgánica* (1628). Según Correa, “[el] redoble se ha de usar en el sostenido de toda cláusula llana, que dure un compás, o más, y en todos los míes para acabar en los faes inmediatos más arriba, por vía de cláusula; en conclusión, en todo semitono mayor llano, que dure un compás”. Correa se refiere con “... todos los míes para acabar e los faes inmediatos más arriba...” a los intervalos ascendentes de 2.ª menor inmediatamente precedentes a una resolución final. En el caso de las cláusulas de Frescobaldi que nos ocupan, en el c. 6 de la *Corrente* se trata de ornamentar el fa[♯] que resuelve en sol, y en el c. 12 la nota ornamentada es el re[♯] que resuelve en mi. Preciado 1973, pp. 81 y 99.

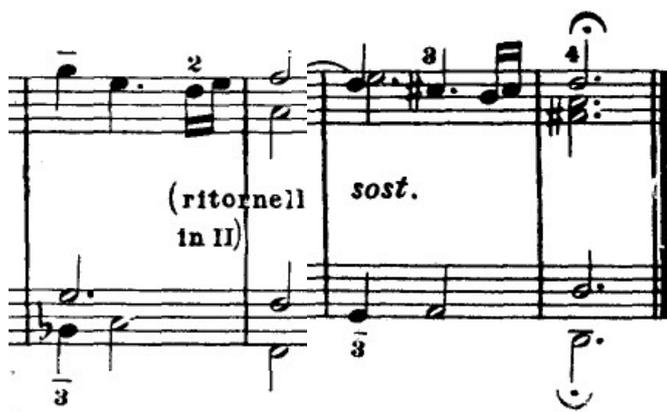


Ilustración n.º 94: cláusulas de los cc. 6 y 12 en la cuarta variación (*Corrente*) de *La Frescobalda* (Bonelli 1948). Las negras con puntillo no aparecen ornamentadas ni con música escrita ni con signo abreviado de ornamentación



Ilustración n.º 95: cláusulas de los cc. 6 y 12 en la *Corrente* de *La Frescobalda* (Pérez Sellés 1969). Hay dos sostenidos en la armadura. José Tomás añade trinos a las negras con puntillo (fa[♯] y re[♯] respectivamente[♯] que forman 2.^a menor con la nota a la que resuelven en cadencia final

José Tomás, al igual que Segovia, vuelve a escribir el comienzo del aria a modo de *Da Capo* al final de su versión, pero una vez que ha terminado la transcripción de la *Corrente*. La reexposición del inicio del aria no aparece en las fuentes de teclado.



Ilustración n.º 96: cc. 28 - 33 del *Allegro vivaz (sic)* de *La Frescobalda* (Segovia 1939). La transcripción termina con una reexposición del comienzo del aria con la indicación *Tempo I* en el c. 32. La quinta parte (*Corrente*) no aparece en esta versión en ningún momento

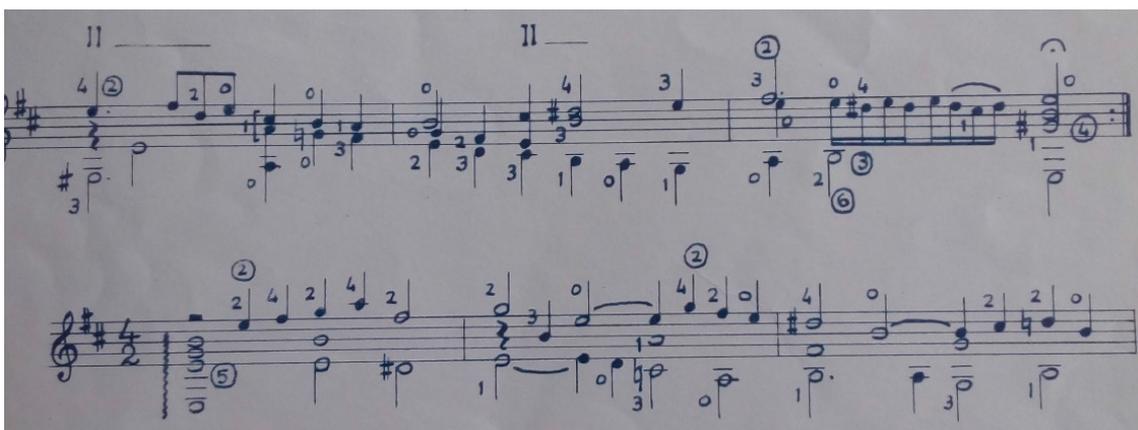


Ilustración n.º 97: cc. 10 al 15 en la *Corrente* de *La Frescobalda* (Pérez Sellés 1969). En el c. 13 José Tomás vuelve a escribir después de la *Corrente* el comienzo del aria para concluir su versión

Tomás realizaba primero un borrador a lápiz de sus transcripciones y luego las repasaba a tinta, cuando no hacía una nueva copia directamente en limpio trazado con regla. Podemos ver en la transcripción de *Levante*, de Óscar Esplá, que en esta ocasión transcribió primero toda la melodía superior, correspondiente a la mano derecha del piano, y después añadió la parte del acompañamiento correspondiente a la mano izquierda.

De la transcripción de *Levante* de Óscar Esplá tenemos dos fuentes conservadas en el archivo familiar, que llamaremos *Levante 1* y *Levante 2*. José Tomás no terminó la transcripción del cuarto movimiento de la obra original de Esplá, o no se conserva. El que aparece como cuarto movimiento en la transcripción de Tomás es en realidad el

segundo de Esplá. Levante 1 es una copia heliográfica de un manuscrito que solamente tiene los movimientos primero al cuarto, y no tiene ninguna digitación. Levante 2 es un manuscrito que solo tiene digitaciones hasta la primera página del tercer movimiento.

Del cuarto movimiento, según la obra para piano de Esplá, faltan dos páginas en el manuscrito, y solo se conserva desde el compás 19, donde se aprecia que únicamente tiene el esbozo del acompañamiento, estando la melodía terminada. Parece claro que José Tomás, a menos para esta obra, adoptó el procedimiento de transcribir primero toda la melodía superior de la pieza para después reordenar las partes acompañantes en una disposición realizable en la guitarra.



Ilustración n.º 98: compás 19ss. de la transcripción incompleta del cuarto movimiento que José Tomás hizo de *Levante* de O. Esplá según la fuente Levante 2, donde se aprecia la melodía terminada en primera instancia y el esbozo del acompañamiento hecho con posterioridad

4. CONCLUSIONES

4.1 Enseñanza de la guitarra

José Tomás fue un punto de inflexión en la interpretación guitarrística en los años en los que comenzó a dar clase. En la década de 1960 y 1970 el concepto de interpretación que enseñaba en sus clases era completamente novedoso.

El maestro de Alicante representa una evolución no rupturista desde los principios de la pedagogía segoviana. Andrés Segovia basaba su enseñanza en su experiencia y talento personal. Las obras de encargo que realizó a compositores no guitarristas enriquecieron el repertorio guitarrístico de una manera fundamental, y las versiones que finalmente vieron la luz impresas estaban construidas a la medida de las enormes capacidades interpretativas del maestro de Linares.

A la hora de abordar repertorios de épocas pasadas, Segovia aplicaba el tamiz de su interpretación e inspiración personal sobre la obra musical, obteniendo un resultado de elevadísima inspiración artística, pero en cualquier caso diferente del que pudo haber tenido el compositor en el momento de la génesis de la obra.

Influido por su contacto con Emilio Pujol y la capacidad aprendida de leer tablaturas antiguas, pero también movido internamente por sus cualidades de fina observación, lógica, análisis objetivo y ordenada pulcritud sistemática en el trabajo diario, José Tomás colocó como meta principal de la interpretación guitarrística el respeto a la fuente musical original y a la intención compositiva del autor. Su habilidad consistió en hacerlo siempre con admiración hacia la labor de su maestro Andrés Segovia, del cual sintetizó sus mayores virtudes, la honradez en el trabajo y el amor por la dignificación de la guitarra, actualizándolas en los detalles interpretativos para que se ajustaran lo más posible a la esencia original de la obra musical.

Hemos comprobado en el transcurso de esta investigación cómo José Tomás consultaba en más ocasiones que las podríamos haber imaginado fuentes originales, ediciones críticas y reproducciones facsimilares (Conradi, Aguado, Frescobaldi, Bacheler...) que no eran muy fáciles de conseguir en aquellos años, para realizar sus transcripciones y abordar la manera de impartir sus clases.

Durante dos décadas, Tomás mantuvo una notable actividad concertística que le sirvió para convencerse a sí mismo y a sus alumnos de que las soluciones investigadas para hacer evolucionar la interpretación daban sus frutos. De hecho, ya en 1958, apenas siete años después de su primer contacto con una guitarra, José Tomás realizó su primera gira tocando el *Concierto de Aranjuez* de J. Rodrigo. Reivindicamos desde aquí sus capacidades como intérprete, independientemente de que en un momento dado se dedicase en exclusiva a la docencia.

Precisamente esta decisión fue clave en el afianzamiento del prestigio de José Tomás como profesor, ya que el maestro de Alicante disfrutaba dando clase, y dedicaba más atención y tiempo que el resto de los maestros de guitarra españoles coetáneos a dar un trato personalizado a sus alumnos.

José Tomás aplicaba un magisterio razonado. Lo primero que hacía era explicar por qué determinados aspectos de la interpretación funcionaban correctamente o por qué no.

Trataba siempre de convencer con argumentos objetivos, basados en la técnica guitarrística pero también en el conocimiento intelectual, el respeto a la fuente y en el resultado artístico de la interpretación.

Siguiendo esta línea, José Tomás recomendaba siempre escuchar versiones originales de la obras a interpretar y fijarse en los criterios interpretativos de directores de orquesta o intérpretes no guitarristas de calidad incontestable. Esta actitud, indiscutiblemente renovadora con respecto a la costumbre de los guitarristas de esos años, que pasaba por fijarse primero en las interpretaciones grabadas o en directo de guitarristas de prestigio, tuvo su génesis en los comienzos de la formación musical de Tomás, quien antes de entrar en contacto con Regino Sainz de la Maza y Andrés Segovia ya había entablado relación con Óscar Esplá y había escuchado gran cantidad de grabaciones de pianistas y orquestas de reputado prestigio.

Podemos afirmar que después de los centenares de guitarristas que pasaron por sus clases, la objetivación de la interpretación y el respeto a la fuente son dos valores firmemente afianzadas en los principios básicos de trabajo de los guitarristas clásicos actuales.

4.2 Transcripciones

José Tomás daba una importancia primordial al ejercicio de la transcripción. Sus orígenes autodidactas y la convicción de que la guitarra necesita una escritura musical que se adapte de forma natural a sus posibilidades y características, hicieron que desde el principio se dedicara de lleno a esta práctica.

Entendía asimismo la transcripción no solo como una herramienta para hacer crecer el repertorio guitarrístico, sino como la mejor manera de aprender a digitar, a encontrar la tonalidad y la textura adecuada para tocar en la guitarra, y para poder ponerse en el lugar del compositor cada vez que la obra iba a ser interpretada.

En las generaciones anteriores a Tomás, grandes transcriptores como Félix Crucet, Leopoldo Urcullu, Julián Arcas, Francisco Tárrega, Miguel Llobet o Andrés Segovia ya habían realizado una gran labor en el enriquecimiento del repertorio guitarrístico. Sin embargo, y al contrario que Tomás, por regla general las transcripciones de esos genios de la guitarra tenían como objetivo prioritario el resultado artístico y sonoro de la música transcrita, siendo frecuentes los abundantes cambios en la textura armónica y melódica e incluso en la forma musical de la obra original, con añadidura en unas ocasiones y supresión en otras de pasajes musicales completos.

José Tomás continúa una larga lista de transcriptores para cuerda pulsada, desde los vihuelistas con sus intabulaciones de polifonía vocal hasta Tárrega o Segovia, con sus transcripciones para guitarra de los compositores románticos; todas esas transcripciones han sido imprescindibles para desarrollar el repertorio guitarrístico. Pero hay una diferencia: para José Tomás siempre primaba el valor constructivo y expresivo de la fuente musical original, así como la intención primigenia del compositor a la hora de crear la obra. Nunca utilizó la obra musical que era fuente para su transcripción como medio para desarrollar y exponer las cualidades tímbricas, expresivas o interpretativas de la guitarra o el guitarrista. El maestro de Alicante lo resumía en esta frase: “Es la música la que debe sonar a través de la guitarra, no la guitarra la que utiliza la música para sonar”.

5. APÉNDICES

5.1 Reproducciones facsimilares

Reproducimos a continuación en facsímil las transcripciones que han sido analizadas en el presente trabajo:

- I. ALBÉNIZ: *Malagueña*, Op. 165 n.º 3

MALAGUEÑA

I. ALBENIZ op. 165
Tr. José Tomás

ALLEGRETTO

staccato

len.

ben tenuto

sempre stacc.

ben tenuto

The image shows a facsimile of a musical score for the piece 'Malagueña' by Isaac Albéniz, Op. 165, No. 3, transcribed by José Tomás. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'ALLEGRETTO'. The score consists of six lines of music. The first line begins with a 'staccato' instruction. The second line has a 'len.' (ritardando) instruction. The third line has a 'ben tenuto' instruction. The fourth line has a 'sempre stacc.' instruction. The fifth line has a 'ben tenuto' instruction. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece is in a 3/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets or pairs. The overall character is lively and rhythmic, typical of the Malagueña style.

musical staff with notes and rests. *poco cresc.*

musical staff with notes, rests, and fingerings. *sf*

musical staff with notes, rests, and fingerings. *mf sonoro*

musical staff with notes, rests, and fingerings. *leggero*

musical staff with notes, rests, and fingerings. *simile*
sonoro

musical staff with notes, rests, and fingerings. *sempre stacc. ma dim.*
pp

ARIA detta la FRESCOBALDA

G. FRESCOBALDI

Tr: José Tomás

The musical score is written on a single staff in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of several lines of music with various ornaments and fingerings. The score includes several repeat signs and first/second endings. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The score is transcribed by José Tomás. The piece is titled "ARIA detta la FRESCOBALDA" by G. FRESCOBALDI. The score includes various ornaments and fingerings, such as 1, 2, 3, 4, and 5. There are also some circled numbers like 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The score includes various ornaments and fingerings, such as 1, 2, 3, 4, and 5. There are also some circled numbers like 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

The image displays a musical score for a piece titled "GAGLIARDA". The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of eight systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. Roman numerals (II, IV, VII, III, V, VII) are placed above the staves to indicate chord positions. First and second endings are marked with "1." and "2." above the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

CORRENTE

Alicante, Enero 1969 *lue toujal*

5.2 Documentos

5.2.1 Entrevistas

5.2.1.1 Entrevista a José Tomás por Evalott Sellin. *A Tempo* de Barcelona

SELLIN, Evalott. “Entrevista a José Tomás”, *A Tempo*, Barcelona: Societat Guitarrística de Catalunya, vol. 4 (julio 1986), pp. 7-9.

Fui a casa de José Tomás un domingo por la mañana para hacerle una entrevista. Tan solo tenía una pregunta, lo cual me sabía mal, pero resultó que no hacían falta más. Aquí habla Tomás:

E.S.- ¿Cómo empezaste?

J.T.- Empecé solo y bastante tarde; tenía diecisiete años. Comencé por casualidad. Un amigo de la escuela, quien tocaba algunos acordes con la guitarra, me dijo que esto era muy fácil, que en una semana se podía aprender. Con una vieja guitarra perteneciente a una prima, aprendí, en una semana, en efecto, esos acordes. Después, a través de otro familiar, que era pianista, me interesé más por la música importante, es decir: por Beethoven, por Schumann, por Mozart, etcétera. Las cosas que mi prima tocaba al piano, yo quería tocarlas con la guitarra, pero con cifras, porque no sabía que se escribía para guitarra con la misma notación que para los demás instrumentos. No sabía absolutamente nada. Cuando, por recomendación de la profesora de mi prima fui a adquirir el *Capricho árabe*, de Tárrega, descubrí que existía un repertorio abundante para guitarra. Asimismo, que había una colección de discos grabados por “alguien” llamado Andrés Segovia. Los compré todos.

Con el sonido de aquellos discos y con la música que iba llegando a mis manos, así fui empezando. Hasta que un día, viajando en un tranvía, yo iba silbando y alguien se interesó y preguntó quién silbaba. Me presenté, quién era y qué hacía. Este señor, un director de orquesta, era íntimo amigo de Óscar Esplá, el compositor, que precisamente viajaba también en aquel tranvía. Me lo presentó y Esplá se interesó por mí; me ayudó, a partir de ese momento ya fui a Madrid para estudiar con Regino Sainz de la Maza. Allí conocí a Alirio Díaz, quien me habló de los cursos de Siena.¹³⁸ Fui a Siena¹³⁹ y conocí a Andrés Segovia. Nació una relación asidua con el maestro. Y luego, a partir de 1958, que es cuando Segovia impartió los cursos de Música en Compostela, estuve viéndolo todos los años y muy pronto me nombró su ayudante y sustituto para cuando él no fuera.

¹³⁸ Orig: Sienna (*sic*).

¹³⁹ *Id.*

E.S.- Desde entonces también has enseñado aquí en Alicante¿Por qué decidiste quedarte aquí?

J.T.- Bueno, nací en Alicante y soy un gran defensor de mi tierra, me encuentro muy a gusto en ella. He recibido bastantes invitaciones para trabajar en otros sitios. Estoy haciendo lo que podría hacer desde otro sitio, pero prefiero hacerlo en un sitio donde estoy cómodo. Es decir, en una ciudad que no tiene grandes distancias, en la que el clima es muy agradable y además están sus playas. Soy un enamorado de la mar. Todo el trabajo que he hecho está dividido en dos aspectos, la docencia y los conciertos. A mí me gusta mucho el trabajo en la clase, analizar una obra y ver todo lo que tiene dentro. Y comentar todo esto con la persona que lo está haciendo. Los viajes que he hecho han sido más bien pocos. He hecho bastantes, pero no todos los que quizá podría haber hecho. Porque si hubiera salido mucho, mis alumnos no habrían estado bien atendidos, y esto no puede ser. He salido, pero siempre dejando espacios de tiempo en medio, excepto cuando son viajes muy largos como puede ser EE.UU. o Japón.

E.S.- ¿Cómo estudias cuando aprendes una obra?

J.T.- Primero la analizo sin la guitarra, es decir, escucho todo lo que suena en la obra sin tocar la guitarra. Porque hay una ventaja y es que al no tener que utilizar el instrumento y tus dedos, entonces no tienes que preocuparte de si estas tocando en la tercera cuerda, en el quinto traste, con el dedo medio, con más o menos uña. La parte física no se ve. Se ven únicamente todos los aspectos que el autor ha dejado en la obra, los tipos de intervalos que hay para cubrir, sus sentimientos, todas las indicaciones del autor sobre la dinámica, etcétera.

Cuando empiezas a tocar, comparas lo que piensas por dentro y que suena fuera de verdad. De esta manera, uno puede empezar a corregir los defectos inmediatamente. Además, si estudias la obra visualmente puedes tener después una mejor memoria para recordarla.

E.S. - ¿Y la técnica?

J.T.- Nunca he sido muy aficionado a hacer cosas técnicas por la técnica en sí. He preferido más ir a las obras y cuando hay un problema, resolverlo. Hablamos de escalas por ejemplo, claro que hacen falta porque hay que desarrollar la habilidad para que las dos manos vayan simultáneas. Pero la verdad es que, en mi vida, jamás he encontrado obras en las que una sola escala estuviera digitada exactamente igual que las escalas diatónicas. Creo que es mejor sacar de las obras aquellos fragmentos de escalas y trabajarlos separadamente. Es decir la misma escala de do Mayor no me va a resolver ninguna obra por muy bien que la toque, pero una escala en el *Fandanguillo* de Turina o una en la *Chacona* de Bach, esas son las que hay que hacer. No pienso hacer ningún concierto de escalas mayores y menores, con los arpeggios o con cualquier otro aspecto de la técnica. Creo que el alumno podría hacerse un libro de técnica desde las mismas obras, tomando de ellas aquellos aspectos como ligados, escalas, arpeggios, trémolos, etc. de manera que al propio tiempo que va desarrollando su técnica está resolviendo pasajes de unas obras que después le van a servir para su repertorio. Así se gana un tiempo precioso. Esto se lo puede hacer cada uno. Como no todos los

enfermos van a curar sus males con bicarbonato, cada uno debería abundar, en lo que considere que necesite más.

E.S.- ¿Qué música escuchas?

J.T.- Toda la que pueda y que vaya a contribuir a comprender mejor las diferentes épocas o estilos y ello a través de cualificados intérpretes. Cuando a veces digo que escucho poca guitarra no quiero decir que es que yo menosprecie a los demás guitarristas, todo lo contrario. Tengo una gran admiración por muchos y grandes maestros que hoy día están prestigiando la guitarra. Pero tengo miedo de que al escuchar un disco, la interpretación de otro artista se quede bastante dentro de nosotros. A mí me gusta primero explorar la obra por mí mismo, tratar de descubrirla y a los alumnos que trabajan conmigo les pido lo mismo, que sean ellos quienes descubran qué es lo que hay en una partitura. Porque imitar es muy malo. Es una manera muy fácil de tocar, que tiene muy malos resultados porque se imita, no se piensa o no se sabe por qué está uno haciendo las cosas. Entonces en el futuro esto no va a ser bueno. Es mucho mejor descubrir las cosas por uno mismo, equivocarse, rectificar, seguir aprendiendo porque así se adquiere una escuela personal. Cada uno tiene que tocar según su estado siempre con respeto a todo lo que está escrito. Las realizaciones serán muy parecidas, no exactamente iguales pero pueden ser buenas todas ellas.

E.S.- ¿Qué piensas que es lo más importante para ser un buen guitarrista o, mejor, un buen músico?.

J.T.- En primer lugar hay que tomar muy en serio el estudio de la música, de todos los aspectos técnicos que van desde ser un buen solfista, estudio en armonía analítica, de formas musicales, de historia de la música, etcétera, es decir todos aquellos elementos que nos van a ayudar a analizar mejor una obra.

Pero también haría falta una cosa: mucha paciencia. La guitarra está creciendo muy de prisa y hay mucha impaciencia por querer tocar en seguida sin haber madurado, quizás una técnica o la realización de unas obras. En seguida se pretende dar “un concierto”. Y esto no suele ocurrir con otros instrumentos. Yo concibo la música como algo que está allí y el instrumento como un vehículo para hacerla sonar. No hacer una adoración del instrumento que llegue a perjudicar la relación con los otros instrumentos, olvidarse de que la guitarra es un instrumento más, muy hermoso, con todas sus posibilidades dentro de la música, pero recordar que el piano puede hacer cosas magníficas que con la guitarra no se pueden hacer. Aunque con la guitarra se hacen cosas que no se pueden hacer con el piano o con otros instrumentos. Que no sea la música un pretexto para tocar la guitarra o el piano, sino que a través de los instrumentos se pueda recrear con modestia y honradez lo que los compositores nos han legado.

E.S. - Cuando no enseñas o tocas la guitarra, ¿qué haces?

J.T.- A mí me interesan muchas cosas. No puedo estar quieto. Hubo una época en que me interesaba mucho por el ajedrez. Como tienes que pensar con una lógica y razonar y organizar los movimientos, todo esto me ha servido después para la música. Para buscar un

orden, hubo otra época en que me gustaba mucho hacer maquetas de motocicletas y coches de Formula 1.

Hoy día pienso que la computadora es muy interesante y además muy divertida. Puedes hacer música o gráficos, puedes hacer juegos. ¡Es magnífico! Hacer un programa en el que uno va cazando guitarristas por el conservatorio, como ese programa que he hecho. El “campo de batalla” representa una celosía de madera que se encuentra en el último piso de nuestro Conservatorio. Los “enemigos” son guitarristas con aspecto marciano y van apareciendo por los cuadros de la celosía. Con un cañón, situado en la parte inferior, el jugador debe ir eliminando la mayor cantidad posible de guitarristas. A medida que transcurre el tiempo los marcianos aparecen con más velocidad y el cañón se desplaza con más lentitud. Lógica fatiga. En fin, algo real como la vida misma. Y luego están todos los programas útiles como archivar una biblioteca. Organizar las partituras por épocas, según la duración. Y así me estoy divirtiendo.

E.S.- ¿Para terminar quieres decir algo más?

Si hay que decir algo más diría que todos los que estamos interesados en la guitarra y que la cultivamos en sus distintas facetas, que hagamos este trabajo con honradez, con fe ciega, con entusiasmo, que hagamos una familia, pues necesitamos ayudarnos unos a otros para dignificar y elevar cada vez más el nivel de la guitarra. Porque cuanto más respetada sea la guitarra en el mundo, más respetarán a los guitarristas. Pero para que la guitarra sea respetada necesita ser bien tratada, tratando con dignidad la música a través de la guitarra los guitarristas seremos bien respetados.

5.2.1.2 Entrevista a José Tomás por Colin Cooper. *Classical Guitar*

“PENSANDO CON LA GUITARRA.

JOSÉ TOMÁS ENTREVISTADO POR COLIN COOPER”

COOPER, Colin: “José Tomás: Thinking with the guitar”, *Classical Guitar Review*, Newcastle (GB): Ashley Mark Co., vol. 11 n.º 7 (marzo 1993), pp.11-13.

La Escuela Luthier de Música en Barcelona es una institución privada, fundada por Alicia Alcalay. La guitarra es una parte protagonista en su estructura, pero como la escuela ha sido objeto de otro artículo, no es necesario decir mucho sobre ella aquí, más allá del hecho de que es el escenario de muchas clases magistrales impartidas por celebridades del ámbito nacional e internacional. En abril de 1992 su elegante local de caoba y vidrio se honró con la presencia de José Tomás, eminente guitarrista y profesor español, que fue asistente de Segovia en Santiago de Compostela y que asimiló gran parte de las enseñanzas del maestro sin convertirse en una especie de fotocopia o un clon. Durante muchos años sus alumnos me han impresionado por su habilidad para llegar a la esencia de la música, hacerla sonar “correctamente”, convencer a la guitarra de que haga lo que uno siente que el compositor hubiera querido que hiciera, pero no fue hasta abril cuando por fin conseguí encontrarme con Tomás en persona.

Durante tres días un total de diez jóvenes estudiantes recibieron sus enseñanzas. Eso significa sobre una hora por alumno, un generoso horario. Ocho de las clases se impartieron en español; las otras dos, en inglés, para provecho de un islandés y un afgano. José Tomás habla bastante bien algunos idiomas, pero domina esos dos, como la mayoría de los europeos.

Le invité a decirnos algo sobre su actitud hacia la enseñanza.

“Supongo que mi actitud es mirar la música a través de la guitarra, y disfrutarla para intentar descubrir qué hay detrás de las notas, el auténtico mensaje del autor, tratando de tocar exactamente lo que está escrito. Dado que hay una gran cantidad de cosas que no están explicadas específicamente en una obra musical, se pueden abordar los intervalos, la armonía, el carácter de la música. Se pueden tener las mismas impresiones que cuando se mira un cuadro o se lee un libro. Y la honradez, yo añadiría.”

¿Qué es lo principal para él al dar una clase? ¿Qué es lo primero que le dice a un alumno?

“Depende del estudiante, de aquello que me ofrece. Hay muchas cosas en la interpretación que tienen que ver con la calidad del sonido, claridad de la ejecución, emotividad, expresión, la dinámica, el tempo, el respeto a la música, el respeto al texto, al carácter de la música. Por ejemplo, en la clase de esta mañana, a la que usted asistió, los estudiantes eran todos diferentes. Uno era muy extravertido, con mucha brillantez. Pero tocaba demasiado fuerte para algo que debe ser introvertido, según yo creo. Pero él tenía dedos, tenía una buena técnica; su interpretación era muy limpia y elegante”.

José Tomás sintió que la interpretación de este estudiante era, si no exactamente inmadura, por lo menos no tan profundamente sentida como debería haber sido –como si, según dijo, “él no hubiera sufrido suficientemente con su novia–”. Esta manera de explicar las cosas desde un punto de vista cotidiano o “terrenal” era una característica de la manera de entender la enseñanza de José Tomás, según descubrí. De vez en cuando hacía reír a sus estudiantes poniendo algunos ejemplos sencillos que, aunque fueran enteramente extramusicales, los alumnos entendían inmediatamente. Después de que uno de ellos tocara la *Elegía* de Mertz, José cogió la partitura y leyó en voz alta las abundantes y diversas instrucciones musicales anotadas por el compositor. “Era necesario,” según dijo después, “crear un ambiente más introvertido”. Hay una reacción natural en mí cuando siento algo que no está en la música, y entonces me pregunto a mí mismo ¿por qué? Porque el autor sabe cómo debería sonar esa música; es su música. Debemos respetar sus instrucciones. Podemos tocar las mismas notas con un carácter diferente; podría ser interesante, pero no sería esa obra, sería otra cosa. Esto es algo que no suele ocurrir con otros instrumentos, pero todavía ocurre con la guitarra. Hay una cierta ambición en los jóvenes guitarristas por tratar de ser diferentes. ¡No debemos intentar ser diferentes! Debemos hacer lo que está escrito. Y eso debe ser suficientemente diferente, porque, incluso si solamente hay una forma de tocar algo hoy en día, después de diez años será diferente, pero será lo mismo. Las ideas van a ser las mismas, pero la madurez va a modificar ciertas cosas. Un intérprete tocará de un modo más relajado o dirá ciertas cosas de una manera que podría explicarse mejor, no solo para exhibir sus dedos. Eso es algo que odio, tocar como un atleta: –tan rápido como yo pueda correr, cuántas notas puedo tocar en un minuto– a mí no me interesa esto. Pensar con la guitarra no es el objetivo; creo que se debe poner el instrumento al servicio de la música. El instrumento es el vehículo para transmitir la música, como lo es el piano, o la flauta, o el violín o la orquesta”.

“Estoy viviendo un momento muy importante para la guitarra. Cuando empecé a relacionarme con la guitarra estaba Segovia, principalmente. Los puntos de vista que teníamos venían de ese tiempo, a través del espejo que solo Segovia podía ofrecernos. En nuestros días la guitarra ha experimentado una gran evolución”.

Justo antes de nuestro encuentro, el Conservatorio de Alicante ofreció a José Tomás un homenaje; recibió una medalla de oro que, según dice, revitalizó mucho su ego.

Le dieron un reloj de oro también, pero él sintió como si fuera una especie de insinuación, animándole a que fuera puntual. “Y toda mi vida he sido puntual”, insistió. Seis de sus estudiantes tocaron durante aquella ceremonia; dos habían sido galardonados en concursos. “Y todos ellos eran diferentes, a pesar de haber aprendido el mismo estilo y ser de la misma escuela musical. Después de algunos años, durante los cuales no los había oído, tuve una sensación real de continuidad; yo estaba realmente impresionado por la calidad de su interpretación. Esto, en mi opinión, es el modo de enriquecer la guitarra: a través de la interpretación de la música, para que la guitarra se integre en la corriente musical”.

“¡No debemos ser diferentes!”

José Tomás empezó a enseñar en Santiago de Compostela como asistente de Segovia en 1959, trabajo que realizó durante veinte años consecutivos. Entre algunas de las

actividades más divertidas de ese curso se encontraba el fútbol: José dice que él organizaba dos equipos, uno de músicos, otro de guitarristas. Y normalmente los guitarristas ganaban. Hoy a él le gustaría ver a los guitarristas jugar contra flautistas o pianistas, como una extensión de la relación musical que, dejando a un lado el elemento de confrontación a él le gustaría ver sobre el escenario de conciertos. Es el mejor modo, según siente, de introducir a los amantes de la música en la guitarra.

“La guitarra es el más humano y el de más rica personalidad de todos los instrumentos. Porque es probablemente el único instrumento donde el sonido proviene directamente de los dedos, de la piel. Los dedos de un arpista tocan las cuerdas, pero nosotros podemos estimular el vibrato, cosa que el arpa no puede. Así que el arpa tiene menos posibilidades emocionales. El sonido del piano emerge de un mecanismo, del mismo modo el arco en el violín es un mecanismo, pero con la guitarra se pueden sentir las cuerdas bajo los dedos. Probablemente esta es la razón por la que a tanta gente le atrae la guitarra. Es muy humana.

Si queremos que el mundo de la música aprecie la guitarra, ¿no deberíamos ser más cuidadosos con el repertorio?

“Al principio necesitamos cantidad. De la cantidad viene la calidad. Tenemos que producir repertorio. ¿Qué tenía Segovia cuando comenzó a tocar la guitarra? Algo de Tárrega, algo de Aguado, algo de Sor, algo de Giuliani, no demasiado. Esta es la razón por la que animó a compositores como Ponce a escribir en estilos clásico y romántico, como la *Sonata homenaje a Sor* y la *Sonata homenaje a Schubert*. Intentaba dar a la guitarra música de ciertas épocas en las que el instrumento no tenía muy buena consideración.

“Desde aquí podremos empezar a eliminar la basura, a limpiar la casa un poquito, y a producir cosas más profundas para hacer un repertorio realmente sólido y comparable al que otros instrumentos tienen por parte de compositores del pasado. Debemos pensar mucho acerca de esto”.

Entre los guitarristas que más han impresionado a José Tomás recientemente está Manuel Barrueco. Él es, dijo José, no solo ambicioso con la obra, sino que realiza un trabajo de un modo cien por ciento musical.

“Cuando le escuchas a él y a su interpretación, estás escuchando a la música. Uno puede tomar dictado de la música a través de su interpretación, y tendrías una copia del original, en dinámicas, en notas, en todo”.

Acerca de la acusación hecha por algunos de que hay “demasiadas notas” en las transcripciones de Barrueco, él dice:

“¿Cómo puede haber demasiadas notas si todavía hay bastantes menos que en el original? Un intérprete en una clase magistral me dijo, acerca del arreglo de *El sombrero de tres picos*: “es demasiado lento. En la orquesta va más rápido”, y yo le dije: “usted está equivocado; fíjese en la música para piano en la propia transcripción de Falla; fíjese en el tempo de metrónomo y dígame si Barrueco es más lento que eso”. Así que no es que Barrueco lo toque más lento; es que los directores lo tocan más rápido –lo cual es bastante frecuente. La

gente tiene una idea equivocada acerca de la música española. La música española no es fuego, corridas de toros y todo eso. Barrueco, por supuesto, tiene sangre española, sentimientos españoles, y su comprensión de la música es perfecta. Pienso que es un modelo en quien mirarse, ya sabe, el auténtico camino para ayudar a la guitarra. Él tiene un don, pero no es soberbio. Sabe que tiene habilidad y la usa con humildad”.

Hay algo en lo que los jóvenes guitarristas deben pensar, dice José, y es la realidad de que la música sobrevive, no los intérpretes. Eso solo puede significar que la música es lo más importante.

“Así que cuanta más honradez aportemos a la música, menos *ego* pondremos en nuestra interpretación, y será mejor, en mi opinión. Si alguien sintiese la necesidad de tocar una obra de un modo diferente al que está escrito, le recomendaría que compusiera su propia música y entonces que hiciera lo que quisiera, pero que respete lo que pertenece a otros”.

No era, en su opinión, necesario tocar la obra de un modo diferente para mostrar la habilidad individual; eso podría hacerse simplemente tocando lo que el compositor había escrito.

“Una pieza musical insustancial puede mejorar con un intérprete inteligente que muestre las cosas bellas. Siempre hay cosas bellas. Pasa lo mismo con los humanos: uno ve a una chica y piensa: “Oh, no es guapa”, pero siempre hay algo en ella que es bello. ¿Qué es la belleza de algo? Recuerdo un libro de fotografías en el que había una mujer de uno de estos países asiáticos, era anciana y pobre, pero la fotografía era tan hermosa que no era tan importante que ella no fuera como Raquel Welch. Para encontrar la belleza tenemos que mirar dentro de las notas. Por ejemplo, la *Fantasia elegíaca* Op. 59 de Sor, una de sus últimas piezas, es realmente dramática. Sor tenía cáncer de lengua, y esto tuvo que haber sido realmente dramático para Sor en su época”.

“Es la música la que sobrevive, no los intérpretes”

José Tomás es un firme defensor de la palabra “ética”. Se refiere a dos antecedentes personales para apoyar su creencia:

“Cuando comencé con la guitarra había una situación económica muy mala en España después de la Guerra Civil, y cualquier aportación a la economía familiar era muy importante. Mi padre había estado trabajando mucho para sacar adelante a mi madre, a mi hermano y a mí. Pero cuando vio que mi interés se dirigía hacia la guitarra, me dijo: «¿Te gustaría seguir haciendo esto?». Yo dije: «por supuesto», y él me respondió: «de acuerdo, hazlo, pero hazlo bien». Solo estas palabras, «hazlo, pero hazlo bien», así que siguió trabajando para que yo no tuviera que tener otro empleo para contribuir a la economía familiar. Esa fue una actitud muy generosa.

“Esa fue la primera lección, El segundo ejemplo es algo que Segovia me dijo en su casa de Granada. Es un sitio muy hermoso, con un balcón con vistas al mar desde el cual, en los días claros, se puede ver la costa de África. Estábamos hablando acerca de su vida, su trabajo, y le dije: «Maestro, ¿por qué no se retira y descansa»? Y me dijo: «¡Descansar!

¡Tengo toda la eternidad para hacerlo, será un buen descanso!». Así que eso es lo que uno tiene que hacer, trabajar, simplemente trabajar, en el modo en el que uno crea que debe hacerlo.

“Me gustaría decir, si mi inglés me lo permite, que no es una cuestión de terminar como un santo que la Iglesia glorificará en el futuro. No, no es eso. Se trata solo de creer en algo. Aprendí de Segovia el amor y el respeto por la guitarra, lo que, a través del propio esfuerzo, puede hacer que otros respeten a la guitarra. Su propia situación era difícil, y tuvo que sacar a la guitarra a la luz para convertirla en un instrumento digno que el mundo iba a reconocer. Fue un ejemplo para mí. Me sentí como un apóstol, me decía a mí mismo: «yo estoy contigo, seguiré ese camino». Esto no significa poner las manos exactamente en la misma posición, o usar el ataque apoyando exactamente de la misma forma; es el espíritu del objetivo. Conseguir respeto por el instrumento, y a través del respeto estimular la nueva composición, porque la música es lo principal. Porque si no hay música, no hay nada que hacer. Si no, ¿qué voy a hacer, exhibir mis escalas y arpeggios? No, es más importante la música.

“¡Probablemente habrá gente que piense diferente! Pero la vida es eso. Diferentes opiniones. ¿Quién lleva razón? El camino de Segovia tuvo éxito, así que no debía de estar muy equivocado. En algunos concursos he participado en jurados donde, gracias a Dios, había menos guitarristas y más músicos. Cuando un compositor escucha a un guitarrista y dice: «¿Por qué no hace lo que está escrito?», uno se siente ruborizado. Me ha pasado muchas veces, cuando he formado parte del jurado de un concurso. Sé que hay gente que dice «movamos los dedos más y más rápido», ¿pero para qué? Me parece algo bastante miserable, usar una obra musical como material para realizar una exhibición. Así que no voy a cambiar mi camino. Me siento honesto así, y me mantendré así”.

THINKING WITH THE GUITAR

JOSÉ TOMÁS INTERVIEWED BY COLIN COOPER

The Luthier School of Music in Barcelona is a private institution begun by Alicia Alcalay. The guitar plays a prominent part in its structure, but since the school has been the subject of a separate article, it is not necessary to say much more about it here, beyond the fact that it is the scene of many guitar masterclasses given by celebrities both national and international. In April 1992 its handsome mahogany and glass premises were distinguished by the presence of José Tomás, a prominent guitarist and teacher of Spain, one who assisted Segovia at Santiago de Compostela and who has absorbed much of that maestro's teaching without ever becoming a carbon copy or in the least clone-like. For many years, his students have impressed me with their ability to get to the heart of the music, to make it sound 'right',

to persuade the guitar do what one feels the composer would have wanted it to do, but it was not until April that I finally caught up with the man in person.

Over three days a total of ten young students were given guidance. It meant about an hour per student, a generous allocation. Eight of the classes were conducted in Spanish; the other two in English, for the benefit of an Icelander and an Afghanistani. José Tomás is a pretty good linguist, but those two languages are beyond him, as they are beyond most other Europeans.

I invited him to say something about his attitude to teaching.

“I suppose that my attitude is to see the music through the guitar, and by enjoying the music to try to discover what is behind the notes, the real message of the author, through trying to play just what is written. Because there are a lot of things that are not explained specifically in a piece of music; you can distinguish them with the intervals, the harmony, the character of the music. You can get the same impressions when you look at a painting or read a book. And honesty, I would say.”

What does he concentrate on? What is the first thing he tells a student ?

“It would depend on the student, what he offered to me. There are many things in the playing that are to do with the quality of the sound, clear playing, or emotion and expression, the dynamics, the tempo, respect for the music, respect for the text, for the character of the music. For instance, in this morning’s class, which you attended, the students were all different. One was very open, with a lot of brilliance. But it was too much loud for something that must be introverted, I think. But he had the fingers, he had a good technique; his playing was very clean and very elegant.”

José Tomás felt that this student’s playing was, if not exactly immature, at least not as deeply felt as it could have been - as if, he said, ‘he had not suffered enough with his girlfriend.’ This earthy way of putting things, I was to discover, was a feature of José Tomás’s approach and teaching. Time and time again he made his students laugh by the deft insertion of some homely image that, although entirely non-musical, the students could immediately identify with. After one student had played Mertz’s Elegy, José picked up the score and read, aloud, the many and various musical instructions inserted by the composer. ‘It was necessary,’ he said later, ‘to create a more introverted atmosphere. There is a natural reaction when I feel something that is not in the music, and I ask myself “why? “Because the author knows what the music should sound like; it’s his music. We have to respect his instructions. We can play the same notes with a different character; it will be interesting, but it will not be the piece, it’s something different. This is something that doesn’t happen very frequently with other instruments. It still happens with the guitar. There is a certain ambition in young players to try to be different. We must not try to be different! We must do what is written. And that will be different enough, because, even if there is only one way to play something today, after ten years it will be different, but it will be the same. The ideas are going to be the same, but maturity is going to modify certain things. A player will play in a more relaxed way, or will be saying things in a way that could be better explained, not only to show the

fingers. That is something I hate, playing like an athlete: “how fast I can run, how many notes I can play in a minute” - I’m not interested in that. Thinking with the guitar is not the purpose; I think one must play the instrument in the service of the music. The instrument is the vehicle for transmitting the music, as are the pianoforte or the flute or the violin or the orchestra.

“I am living at a very important time for the guitar. When I began to be involved with the guitar there was Segovia, mainly. The views that we had came from that time, through the mirror that only Segovia could offer to us. In our days the guitar has been through a big evolution.”

Just before our meeting, the Conservatory of Alicante offered José Tomás an homenaje; he received a gold medal which, he says, refreshed his ego very much.

There was a gold watch too, but he felt that it could be some kind of a hint, encouraging him to be punctual. “And all my life I have been punctual,” he insisted. Six of his students had played during the ceremony; two had won prizes in competitions. “And they were all very different, despite having the same style and being in the same school of music. After some years, during which I had not heard them, it gave me a real sense of continuity, and I was really impressed by the quality of their playing. This in my opinion is the way to make the guitar richer: through the interpretation of music, and thereby seeing the guitar integrated in the musical mainstream.”

“We must not be different!”

José Tomás began teaching in Santiago de Compostela as assistant to Segovia in 1959. It was a job he did for 20 consecutive years. Among some of the enjoyable functions was football: José says he organised two teams, one of musicians, one of guitarists. And normally the guitar players were the winners. Today he would like to see guitarists playing against flautists, or pianists, an extension of the musical relationship that, leaving out the adversarial element, he would like to see on the concert platform. It is the best way, he feels, to introduce ordinary music lovers to the guitar.

“The guitar is the most human and has the richest personality of all instruments. Because it’s probably the only instrument where the sound comes from the fingers, the skin. A harpist’s fingers touch the strings, but the pianoforte is mechanical, and so is the bow of the violin, but with the guitar we can feel the strings under our fingers, and we can stimulate a vibrato, which the harp cannot do. So the harp has less emotional possibility. Probably that is the reason why so many people are attracted to the guitar. It is very human.”

If we want the general world of music to appreciate the guitar, shouldn’t we be more careful with the repertoire?

“At the very beginning we need quantity. From the quantity comes quality. We have to produce. What did Segovia have when he began to play the guitar? Some Tárrega, some Aguado, some Sor, some Giuliani, not too much. This is one reason why Segovia pushed some composers like Ponce to compose in the classical and romantic styles, like the sonata in

homage to Sor and the sonata in homage to Schubert. He was trying to provide the guitar with music from certain periods of time when the instrument was not considered very highly.”

“From that we can start to eliminate the garbage, to clean the house a little bit, and to produce deeper things in order to make the repertoire really solid and comparable to that of other instruments that have had the attention of composers in the past. We must think a lot about this.”

Among the guitarists who have impressed José Tomás recently is Manuel Barrueco. He was, said José, not only ambitious with a piece, but he realised a work in a way that was one hundred percent musical.

“When you listen to him and his playing, you are listening to music. You can take musical dictation from his playing, and you will have a copy of the original, in dynamics, in notes, in everything.”

About the charge made by some people that there are ‘too many notes’ in Barrueco’s transcriptions, he said:

“How can there be too many notes if there are still fewer than in the original? A player in a masterclass said to me, about the arrangement from *The Three-Cornered Hat* : “It is too slow. In the orchestra it is faster.” I said “You are wrong; look at the piano music, in Falla’s own transcription. Look at the metronome marking, and tell me if Barrueco is slower than that. “So it’s not that Barrueco plays it slower; it’s that conductors play it faster-which is quite often. People have the wrong idea about Spanish music. Spanish music is not fire, bullfighting and all that. Barrueco of course has Spanish blood, Spanish feelings, and his understanding of the music is perfect. I think this is a model to look at, you know, the real way to help the guitar. He is gifted but not proud. He knows that he is gifted, and he uses his gifts with humility.”

There is something that young guitar players must think about, said José, and it is the fact that it is the music that survives, not the players. That can only mean that the music is the most important thing.

“So the more honesty we bring to the music, the less ego we put into our playing, the better it will be in my opinion. If one feels the necessity to play a piece of music in a different way from the way it was written, I would recommend him to compose his own music, and then to do what he wants -but to respect what belong to others.”

It was not, in his opinion, necessary to do that in order to express one’s individual ability; that could be done simply by playing what the composer had written.

“An unimportant piece of music will be made better by an intelligent player, by showing the nice things. There are always nice things. It is the same with humans: you see a girl and you say “Oh , she is not pretty!” But there will be something that is nice. Where is the beauty of something? I remember a book of photographs, and there was a woman from one of these Asiatic countries, and she was old and poor, but the picture was so beautiful and it- was not important that she was not like Raquel Welch. For beauty, we have to look inside the

notes. For instance, the Fantasia Elégiaque Op.59 by Sor, one of his last pieces, is really dramatic. Sor had cancer of the tongue, and that must have been very dramatic for Sor at that time.”

“It is the music that survives, not the players”

José Tomás is a firm believer in the work ethic. He quotes two incidents to support his belief.

“When I began the guitar there was a bad situation in Spain after the Civil War, and one’s contribution to the family economically was very important. My father was working very hard, supporting my mother, my brother and myself. But when he saw that my interest lay in the guitar, he said “Would you like to keep on doing it?” I said, “Yes, of course.” He said, “Ok, do it -but do it well!”. Just those few words, you know: do it, but do it well. So he kept working for me, so that I didn’t have to work in order to contribute money to the household. It was a generous attitude.

“That was the first lesson. The second example is something that Segovia said to me in his house in Granada. It’s a beautiful place, with a balcony looking out to sea where, on a clear day, you can see the coast of Africa. We were talking about his life, his work, and I said to him, “Maestro, why don’t you retire and rest?” And he said, “To rest! I have eternity to do that! It will be a good rest.” So that’s what you have to do. To work. Just to work, in the way that we believe that we have to work.”

“I would like to say, if my English will permit it, that it is not a question of ending up like a saint, whom the church will glorify in the future. No, not that. It’s only that we believe in something. I learnt from Segovia a love and respect for the guitar that, through one’s own efforts, can help to ensure the respect of others for the guitar. His own situation was difficult, having to bring out the guitar so that it became a dignified instrument that the world was going to recognise. This was an example to me. I felt like an apostle. I said, “I am with you, I will follow that.” It doesn’t mean putting the hands in exactly the same place, or using the rest stroke in the same way; it is the spirit of the thing. To obtain respect for the instrument, and through that respect to stimulate new composition -because the music is the main thing. Because if there is no music, there is nothing to do. What am I going to do, show my scales and arpeggios? No! It’s most important, the music.

“Probably you will find people who think differently! But life is like that. Different opinions. Who is right? Segovia’s way was successful, therefore it was not very wrong. In certain competitions we have to satisfy the jury that, thanks to God, there are fewer guitar players and more musicians. When a composer listens to a guitar player and says: “Why does he not play what is written?”, you feel ashamed. It has happened to me many times, when I have been on a competition jury. I know that there are people who say “Hey, let us move the fingers faster and faster” - but for what? It’s miserable, to make an exhibition from the material of a piece of music. So I am not going to change my way. I feel honest with it, and I will keep it like that.”

5.2.1.3 Entrevista a José Tomás por Ivor Mairants. *Classical Guitar*

“ENTREVISTA A JOSÉ TOMÁS POR IVOR MAIRANTS

JOSÉ TOMÁS: EL GURÚ ALICANTINO DE LA GUITARRA”

MAIRANTS, Ivor: “José Tomás: Alicante’s guitar guru”, *Classical Guitar*. Newcastle u. T. (GB): Ashley Mark , n. 84 (agosto 1990), pp. 16 - 18.

Ivor Mairants se encontró por primera vez con José Tomás alrededor de 1959 en Madrid después de que Tomás ganó el codiciado premio Segovia en Santiago de Compostela a la edad de veinticinco años.

Ahora, treinta años después, en la ciudad natal del guitarrista (donde José nació el 24 de agosto de 1934), pasaron una tranquila mañana hablando sobre asuntos guitarrísticos locales e internacionales.

Desde que nos conocimos en casa de José Ramírez en Madrid en 1959, siempre he estado impresionado por la observación del detalle en un colega guitarrista por parte de José Tomás. Recuerdo que habíamos sido invitados a cenar, pero antes de que empezase la cena nos pasaron unas guitarras para que tocásemos para los pocos invitados, que miraban interesados.

Yo acababa de terminar el *Preludio n.º 3* de Villa-Lobos cuando Tomás se dirigió hacia mí y me dijo que había encontrado que el arpeggio de fa[♯]7 de la tercera línea (página 1) era más fácil de tocar en la sexta posición (después del primer fa[♯] bajo) que desplazándose a lo largo del diapasón en varias posiciones, y desde entonces lo he tocado así (lo mismo se aplica al arpeggio sol⁷ de la línea inferior de la página 1).

Desde entonces, además de convertirse en un concertista que ha hecho giras por Europa y (en 1976) (*sic*)¹⁴⁰ en Estados Unidos, Tomás se ha dedicado a la enseñanza más que las giras, de hecho, casi sus últimas palabras para mí fueron:

“Puedo decir de verdad que me encanta enseñar.”

Debe haber sido un hombre muy feliz a ese respecto porque es el catedrático de guitarra del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante.

Su carrera docente comenzó cuando en 1960 Segovia le pidió ser su ayudante en sus clases magistrales en Santiago de Compostela. Tomás estaba tan encantado y sorprendido que temblaba de emoción. Posteriormente, cuando Segovia se retiró de esas clases magistrales, nombró a Tomás como su sucesor. Como dice Tomás:

¹⁴⁰La primera gira de José Tomás en Estados Unidos fue en 1974, y la segunda en 1975, según las fechas impresas en los programas de mano.

“Si Segovia tiene tanta confianza en que eres capaz de hacerte cargo de su trabajo cuando él no está allí, eso es algo muy grande”.

Aquí me gustaría volver atrás y citar un artículo sobre él que apareció en la revista *Guitar Player* (marzo de 1981), mencionando la vida de Tomás bajo Franco a finales de los años treinta (*sic*).¹⁴¹

“Después de la Guerra Civil, el padre de José tuvo que ocuparse de dos trabajos y el joven Tomás ayudaba a su padre en el banco. Pero el padre de Tomás¹⁴² se entusiasmó con el interés de su hijo por la guitarra y ayudó a José todo lo que pudo”.

No había guitarristas en Alicante, por lo que Tomás aprendió por su cuenta buscando en tiendas de música y encontrando los arreglos de Segovia y los métodos de Aguado y Sor.

Esplá ayudó a Tomás invitándolo a su casa, donde el guitarrista conoció a otros muy buenos músicos de los que aprendió diversos aspectos del oficio de músico. Además, Esplá, que se había convertido en director del Conservatorio (y conservó esa posición hasta su muerte en 1976) recomendó posteriormente a José Tomás para el puesto de profesor de guitarra.

Esplá no parece ser ampliamente conocido fuera de España, ni por lo tanto, por el público en general dentro de España. Se dice que no se entendían las sutilezas melódicas o armónicas de su genio. Este escritor es de la opinión de que al menos los lectores de *Classical Guitar* deberían familiarizarse más con su trabajo.

Durante un tiempo, Esplá estudió en Alemania y adoptó una escala de su propia creación, do, re ♯, mi ♯, mi ♯, fa, sol ♯, la ♯, si ♯, de la que desarrolló el sistema armónico que dio a la textura de su música su carácter original sin necesidad de utilizar ninguna melodía popular determinada. Se afirma, además, que no solo fue un compositor que sintió en silencio la influencia de su paisaje nativo, sino que fue también un musicólogo, un humanista y un filósofo.

Teniendo en cuenta que Esplá era conocido por todas esas cualidades, José Tomás se sintió muy privilegiado por haber disfrutado del contacto cotidiano con él y por haber tenido muchas oportunidades de hablar de música con este músico culto y erudito.

“Esta fue una experiencia muy valiosa para mí como profesor del Conservatorio”, añadió Tomás.

Entonces recordé haber visto a Tomás, hace unos diez años, dando una clase a los guitarristas en el Conservatorio y notando el efecto electrizante que su toque tenía en la clase. Un estudiante estaba sentado en la plataforma, trabajando con la *Sonata* de Vicente Asencio,

¹⁴¹ En realidad ese periodo era la década de 1940. José Tomás nació en 1934 y Franco gobernó desde 1939. José Tomás ayudaba a su padre en el Banco Central de Alicante con catorce años, esto es, desde 1948.

¹⁴²El padre de José Tomás se llamaba José Pérez Olcina. Tomás no era el apellido de la familia, sino el segundo nombre del guitarrista, José Tomás Pérez Sellés. La confusión del entrevistador es normal, José Tomás no usaba sus apellidos en el ámbito artístico ni docente, excepto para documentos legales.

que entonces no era tan conocida (desde entonces ha sido interpretada en Londres por, entre otros, José Luis Rodrigo). La interpretación del estudiante era bastante rígida y Tomás, cogiendo la guitarra del alumno, señaló algunos de los detalles musicales que faltaban. La obra se transformó notablemente por la manera en que Tomás la interpretó.

Al comienzo de su carrera, José Tomás recibió una beca para el conservatorio de Madrid, iniciando sus estudios de guitarra con Regino Sainz de la Maza, pero continuándolos con Segovia. Por tanto, debe ser considerado un producto de la escuela guitarrística de Segovia.

“Pero,” dice Tomás, “copiar a un gran maestro es convertirse en una caricatura del original, y eso a menudo suena grotesco. Durante la vida de Segovia surgieron dos grandes figuras de guitarra: su propio alumno John Williams, y Julian Bream, un espíritu independiente que descubrió la guitarra, sobre todo, a través de sus propios esfuerzos y talentos naturales. Ambos proyectaron sus propias interpretaciones y personalidades que, a su vez, influyeron en un gran número de nuevos y prometedores intérpretes. De entre estos nuevos intérpretes destacaron al menos otros dos: David Russell (un antiguo alumno)¹⁴³ y Manuel Berruete, que, a su vez, influyeron en otros jóvenes intérpretes. Y así continúa la espiral, no solo introduciendo nueva música sino también detalles de técnica y de producción de sonido que otros siguen. Cuantos más intérpretes de su nivel aparecen, más se eleva el nivel de la interpretación y la composición para guitarra. Cada intérprete deja clara su personalidad si tiene éxito, aunque hay algunos que nunca lo consiguen por diversas razones, ya sean técnicas o musicales. Uno puede tener una técnica tremenda, pero estar desprovisto de expresión; ser expresivo, pero carecer de sutileza, o ser un buen intérprete, pero carecer de personalidad. Donde se combinan técnica, musicalidad y personalidad se revela un verdadero artista y surge un estilo reconocible.”

Así hablaba José Tomás, con la sencilla sinceridad de un sabio.

Le pregunté por qué no se había embarcado en giras de conciertos más extensas.

“Además de ser muy feliz aquí en Alicante y en Santiago de Compostela en el verano y disfrutar de mi vida familiar, a veces me pregunto cómo me voy a sentir en el día del concierto, que puede tener lugar en una fecha muy posterior, y si voy a hacer justicia a mi propia actuación. Aparte de ese sentimiento, me gusta mucho actuar y siempre espero dar lo mejor de mí.”

Tal vez la incertidumbre se debió a su salud en 1988, que dio lugar a que a José los médicos tuvieran que realizarle dos exitosos bypass coronarios. Le restituyeron su salud, aunque todavía no ha retomado su actividad por completo.

¹⁴³ David Russell recibió clases de José Tomás desde 1974. Russell ha declarado en entrevista para esta tesis doctoral: “lo conocí en Santiago de Compostela en los cursos de Música en Compostela en el verano de 1974. Yo acababa de cumplir 21 años. Me concedieron una beca para estudiar teoría con Andrés Segovia. Desde hacía unos años, Segovia había delegado las clases de Música en Compostela en José Tomás. Yo lo conocía de nombre. Gabriel Estarellas me había hablado de él. La primera clase que me dio fue maravillosa, inolvidable. Toqué para él la danza número 10 de Granados en aquella ocasión.”

Sin embargo, justo antes de nuestro encuentro, en octubre de 1989, había estado plenamente ocupado como presidente de la junta de exámenes y acababa de otorgar los diplomas al grupo anual de alumnos que habían estudiado en el conservatorio. Yo había traído algunas de mis composiciones de guitarra para que él las examinara y lo hizo con gran interés y agudeza. Dijo con una sonrisa feliz:

“Veo que voy a tener que poner mi digitación a trabajar”.

Una de esas piezas fue mi *Hommage a Mompou*, recientemente publicado por United Music Publishers, y rápidamente reconoció la frase como una auténtica dedicatoria. Para mi sorpresa, dijo:

“Conocí a Mompou porque enseñaba en Santiago de Compostela mientras estuve allí. Lo encontré muy natural y de trato fácil. Además, tenía un agudo sentido del humor. Se trataba de un hombre encantador. Fue compositor de muchas obras de piano y algunas de sus mejores composiciones fueron *Lieder*. Destacó en este tipo de obras. Aunque no escribió obras a gran escala, compuso una *Sonata* para guitarra, la *Suite compostelana*, y posteriormente, *Canción y danza n.º 13* para guitarra. Oírle tocar el piano fue una revelación, por la transparencia del sonido con la que vestía el despliegue impresionista de la música. Su toque en las teclas del piano era pura magia, inimitable.”

Mompou, fallecido en 1987 a los 94 años, dedicó la sonata de guitarra a Segovia, su contemporáneo. José Tomás conoció a su viuda y tuvo la oportunidad de repasar muchas de sus obras con ella.

En cuanto a la *Canción y danza* para guitarra, José Tomás me dijo que se publicó en la tonalidad de mi, y aunque ha oído a uno de sus alumnos hacer un muy buen trabajo al interpretarla, es bastante difícil de tocar. En opinión de José y su alumno, sería más fácil de tocar y más eficaz si se bajase un tono; esto permitiría que se mantuvieran más notas del bajo y algunas de las dificultades de digitación de la mano izquierda podrían resolverse. Le pregunté por qué no la transcribió a una tonalidad más grave. Respondió:

“Podría hacerlo, pero antes tendría que preguntarle a la señora Mompou”.

Y lo dejamos ahí. Tal vez un día, *Canción y danza* de Mompou pueda publicarse en re.

La conversación volvió a su horario de docencia y descubrí que en Alicante su cupo del año pasado era de veinticuatro alumnos a tiempo completo, a quienes enseña tanto en grupo como individualmente. Él habla de diecisiete horas semanales, pero dice:

“Realmente es un número excesivo, podría dedicar más tiempo a cada uno si tuviese algunos menos. Sin embargo, estoy contento con mi trabajo aquí, durante todo el tiempo que he pasado enseñando he conocido a muchos intérpretes espléndidos, y en algunos casos, he podido seguir su evolución”.

José Tomás ha tenido la ventaja de haber tenido relación con tres grandes músicos: Segovia, Esplá y Mompou, de quienes aprendió mucho. Ahora está en condiciones de transmitir esa inestimable información, además de algunas ideas propias. Como Segovia, él

es, en cierta manera autodidacta y, al igual que la mayoría de los grandes intérpretes, está lejos de aferrarse a antiguas doctrinas guitarrísticas. Descansa la guitarra en la rodilla derecha, al estilo popular; mantiene las uñas de la mano derecha cortas y redondeadas en lugar de largas y puntiagudas. Desde 1973 (*sic*)¹⁴⁴ toca una guitarra de ocho cuerdas especialmente hecha para él por José Ramírez. La séptima cuerda está afinada en re y la octava en fa, un semitono más alto que la sexta cuerda. Tomás dice que la cuerda mi grave de Savarez es adecuada para las cuerdas séptima y octava, y que dos cuerdas más no suponen mucho más que seis; la guitarra no se convierte en un instrumento más difícil de tocar por ellas, sino que ayudan en obras renacentistas y barrocas.

No se muestra entusiasmado con la idea de tocar en grandes salas y sostiene que el sonido de la guitarra es muy frágil, íntimo y más adecuado para una sala pequeña donde no se pierde nada del sonido y donde incluso la dinámica más suave llega al público. Pero en una gran sala el sonido está fuera de lugar y el oyente tiene que hacer un esfuerzo para escuchar con tanta concentración.

Ciertamente estoy de acuerdo con José Tomás cuando dice que debido a que los honorarios son a veces demasiado altos, es necesario tocar en una sala enorme donde hay más asientos y se puede reunir más dinero.

Debo decir que me he sentado en el Royal Festival Hall y en el Barbican Centre, escuchando a un guitarrista famoso y esforzándome en no perderme los pasajes de piano mientras intentaba estar atento al solista, que a menudo se ve obligado a tocar demasiado fuerte hasta romper el sonido en los pasajes *fortissimo* (es decir, ¡sin amplificación!, y cuando se amplifica no suena como lo que esperas de una guitarra).

Como hemos visto, José Tomás tiene amplios intereses musicales. Creo que ya es hora de que disfrutemos de su arte y su sabiduría y traer algo de su calor mediterráneo a Gran Bretaña para algunos conciertos y algún seminario.

¹⁴⁴ La guitarra de ocho cuerdas la construyó Ramírez para José Tomás en 1969. Ver apartado 2.1.8, ilustración n.º 18, p. 96.

ENTREVISTA A JOSÉ TOMÁS POR IVOR MAIRANTS

JOSÉ TOMÁS: ALICANTE'S GUITAR GURU

MAIRANTS, Ivor. "José Tomás: Alicante's guitar guru." *Classical Guitar*, Newcastle u. T. (GB): Ashley Mark (agosto 1990), n. 84, pp. 16-18.

Ivor Mairants first met José Tomás around 1959 in Madrid after he had won the coveted Segovia prize at Santiago de Compostela at the age of 25.

Now, thirty years on, in the guitarist's home town (when José was born on 24 August 1934), they spent a quiet morning talking about local and international guitar matters.

Ever since we first met at José Ramírez's Madrid home in 1959, I have been impressed by José Tomás's observation of detail in a fellow guitarist, I remember we had been invited to dinner, but before dinner began we were both handed guitars to play for the few guests who looked on with interest.

I had just finished the Villa-Lobos *Prelude n°3* when Tomás turned to me and said that he found the Fsharp7 arpeggio at the third line (page 1) easier to play in the 6th position (after the first low F sharp) than across the board, and I have since fingered it that way, (the same applied to the G7 arpeggio on the bottom line at page 1).

Since then, apart from becoming a concert artist who has toured Europe and (in 1976) *(sic)*¹⁴⁵ the USA, Tomás has embraced teaching more than touring. In fact, almost his last works to me were:

"I can honestly say I love teaching"

He must have been a very happy man in that respect because he is head (*catedrático*) of the guitar department at the Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante.

His teaching career began when in 1960 Segovia asked him to be his assistant in his masterclasses at Santiago de Compostela, Tomás was so delighted and surprised that he trembled with excitement. Subsequently, when Segovia retired from taking the masterclasses, he appointed Tomás as his successor. As Tomás says:

"If Segovia has that much confidence in your being able to take over his job when he is not there, that is a great thing."

Here I would like to go back and quote from an article about him which appeared in *Guitar Player* magazine (March 1981), mentioning Tomás's life under Franco in the late 30s *(sic)*.¹⁴⁶

¹⁴⁵ La primera gira de José Tomás en Estados Unidos fue en 1974, y la segunda en 1975, según las fechas imprimidas en los programas de mano.

“After the Civil War, José’s father worked in two jobs and the young Tomás helped his father at the bank. But the older Tomás¹⁴⁷ became enthusiastic about his son’s interest in the guitar, and assisted José all he could”.

There were no guitarists in Alicante, so José taught himself by searching through the music shop and finding Segovia arrangements and the methods of Aguado and Sor.

Esplá helped Tomás by inviting him to his house, where the guitarist met other very good musicians from whom he learnt about musicianship. Furthermore, Esplá, who had become the director of the Conservatorio (and retained that position until he died in 1976) later recommended José Tomás for the position of Professor of Guitar.

Esplá does not seem to be widely known outside Spain, nor, for that matter, by the general public inside Spain. It is said that they did not understand the melodic or harmonic subtleties of his genius. This writer, therefore, is of the opinion that at least readers of *Classical Guitar* may do well to become better acquainted with his work.

For a period, Esplá studied in Germany and adopted a scale of his own formation, C, Dflat, Eflat, Enatural, F, Gflat, Aflat, Bflat, from which he evolved the harmonic system that gave to the texture of his music its original character without using any definite folk melody. It is also claimed that not only was he is a composer who quietly felt the influence of his native landscape, but he was also a musicologist, a humanist and a philosopher.

Considering that Esplá was reputed to have all these qualities, José Tomás felt very privileged to have enjoyed day-to-day contact with him and to have had many opportunities of discussing music with this cultured and erudite musician.

“This was a very valuable experience to me as a teacher in the Conservatorio”, added Tomás.

I then remembered watching Tomás, about ten years ago, taking a class of guitarists at the Conservatorio and noting the electrifying effect his playing had on the class. One student was sitting on the platform going through the *Sonata* by Vicente Asencio, which was not then generally known (it has since been performed in London by, among others, José Luis Rodrigo). The student’s performance was rather wooden and Tomás, taking the guitar from him, pointed out some of the missing musical requirements. It was remarkably transformed by the musicianly way in which Tomás played it.

Early in his career, José Tomás had been awarded a scholarship for the Madrid Conservatory, beginning his guitar studies under Regino Sainz de la Maza but going on to study with Segovia. He must, of course, be considered a product of the Segovia School of guitar playing.

¹⁴⁶ En realidad ese periodo era la década de 1940. José Tomás nació en 1934 y Franco gobernó desde 1939. José Tomás ayudaba a su padre en el Banco Central de Alicante con 14 años, esto es, desde 1948.

¹⁴⁷El padre de José Tomás se llamaba José Perez Olcina. Su primer apellido era Pérez. Tomás no era el apellido de la familia, sino el segundo nombre del guitarrista, José Tomás Pérez Sellés. La confusión del entrevistador es normal, José Tomás no usaba sus apellidos en el ámbito artístico ni docente, excepto para documentos legales.

“But,” says Tomás, “to copy a great master is to become a caricature of the original, and that often sounds grotesque. During Segovia’s lifetime, two great guitar figures emerged, his own pupil John Williams, and Julian Bream, an independent spirit who discovered the guitar mostly through his own efforts and natural talents. Both of them projected their own interpretations and personalities which, in turn, influenced a large body of new up-and-coming players. Among these new players at least two emerged: David Russell (a one-time pupil) and Manuel Barrueco, who in their turn influence other young players. And so the spiral continues, not only by introducing new music but methods of technique and tone production which others follow. The more players of his standard emerge, the higher rises the ceiling of both performance and composition. Each player portrays his or her own personality if they make the grade, although there are some who really never make it for various reasons, either technical or musical. One can have tremendous technique but be devoid of expression; be expressive but lacking in finesse, or one can be a good player but lacking in personality. Where technique, musicianship and personality are combined, a true artist is revealed and a recognisable style emerges.”

So spake José Tomás, with the simple sincerity of a sage.

I did ask him why he has not embarked on more extensive concert tours.

“Apart from being very happy here in Alicante, at Santiago de Compostela in the summer and enjoying my family life, I sometimes wonder how I’m going to feel on the day of the concert, which may be taking place at a much later date, and whether I will do justice to my own performance. Apart from that feeling, I enjoy performing very much and always hope to give of my best.”

Perhaps the uncertainty was due to his health in 1988, which resulted in José undergoing two successful heart bypasses. They restored his health, although he has not, as yet, resumed his full schedule.

Just before our meeting in October 1989, he had, however, been fully occupied as chairman of the examining board and had just finished passing out the annual batch of students who had studied at the Conservatory. I had brought along some of my guitar compositions for him to peruse, and this he did with great interest and insight. He said with a happy smile:

“I see I will have to get my fingering going.”

One of those pieces was my *Hommage a Mompou*, recently published by United Music Publishers, and he quickly recognized the idiom as being a true dedication. To my surprise, he said:

“I knew Mompou because he was teaching at Santiago de Compostela at the time I was there. I found him to be extremely natural and very easy to get on with. He also had a fine sense of humour. In fact, a lovely man. He was a composer of many piano works, and some of his best compositions were *lieder*. He excelled in these. Although he did not write any large-scale works, he did compose a *Sonata* for guitar, the *Suite Compostelana* and, latterly,

Canción y Danza n°13 for guitar. To hear him play the piano was a revelation in the transparency of tone with which he invested the impressionistic unfolding of the music. His touch on the keys of the piano was sheer magic, inimitable.”

Mompou, who died in 1987, aged 94, dedicated the guitar sonata to Segovia, his contemporary. José Tomás has met his widow and has had the opportunity of going over many of his works with her.

Regarding the *Canción y Danza* for guitar, José Tomás told me that it is published in the key of E, and although he has heard one of his pupils make a very good job of performing it, it is rather difficult to play. In the opinion of both José and his pupil, it would be easier to play and more effective if it were taken down a tone; this would allow more bass notes to be sustained, and some of the difficulties encountered with the left-hand fingering could be made easier. I asked him why he did not arrange it in a lower key. He replied:

“I may do that but I would have to ask Señora Mompou first.”

And we left it at that. So perhaps, one day, *Canción y Danza* by Mompou may be published in that key.

The conversation returned to his teaching schedule and I discovered that in Alicante his last year’s intake consisted of 24 full-time pupils, whom he teaches both in class and singly. He puts in 17 hours per week but, says he:

“This number is really too much. I could devote more time to each one if I had a few less. I am, however, contented with my work here. During all the time I have spent in teaching, I have met a lot of splendid players, and with some I have been able to chart their development.”

José Tomás has had the benefit of being an associate of three great musicians: Segovia, Esplá and Mompou, from whom he learnt a great deal. Now he is in a position to pass on this invaluable information, plus some ideas of his own. Like Segovia, he is, in a way, self-taught, and like most great players, is far from hidebound about some guitaristic shibboleths. He rests the guitar on the right knee, folk style; he keeps his right-hand nails short and rounded instead of long and sloping. Since 1973 (*sic*)¹⁴⁸ he has been playing an 8-string guitar specially made for him by José Ramírez. The 7th string is tuned down to D and the 8th string to F, a semitone higher than the 6th string. Tomás says that the Savarez low E string is adequate for both 7th and 8th strings, and that two more strings are not much more than six; the guitar does not become a harder instrument to play because of them, but they help in renaissance and baroque works.

He is not enthusiastic about playing in large halls, and contends that the sound of the guitar is very fragile, quite intimate and better suited to a small room where nothing of the sound is lost, and where even the softest dynamic reaches the audience. But in a large hall the sound is out of place, and for the listener it becomes a strain to listen with such concentration.

¹⁴⁸ 1969.

I certainly agree with José Tomás when he says that because fees are sometimes too high, it is necessary to play in a huge hall where there are more seats and more money can be collected.

I must say that I have sat in the Royal Festival Hall and the Barbican Centre, listening to a famous guitarist and straining in order not to miss the piano passages while trying to be kind to the soloist, who is often forced to overpluck the fortissimos (that is, without amplification! – and where it is amplified it does not sound like the guitar you once thought of).

As we have seen, José Tomás has wide musical interests. I feel it is time that we should have the benefit of his artistry and wisdom, and bring some of his Mediterranean warmth to Great Britain for some concerts and a seminar.

5.2.1.4 Entrevista a José Tomás. *Jornada de Tenerife*

“José Tomás: Prefiero dedicarme a la docencia y no a los conciertos”, *Jornada de Tenerife*, 22 de abril de 1981, p. 11.

José Tomás Pérez, alumno predilecto de Andrés Segovia

De los cursillos musicales que recientemente se han celebrado en el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife, correspondientes a este año, cabe destacar la participación del maestro de guitarra española, José Tomás Pérez.

P.- Nació en el año de 1934 en Alicante, donde tiene fijada su residencia, pese a estar continuamente viajando por los cursillos que imparte en distintas ciudades españolas.

R.- En un principio fui un guitarrista autodidacta, pues no había ningún maestro, ya que eran unos tiempos difíciles, hasta que, por casualidad, conocí a Óscar Esplá, gracias al que conseguí una ayuda económica de la Caja de Ahorros de Alicante que me permitió marchar a Madrid, a la escuela de Sainz de la Maza. Inmediatamente después viajé a Italia, a los cursos de Siena, donde tuve el primer contacto con Andrés Segovia.

P.- En el año 58 comenzó los cursos de música de Santiago de Compostela en la cátedra de Andrés Segovia, para comenzar, dos años más tarde como auxiliar y sustituto del maestro en sus ausencias. En el año 61 ganó por oposición la cátedra del Conservatorio de Alicante, que sigue alternando con la subdirección del centro.

R.- Prefiero la docencia a los conciertos. No me prodigo demasiado en las actuaciones porque considero más necesario el impartir clases que el actuar, además de que es donde más disfruto.

P.- Pese a esto hay que decir que José Tomás Pérez ha actuado en toda Europa, en Estados Unidos y en el Próximo y Lejano Oriente. En el año de 1961 ganó el primer premio del Festival Internacional de Orense.

R.- Ya llevo ocho años sin interrupción viniendo a estos cursillos, en los que los profesores son de mi misma escuela y esto hace que trabajemos en equipo compenetrado, además de que hay un ramillete de gente muy interesante, con unas bases fundamentales. Contamos con unas personas de carácter muy cordial, y el material humano, con sensibilidad, talento y ganas de hacer siempre produce resultados. Todos los profesores, al igual que yo, ponen su grano de arena con su experiencia, y los alumnos, que son receptivos al fenómeno musical, respetan sus clases año tras año. Se trata de sacar adelante la intuición humana, y no sobre la técnica fría. En los alumnos existe el sentimiento, y nosotros hemos de descubrirlo, con ellos, y desarrollarlos.

P.- Hoy día se intenta una planificación con respecto a los conservatorios y entidades musicales que pueden potenciar el ambiente musical en nuestro país.

R.- Se ha creado una ley de enseñanzas artísticas que eleva el rango de músico a universitario, que es algo totalmente necesario.

P.- Casi por obligación teníamos que hablar con José Tomás Pérez de Andrés Segovia, de quien ha sido considerado como el alumno predilecto.

R.- Andrés Segovia ha conseguido dar a la guitarra un aspecto universal. Ha interpretado temas que jamás se habían conseguido para este instrumento, mejorando con mucho la calidad del repertorio. Con respecto a la actualidad, se puede decir que cada vez se consiguen unos techos más altos, habiendo una gran superación. El maestro tiene que intentar que el alumno le supere, y hay que erradicar para siempre los típicos celos profesionales, que suceden a menudo y que hacen mucho daño a los alumnos y a la música en general. El músico no ha de tener una meta definida, sino que su preparación y calidad ha de ir en aumento.

P.- José Tomás Pérez es un hombre totalmente comprometido con la labor a realizar, de cara a que la enseñanza de la música tiene que ir encaminada a una superación a todos los niveles, de ahí su preocupación ante todos los temas relacionados con su trabajo.

R.- Es necesaria la creación de conservatorios para que la música llegue a todas las capas de la población, no ha de ser patrimonio de unos pocos, además de que en España contamos con una gran tradición musical que debemos aprovechar. En cuanto a los conciertos, hay que decir que los empresarios han de arriesgar más, pues ellos nunca salen perdiendo, sino que es el músico.

Este verdadero maestro de la guitarra volverá el próximo año a Santa Cruz de Tenerife a impartir sus cursillos en el Conservatorio, para bien de todos aquellos que asisten a los mismos.

5.2.1.5 Entrevista a David Russell por Pedro Jesús Gómez

GÓMEZ, Pedro J., *Entrevista personal a David Russell* (Calcuta, India, 13 de diciembre de 2016).

P.J: ¿Cómo lo conoció? Momentos importantes en su relación. ¿Con qué edad recibió su primera clase de José Tomás y dónde?

D.R: Lo conocí en Santiago de Compostela en los cursos de Música en Compostela en el verano de 1974. Yo acababa de cumplir veintiún años. Me concedieron una beca para estudiar teoría con Andrés Segovia. Desde hacía unos años, Segovia había delegado las clases de Música en Compostela en José Tomás, y él me dio las clases. Yo lo conocía de nombre porque Gabriel Estarellas me había hablado de él. La primera clase que me dio fue maravillosa, inolvidable. Toqué para él la *Danza n.º 10* de Granados en aquella ocasión.

P.J: ¿Durante cuántos años recibió clases de José Tomás? ¿Cuántos años estudió en el conservatorio de Alicante, cuándo se graduó? ¿Recuerda el repertorio de su examen de fin de carrera?

D.R: Yo me gradué en la Royal Academy of Music en Londres. Mis clases con José Tomás fueron esporádicas, la mayoría de ellas en cursos de verano.

P.J: ¿Qué le aportó como profesor, en cuanto a la interpretación y en cuanto a la pedagogía?

D.R: Especialmente me ayudó la organización del estudio, la claridad de ideas musicales y su facilidad para transmitir las.

P.J: ¿Qué elementos guitarrísticos y musicales tomó de Segovia, cuáles de Pujol y cuáles de Regino?

D.R: Nunca me habló de la procedencia de sus ideas musicales. Creo que sus fuentes eran de la música en general y no necesariamente siguiendo los pasos de otros guitarristas. Por supuesto que siempre habló bien de Segovia, Pujol y Sainz de la Maza, pero las anécdotas que contaba eran más bien de índole personal.

P.J: ¿Conoce las razones del extremo respeto a la fuente por parte de José Tomás? ¿Pudieron ser sus estudios matemáticos y de contabilidad,¹⁴⁹ su inteligencia analítica innata o su carácter pulcro y detallista?

D.R: Suscribo todo lo descrito anteriormente. Creo que su extremo respeto a la fuente es una suma de las cualidades expuestas. Por otro lado, él siempre dijo que el respeto a la nota escrita no excluye la expresión musical e individual del intérprete.

¹⁴⁹ José Tomás realizó estudios de Perito Mercantil y Comercio entre 1949 y 1953 en la Escuela Profesional de Comercio de Alicante antes de comenzar a tocar la guitarra.

P.J: Acerca de las transcripciones de José Tomás, ¿cuáles podrían ser los motivos de estar tan interesado en esta faceta de enriquecimiento del repertorio, y de que luego no se cristalizara en la edición impresa de la inmensa mayoría de ellas? Solo conozco las ediciones impresas y publicadas de Sonatas de Scarlatti, *Dos danzas suecas* de Carlstadt y la digitación del *Omaggio ad Segovia* de Mortari. ¿Existe alguna otra que llegara a publicarse?

D.R: Yo no puedo opinar sobre este tema, porque las únicas transcripciones de José Tomás que tengo están de su puño y letra. Creo que no se interesó demasiado por la publicación de su propio trabajo.

P.J: ¿Conserva en su archivo alguna otra transcripción de José Tomás que no esté relacionada en la lista que realizó José Carlos de Juan?

D.R: Lo que veo que falta de la extensa lista de transcripciones, y que yo tengo en casa, es la Malagueña de Albéniz.

P.J: ¿Qué enseñaba José Tomás que no hacían sus antecesores o sus contemporáneos: Segovia, Alirio Díaz, Carlevaro, Bream...?

D.R: Una de sus cualidades diferenciales era el respeto a la partitura, ante todo, a partir del conocimiento de la obra musical y de los conocimientos históricos y de los diversos estilos, para diferenciar la interpretación de la música de distintas épocas. Esto quedó imbuido en todos los que estudiamos con él, que seguimos sus pasos.

P.J: ¿Qué lugar ocupa u ocupaba la figura de José Tomás en la escena guitarrística internacional realmente?

D.R: En el mundo guitarrístico siempre fue muy respetado por todos y así pasará a la historia.

P.J: ¿Cuáles fueron las razones principales para que se extendiera su prestigio como docente por todo el mundo?

D.R: Él era un profesor inspirador, entregado y dedicado a sus alumnos. Por sus manos pasaron numerosos solistas y ejerció una influencia muy grande en el desarrollo del modo de tocar la guitarra clásica. Dejó una huella imborrable. Indirectamente, sigue teniendo influencia en las generaciones venideras a través de sus alumnos, que ahora se dedican a la docencia.

P.J: ¿Conoce las razones que le llevaron a dejar los escenarios?

D.R: Él se sentía muy a gusto dando clases y enseñando sus conocimientos en cursos internacionales y en clases magistrales. Creo que era donde destacaba de manera notoria.

P.J: Muchas gracias por su tiempo, maestro.

D.R: Ha sido un placer recordar a José Tomás. Hasta la próxima.

5.2.1.6 Entrevista a Manuel Barrueco por Pedro Jesús Gómez

GÓMEZ, Pedro J., *Entrevista personal a Manuel Barrueco* (Baltimore, EE.UU, 16 de mayo de 2017).

ENTREVISTA A MANUEL BARRUECO POR PEDRO JESÚS GÓMEZ

P.J.: Esta entrevista es para la tesis dirigida por el Dr. Gerardo Arriaga, a presentar en la Universidad Alfonso X el Sabio, sobre las aportaciones de José Tomás al repertorio, la enseñanza y la interpretación de la guitarra. Para empezar, ¿me podría contar cómo lo conoció? Según mis datos fue en Roma en 1980, en unos cursos que se hicieron allí. ¿Esto es así?

M.B.: Sí, fue en Roma. Estaba allí para dar un concierto. Fui a una clase que daba en un centro español.

P.J.: Él hizo un concierto a trío con Oscar Ghiglia y Sergio Notaro.

M.B.: Creo que sí. Pero yo no vi el concierto. Esa fue la única vez que coincidimos en Roma. Tuvo que ser en ese viaje.

P.J.: Aparte de Roma, ¿coincidieron en otros festivales? ¿Tal vez en Córdoba o en sus viajes a EEUU?

M.B.: Lo ví en Alicante más de una vez. Recuerdo haber ido a tocar para la Sociedad de Conciertos de Alicante y haber ido a cenar con él y con los miembros de la Sociedad. Luego fui a tocar un concierto a un auditorio de un banco; Ignacio Rodes presentó ese concierto. Así que coincidí con él al menos un par de veces. Nos vimos también en Tenerife en un concierto que hice en un festival. Igualmente coincidimos en Córdoba.

P.J.: Vamos a continuar por los comienzos de José Tomás. Él conoce a Andrés Segovia en la Accademia Chigiana en Siena en 1955. ¿Le comentó en alguna de sus conversaciones o en sus cenas su relación con Emilio Pujol? Porque no sabemos si lo conocía de antes o siguió trabajando con él después de Siena.

M.B.: No recuerdo que me comentara nada de esto.

P.J.: Lo que sí está claro es que José Tomás en sus clases y en su manera de interpretar era un músico muy pulcro, muy detallista, con una inteligencia analítica innata. ¿Está de acuerdo en este aspecto? ¿Y por qué podría ser así? ¿Por su personalidad, por sus estudios de matemáticas y contabilidad?

M.B.: En realidad las veces que vi a José Tomás fue por una relación de amistad y comentábamos cosas sobre la guitarra. Pero nunca lo vi tocar en concierto, solo fui a esa clase en Roma. Lo que si he tenido es trato con alumnos suyos que habían trabajado con él.

P.J.: ¿Y qué relataban estos alumnos que volvían de trabajar con José Tomás? ¿Qué contaban de novedoso de José Tomás que no habían visto en otro sitio? Porque Alicante era en los años 60 una ciudad pequeña, apenas conocida por sus playas y poco más en el aspecto cultural, y sin embargo, guitarristas de todo el mundo iban allí a recibir clases. ¿Qué buscaban estos alumnos allí?

M.B.: Yo creo que lo que buscaban era a José Tomás. Él era el centro de atención para los guitarristas allí.

P.J.: ¿Pero su manera de enseñar era distinta a la de Segovia, era distinta a la de otros profesores como Ghiglia, Carlevaro, etc.?

M.B.: Mira, la primera vez que oí hablar de José Tomás en EEUU fue para comentar que era asistente de Andrés Segovia. En esa época, Segovia aquí era un Dios. Así que se suponía que sería buenísimo. Y después se le conoció por su propio trabajo. Todas las personas que trabajaron con él no comentaron nunca nada malo de su persona. Todo lo que contaban era positivo. Como maestro inspiraba y tenían respeto hacia él. También decían que se sujetaba la guitarra sobre la pierna derecha, esto no era muy habitual entre los guitarristas clásicos entonces.

P.J.: Sí, tocaba con la guitarra en la pierna derecha. En realidad, es que después de 1980, cuando Ud. lo conoció, ya se había retirado prácticamente de sus conciertos. Estuvo tocando mucho, con un ritmo frenético, desde más o menos el año de 1965 hasta 1980 y después abandonó la actividad concertística. En la época en que Ud. lo conoció ya no tocaba habitualmente. Quería comentarle, maestro, que José Tomás hablaba de usted, de Manuel Barrueco, como si fuera un Dios en la interpretación. En ocasiones solía decirnos a los alumnos: “que sepáis que Barrueco es Dios”. En prensa dejó escrito frases del tipo de: “Me gusta prestar atención a Manuel Barrueco porque cuando le escuchas tocar podrías copiar al dictado la música”. También decía: “Manuel Barrueco es un guitarrista habilidoso, pero nunca hace ostentación de su habilidad. La música siempre está primero y después se ve al guitarrista”. José Tomás tenía una gran admiración por el trabajo de Ud. Yo recibí clase de él y no podíamos tener el más mínimo espíritu crítico con Manuel Barrueco. Decía: “Barrueco ha editado esto y esto es así”.

M.B.: Yo sabía que él apreciaba mucho mi trabajo por comentarios que la gente me decía y que él mismo me dijo también. ¿Sabes lo que me pasaba a mí con él? Que hablaba en unos términos tan elevados de lo que yo hacía que sentía presión. Te lo digo sinceramente. Cuando venía a mis conciertos tenía miedo de que lo fuera a decepcionar. Pensaba que no podía llegar a ese punto que él comentaba. No quería decepcionarlo.

P.J.: La presión... Eso es algo que él, personalmente, comenta en testimonios sobre su propia actitud en el escenario. Decía: “No sé si el día del concierto voy a estar en la mejor disposición que desearía para defender el concierto”. Cuando subía a tocar tenía esa sensación y posiblemente transmitía eso a la gente que le rodeaba.

M.B.: Sí. Pero también es así. No somos máquinas, somos humanos. En esa época yo era bastante joven y no comprendía muchas cosas. A veces incluso cómo llevar la atención que estaba recibiendo, especialmente de una persona como José Tomás. Y tenerlo en un concierto era muy difícil. Al terminar de tocar yo siempre pensaba: a ver si al final había pasado el examen.

P.J.: Que diga eso alguien de su categoría es impresionante. He estado unos años trabajando en las transcripciones de José Tomás y en testimonios de sus alumnos y colegas y, en mi humilde opinión, creo que lo que ocurre es que ustedes dos coincidían, Ud. más desde el punto de vista interpretativo y José Tomás desde el punto de vista intelectual y de la enseñanza, en poner, cuando trabajaban con la guitarra, la obra musical siempre en primer

término y el protagonismo de la guitarra y del intérprete en segundo lugar. Y es posible que hacia los años 80 esto no fuera tan habitual en el mundo de la guitarra como podemos pensar hoy en día. ¿Qué opina de esto?

M.B.: Estoy de acuerdo contigo. Eso era algo que existía en el mundo de la música clásica, la fidelidad a la partitura y al compositor en general. Desde mi punto de vista, creo que empezó a llegar a la guitarra alrededor de esa época. Había algo muy intelectual. Mi forma de tocar tenía un enfoque bastante intelectual. Creo que eso sí lo teníamos en común, por lo que he podido apreciar de él.

P.J.: Coincidían también en el sonido. Todo el mundo que ha escuchado a José Tomás decía que tenía un sonido más allá que bonito, porque la belleza es algo subjetivo. Un tipo de sonido con mucho cuerpo, muy redondo y, sobre todo, muy igualado, fuera la cuerda que fuera, fuera el dedo que fuera. Es decir, la igualdad, la simetría, la pulcritud en el sonido es algo que él insistía en enseñar y que usted ha dejado en grabaciones y conciertos en toda su trayectoria. ¿Es así?

M.B.: Esa ha sido la intención, tener el mejor sonido posible y lo más limpio posible. Eso es lo que creo que hay que buscar.

P.J.: Lo que ocurre es que, en mi opinión, antes de ese momento en los años 80 en que ustedes coincidieron en ese objetivo del sonido, para la mayoría de los guitarristas, así como para el público, el sonido del guitarrista era algo que venía por naturaleza o era casual. Cada guitarrista tenía su sonido: Segovia tenía el suyo, Bream tenía el suyo, Carlevaro tenía el suyo... Y todos eran aceptables o subjetivamente valorables. Pero José Tomás tenía una idea más idílica o platónica del sonido, el buen sonido de la guitarra tenía que ser este. Uno concreto. Hay gente a la que esto le gustaba y gente a la que no, pero me parece que fue innovador en ese momento. ¿Qué opina?

M.B.: Yo creo que también depende de lo que uno llame el sonido de la guitarra. Si es el sonido en su totalidad o de ciertas notas. Por ejemplo, ha habido guitarristas muy famosos por la calidad del sonido, pero sólo por la calidad del sonido de ciertas notas. Porque las otras no valían mucho. En mi caso, y creo que es lo que perseguía José Tomás, era llegar a un control del sonido, no sólo del control de cada nota. Encontrar un control de color y de dinámica, que en ese momento fue mayor de lo que se había escuchado hasta entonces. Eso se pretendía. En esa época se veía un sonido bello en el tocar apoyando y no se valoraba mucho el tocar tirando. Si miramos los dos toques como dos colores diferentes, según entiendo esa forma de tocar, se usaba el toque apoyando siempre que fuera posible. Si ese es el caso, en una interpretación, los colores son un accidente físico. No son una decisión artística. Entonces yo perseguía un sonido tirando que pudiera igualar o, por lo menos, asemejarse bastante al apoyando y poder combinarlos, sin que se escuche mucho la diferencia y que el apoyando estuviera puesto con más cuidado. Eso también da un cierto color a la forma de tocar. Lo mismo pasa con el control de dinámicas. En esa época, por ejemplo, yo perseguía en un crescendo que cada nota fuera un poquito más fuerte que la anterior y no sonara como un zig-zag que terminara más fuerte. En mi caso, fue por influencia de pianistas, de escuchar mucho el piano. Y en su caso, no sé de dónde vendría.

P.J.: Hay puntos en común porque en su clase Tomás hacía la práctica de poner a los alumnos de espaldas a él y jugar a adivinar si la nota que él estaba tocando era apoyando o tirando. O también tocar un tirando pesado y con mucho cuerpo y luego tocar un apoyando

delgado y con poca proyección, para despistar con la adivinanza, tratando de convencer a los alumnos de que, si igualábamos la calidad y la cualidad del tirando y del apoyando luego podríamos elegir cuándo, artísticamente hablando, queremos hacer la diferencia. Es algo muy parecido a lo que usted comenta. Por otro lado, él no comenzó a estudiar con guitarristas. Comenzó escuchando partituras de piano, transcribiendo partituras de piano, escuchando discos de orquesta, diferentes discos de repertorio universal de la música clásica, no comenzó escuchando discos de guitarra. De igual forma que usted llegó a esa conclusión escuchando a pianistas, él llegó a ella escuchando grabaciones.

M.B.: Me puedes tutear, si quieres.

P.J.: Es que le tengo a Ud. una gran admiración, maestro. No se si recordará que nos encontramos la última vez en Valencia, en un Máster de interpretación que Ud. impartía. Me va a costar tutearte. La verdad es que es un privilegio para mí.

M.B.: Me vienen a la mente dos comentarios que me hizo. Uno me llamó mucho la atención. Me dijo que lo que le pasaba era que cuando me escuchaba tocar no sabía qué digitación estaba haciendo. Y el otro era que mi forma de tocar la música española estaba basada en la forma de Marshall,¹⁵⁰ que creo que había sido profesor de Alicia de Larrocha o de Albéniz, ahora no recuerdo. Mi modelo de música española había sido Alicia de Larrocha, que me encantaba y me sigue encantando. Él se dio cuenta de esa influencia.

P.J.: Tengo la entrevista en la que él comenta que Manuel Barrueco tiene sangre española. Se refería a que encontraba la esencia de la música española alejada de ese cliché de fuego, pasión y toros que durante el siglo XIX se creó en el resto de los países del mundo.

M.B.: Sí, pero a veces me llama la atención cómo, incluso en España, le gente se sorprende de la influencia española que pueda haber, por ejemplo, en Latinoamérica. O a lo mejor en el caso de Cuba, por haber sido la última colonia española. Escuchar música española en Cuba no era nada extraño. Está por muchísimos sitios. Y respecto a la sangre, es verdad. La mitad de mis bisabuelos eran españoles. A lo mejor es mi perspectiva.

P.J.: Lo que quieres decir es que los propios españoles, a veces, no tenemos en estima el valor que tiene nuestro patrimonio musical.

M.B.: O la influencia que ha tenido. Y en Latinoamérica, obviamente. No tiene que ver con esto, pero hay compositores cubanos como Joaquín Nin-Culmell que creo que nació en Berlín, que tenían mucha conexión, aunque no fuera muy profunda. Pero sí que la conocían.

P.J.: Una perspectiva muy interesante. ¿Quieres añadir algo?

M.B.: Solo que cuando estaba con él, yo siempre estaba un poquito nervioso. Sentía un poco de presión. Pero su apoyo siempre fue muy importante. Es un gran honor haber tenido su apoyo en el trabajo que hice.

P.J.: Pero él rompía un poco esa presión con cierto sentido del humor. No sé si recuerdas que tenía un sentido del humor bastante fino, a veces irónico, bastante inteligente.

¹⁵⁰ Frank Marshall, discípulo de Enrique Granados, descubrió el talento de Alicia de Larrocha (1923-2009) y le dio clase de piano en la prestigiosa Academia Marshall, donde de Larrocha coincidió con Alfred Rubinstein, Conchita Badía y otros grandes pianistas de su época.

M.B.: Sí, sí, sí. El recuerdo que tengo es de verle fumando con los brazos encima de la barriga, riéndose.

P.J.: Sí, era un hombre muy vital.

M.B.: Espero haberte ayudado.

P.J.: Sí, seguro, muchísimo. Muchas gracias.

5.2.1.7 Entrevista a José Antonio Ballester por Pedro Jesús Gomez

GÓMEZ, Pedro J. *Entrevista personal a José Antonio Ballester* (Totana, Murcia, 11 de abril de 2017).

P.J.: ¿Cómo lo conociste y cuándo empezaste a trabajar con él?

J.A.B: Cuando le conocí yo ya tocaba la guitarra, tendría sobre doce o trece años. Tocaba cositas como *Recuerdos de la Alhambra, Asturias...*

P.J.: ¿Vivías allí en Alicante ya?

J.A.B: No, no. Vivía aquí en Totana. Entonces no había cátedra de guitarra en Murcia y a través de un representante de calzado que conocía mi padre y que vivía en la misma calle de Pepe Tomás, tuve ocasión de conocerlo. Fuimos una mañana mi padre, mi tío y yo. Recuerdo que me dijo: “toca”. Muchas veces me lo ha recordado después. Me dijo: “Llegaste a mi casa y te dije: toca. Y saliste tocando *La Cumparsita*”.

P.J.: ¿Habías estudiado con Díaz Cano?

J.A.B: No, yo había estudiado con mi madre, que tocaba el violín y la guitarra, es decir, estudié con ella música y con mi padre que tocaba la guitarra, aunque de flamenco. También el maestro de la banda de música me había dado clases de música y de guitarra. Y había un fraile, porque siempre he estado metido allí en Capuchinos, que había sido director de orquesta en Sudamérica, y a través de él había estudiado guitarra. Pepe Tomás me dijo que para entrar en el Conservatorio era necesario tener un par de cursos aprobados de solfeo. Esto fue en enero o febrero de 1961 o 1962. Me dijo: “Si quieres, intenta hacer la matrícula”. Yo tenía el nivel de solfeo con lo que había estudiado, aunque no había pasado por el Conservatorio. Hice primero y segundo, porque entonces eran cuatro cursos, de solfeo aquí en Murcia en junio, y durante el verano hice el tercero y el cuarto. Empecé el curso con el instrumento solamente. Tocar, ya tocaba, aunque la técnica, a lo mejor, no era muy depurada. Lo que era la posición de la mano, en general, no hubo nada que retocar.

P.J.: ¿Estás hablando de que eras estudiante del Conservatorio de Alicante?

J.A.B: No, empecé aquí (Totana) pero no en el Conservatorio. Como te he comentado antes mi madre tocaba el violín, pero además tocaba también la guitarra y el laúd español. La afición era muy grande. Tengo un tío que tocaba el saxofón. Mi padre quería que fuera

músico. Él tocaba la guitarra de flamenco, aunque lo hacía por cifra. Desde niño iba aprendiendo solfeo y yo tocaba con música. Había en el pueblo dos o tres personas que tocaban de oído y me enseñaron lo que sabían.

P.J: José Tomás empezó a trabajar en el Conservatorio en el año de 1958...

J.A.B: Sí. Él empezó a trabajar en el año de 1958 y yo había nacido en el de 1949. Yo tendría como doce años o así. Sería en el 61 o 62, aproximadamente.

P.J: ¿Y luego seguiste trabajando con él como alumno?

J.A.B: Entonces al decir él que yo necesitaba para entrar en el Conservatorio los cursos de solfeo aprobados me examiné en Murcia de primero y segundo y en septiembre de tercero y cuarto. El curso siguiente hice la matrícula en Alicante. De guitarra solamente, porque el solfeo ya estaba aprobado. Hice una ampliación e hice primero y segundo. Al curso siguiente me matriculé de armonía, de tercero y cuarto. Y ya en quinto me dije: ¿dónde vas tan rápido? Porque veo que acabas y no tenía repertorio y lo que quería era ir haciendo repertorio. A partir de entonces fui haciendo de curso en curso. Hice el sexto curso, que era el Profesional, que era lo que había en Alicante. Y luego ya séptimo y octavo, que allí, como no era Superior todavía, le llamaban “virtuosismo” (estudios de excelencia). Hice con él séptimo y fue cuando quedó la plaza libre de profesor auxiliar en Alicante. Hasta entonces estaba Jaime Catalá de auxiliar con él allí en Alicante, pero ganó la plaza en Valladolid. Nos presentamos tres a la plaza: Tomás Camacho, que ahora está en Vigo, Miguel Moreno, que se vino luego a Murcia, y yo. Y salí yo, con diecinueve años [...]. El Conservatorio no era estatal, era de la Caja de Ahorros, de la CAM. Antiguamente era la Caja del Sureste.

P.J: Antes se llamaba Instituto de Estudios Musicales del Sureste...

J.A.B: Exactamente. Y entonces lo patrocinaba la Caja del Sureste. Había trece catedráticos, entre ellos Tomás [...]. Aquello fue haciéndose grande. Allí fue cuando, ya en el Grado Superior, comenzó la época en la que Pepe Tomás empezó a hacer transcripciones; a nosotros nos daba unas clases de transcripción de música antigua en séptimo y octavo. Lo hizo durante unos pocos años. Pero recuerdo que en el primer año tocaba leer tablaturas de vihuela y laúd del Renacimiento, y en segundo era Barroco y transcripción de música, generalmente de piano: *Asturias*, de Albéniz, la *Zambra granadina*, cosas de este tipo.

P.J: ¿Sabes si José Tomás llegó a tocar la vihuela o el laúd alguna vez? Porque él recibió las clases de Pujol en Siena en 1955, solo ese verano.

J.A.B: No, que yo sepa. Creo que en Siena hicieron los conciertos de alumnos tocando repertorio renacentista pero con la guitarra clásica.

P.J: ¿Aquel concierto y los cursos lo hicieron con la guitarra clásica? ¿Repertorio de vihuelistas pero con la guitarra?

J.A.B: Exactamente. Él recibió clases de Pujol sobre la vihuela, fundamentalmente. Por eso tuvo la idea de la guitarra de ocho cuerdas para poder tocar el Renacimiento, porque

Pujol le había hablado del laúd y sus bajos de órdenes diatónicos. Yo le compré una guitarra de segunda mano que él tenía, Ramírez, posiblemente de las mejores guitarras.

P.J: Como vamos a hablar de guitarras vamos a ver si conseguimos saber cuántas guitarras Ramírez tocó. Tengo fotos de varias y son bastantes.

J.A.B: A los alumnos que dábamos clases con él nos mandaba a todos a Ramírez para encargar guitarras. Entonces, por ejemplo, Ramírez hacía una, la Centenaria, y le decía: te mando esta. Y él muchas veces, estéticamente, veía una que llevaba las vetas de una manera o de otra, y decía: pues me quedo esta. Posiblemente la guitarra que a mí me vendió, dicho por él luego, fue una de las mejores guitarras Ramírez que ha tenido. Era una guitarra de seis cuerdas con la que yo estaba encantadísimo.

P.J: ... Yo tengo aquí fotos de las que me ha pasado Lolita. De cuando José Tomás era un chavalín, una Ramírez que la llamaban La Plana porque tenía la juntura de los aros en el arco grande de la guitarra chata, otra Ramírez de seis cuerdas, una Ramírez de ocho cuerdas que se supone que la vendió a Enrique Madriguera en EEUU...

J.A.B: Sí, eso lo recuerdo. Además era la primera que se hizo.

P.J: Pero él luego se quedó otra. Vendió una, pero ¿él siguió teniendo una Ramírez de ocho cuerdas después de venderla a Madriguera? Él dejó de tocar en el año 84 a solo...

J.A.B: No. Ramírez le hizo la guitarra de ocho cuerdas y poco tiempo después, unos meses o un año, vinieron de Yamaha y la hicieron una guitarra. Los de Yamaha hicieron un montón de fotos y a los tres meses vinieron con una Yamaha. Esa Yamaha, que sonaba de maravilla, la debe tener un alumno portugués que yo tenía.

P.J: ¿Este alumno tuyo se llama Sousa? Ascensión Alfonso, profesora en Cartagena me dijo que seguramente Ballester sabe dónde está esa guitarra.

J.A.B: Esa guitarra tenía la tapa blanca, no era de cedro, no era tan oscura.

P.J: ¿La Yamaha de ocho cuerdas era de tapa blanca? ¿Es posible que la comprara Ricardo Sousa?. Entonces la que tiene Ricardo Sousa en realidad es la japonesa.

J.A.B: ... eso es, y yo creo que Enrique Madriguera tiene la primera Ramírez.

P.J: ¿Puede ser que la primera guitarra de ocho cuerdas que le hizo Ramírez fuera del año 1969?

J.S.B: Por ahí andará. Seguro o casi seguro porque Tomás en aquel momento estaba con las transcripciones y estaba ilusionado con la guitarra de ocho. Recuerdo que el segundo que se compró una guitarra fue José Luis Jordá, otra guitarra Ramírez de ocho cuerdas. Y luego Jordá se hizo una guitarra de doce e incluso de diecisiete después y hasta de veintiuna cuerdas.

P.J: ¿Tenemos el contacto de Ricardo Sousa? ¿Cuándo le diste clase?

J.A.B: No, ha ido pasando tanta gente que no recuerdo... Ricardo estuvo en los últimos años. Por eso te digo que yo creo que José Tomás ya había fallecido o le cogió que estaba enfermo o algo de eso. Le daba clases al principio él y luego estuve yo dándole un tiempo clase. Fue cuando se puso en contacto con Lolita y esa guitarra se la quedó él.

P.J: Entones, de ocho cuerdas, tenemos la Ramírez que tiene Madriguera en EEUU y la japonesa, Ricardo [...]. ¿Cuáles eran las Ramírez que tocaba antes?

J.A.B: Pues de seis cuerdas. Él a los alumnos siempre les mandaba a comprar guitarras a Ramírez e insistía en que tenía que ser Ramírez [...]. Era otra época, ya sabes. Y además Ramírez era el que tenía una garantía de que, en general, lo hacía bien. Estoy hablando de José Ramírez. Desde el principio no paraba de insistirme: “Venga. ¿Y cuándo te vas a meter en la Ramírez?”. Y yo no lo tenía demasiado claro porque veía que todo el Renacimiento se podía tocar con las ocho cuerdas, pero también me interesaba mucho el Barroco, la música de Bach y veía que había que alterar cosas. Y para eso, pensaba, ¿y por qué no la de diez? Yepes ya estaba con ella e incluso ya había llegado a grabar las Suites de Bach utilizando las cuatro cuerdas adicionales. Y a veces pensaba ¿y por qué no diez? Incluso José Luis Jordá, el segundo que tuvo la guitarra de ocho cuerdas, se hizo una de doce para tocar el Barroco completo. Pero el problema que teníamos era también de resonancias de los bajos, pues se mezclaba todo al final. Tenías que andar apagando bajos y era realmente complicado. Yo tardé un tiempo en decidirme. De hecho, mi guitarra de ocho es del año 1971, me parece, ahora te la enseñaré. Para comprar esta tuve que vender la otra de seis, con la que estaba encantado. Cuando fui a por ella me sacó Ramírez una que probé y de entrada no me hizo mucha gracia. Sabiendo que era una guitarra de ocho cuerdas, y que no era fácil venderla luego, porque eran de encargo. Todas eran de encargo, pero en el caso de las de seis, si no querías una, tenía salida; pero con las de ocho, era más difícil. Al final le dije: “Mira yo me espero a otra” La verdad es que cerdeaba un poco. No estaba cómodo con ella. Y luego dijo: “Tengo otra. Te la voy a enseñar”. Sacó la otra y fue ponerle los dedos encima y dije: “Métela en la funda”. Luego la vio Tomás y le encantó también. Y es la guitarra con la que he seguido. Los alumnos que venían a estudiar con él por esa época, casi todos, tocaban guitarras de ocho cuerdas. Pero el problema era el repertorio, no había repertorio [...]. Tomás había hecho alguna transcripción, que luego ha llevado en los conciertos, dos o tres suites de Weiss. Pero con Bach nunca hizo transcripciones para las ocho cuerdas. De hecho, llevaba en repertorio la 1001 de Bach que está hecha para violín, laúd u órgano, y la tocaba con el arreglo para seis cuerdas, hecho por él también. Pero los bajos no los utilizaba.

P.J: Pues esas transcripciones de Weiss para ocho cuerdas no las tengo. Me las podrías enseñar?

J.A.B: Claro. Yo hice fotocopia de la transcripción de la *Suite* en re de un alumno, Luis, creo que se llamaba, alumno de Jaime Catalá que tocaba la guitarra de diez cuerdas. Esa Suite sí que la llevaba Pepe Tomás en programa.

P.J: Pero, ¿esa es manuscrito de José Tomás?

J.A.B: La primera, sí. La que está en la.

P.J: Eso es un material de un valor incalculable [...]. De memoria no me suena tener nada de Weiss.

J.A.B: De Weiss llevaba la *Suite* en la m. Recuerdo que un día que salió Karina, la cantante, salió también en TVE Tomás tocando la *Bourrée* de esa *Suite*.

P.J: ... Efectivamente, he comprobado que hasta ahora no habíamos encontrado nada de Weiss. Y la *Escuela de guitarra* de José Tomás también es interesantísima, porque está completa. Yo solo tenía dos copias sueltas y faltaban páginas.

J.A.B: Al final recoge el op. 60 de Sor y cinco piezas breves de Aguado, no recuerdo en qué libro de Aguado están estas piezas.¹⁵¹

P.J: ... Vale, muy bien [...]. Me sorprende una cosa. Hay una transcripción de Chaikovski fechada en 1952. Él, según dice Lolita, comenzó a tocar la guitarra en el año 51, lo que me dejó un poquito sorprendido. José Tomás empezó a estudiar con Francisco Rodríguez en Alicante, se supone. Y dice que este Francisco Rodríguez era alumno de Francisco Tárrega. ¿Pepe Tomás te comentó con quién empezó a estudiar?

J.A.B: Yo ahora no me acuerdo. Era alguien de allí de Alicante que seguramente sería este Francisco Rodríguez que dices.

P.J: Y luego fue a estudiar a Valencia con Rafael Balaguer antes que con Regino. Es una época anterior a ti.

J.A.B: De eso no tengo información.

P.J: Algunas preguntas de índole guitarrística. Yo creo que José Tomás no hizo una revolución rupturista con el pasado, sino que fue evolucionando poco a poco. Entonces tomó elementos de Segovia, de Pujol y de Regino, fundamentalmente de Segovia, verdad?

J.A.B: Sí, de Segovia. Con Regino, dentro de que había sido el maestro, la escuela era muy distinta. De cuando estuvo Segovia, yo tengo una dedicatoria que me hizo que dice: "El maestro de su maestro, para José Antonio". Una especie de abuelo didáctico, me puso Segovia. Ahí tengo también un programa de estudios de cuando Tomás [...]. No sé si te servirá.

P.J: Sí, muchísimo. Esto ni siquiera lo conservan en Alicante. ¿De qué año sería este programa de estudios de Alicante?

J.A.B: Ese era el programa de cuando yo llegué allí como alumno. Sería en 1962. Aquí hay una fotografía en Alicante con Tomás, Segovia, su mujer y Lolita [...]. Mira, un programa de cuando tocó en la Sociedad de Conciertos de Alicante. Casi siempre llevaba en programa Weiss, los *Castillos de España*, la *Malagueña*, que la tienes...

P.J: Sí, la tengo. Me la ha pasado David Russell.

¹⁵¹ Aguado 1826.

J.A.B: También la tengo escrita [...] en las copias del despacho de su hermano. Es que al principio nos las daba a los alumnos. Otra que tengo es el *Aria de la Frescobalda*. ¿Esa la tienes?

P.J: Sí, Esta la tengo, gracias.

J.A.B: Y estas son las Partitas de Bach, pero esta es mi escritura, yo escribía y Tomás revisaba. Esta es una fotocopia en si menor, pero es para seis cuerdas [...]. Y mira, la *Sonata* de Scarlatti la tendrás también? Porque esto lo tenía editado.

P.J: Sí. Esas tres se publicaron de forma comercial, aparte de Mortari, las *Dos danzas Suecas* y las obras de Blanquer[...]. Él, como era un hombre tan detallista, tan observador, tan analítico [...]. Tomás había realizado estudios de perito mercantil, se le daban muy bien las matemáticas. Lo que me ha llamado la atención de José Tomás con respecto a otros maestros de la época era, precisamente, este carácter analítico, detallista hasta el extremo.

J.A.B: Por eso la escuela suya era muy razonada. A mí lo que me llamó mucho la atención fue, sobre todo, lo pensadas y razonadas que estaban las digitaciones. En el sentido, sobre todo, de ser estricto con la música, con la partitura. Era fiel a la partitura. Y, fundamentalmente, porque, a veces, en transcripciones de otros guitarristas, no se mantenía la polifonía. Él era muy fiel y aunque, en algunos momentos, fuera de mayor dificultad, mantenía la polifonía.

P.J: Si, era muy respetuoso en eso. Quería preguntarte acerca del *Tempo di sonata* de Esplá, la obra está editada, publicada, pero el origen de esa obra, ¿quién me contó...?

J.A.B: He oído muchas cosas sobre la *Sonata*, pero no te puedo decir mucho.

P.J: Es que tengo extraído de una fuente que Óscar Esplá tenía una versión para arpa que se la paso a Nicanor Zabaleta. Zabaleta pensó que la escritura era más propia para guitarra y se la pasó a Segovia, que dijo lo mismo. Y entonces, una vez fallecido Esplá, Tomás hizo la transcripción para guitarra. En la Fundación Juan March hay una copia de cómo escribió Esplá la versión para guitarra. No es que sea la caligrafía de Tomás, pero supongo que la hizo él. Pero la primera versión de arpa no sé dónde está.

J.A.B: Sobre eso no te puedo ayudar.

P.J: Entiendo. De lo que sí creo que me puedes contar mucho es de lo que yo he llamado los aspectos psicopedagógicos de su enseñanza. ¿Cómo hacía escuela? ¿Cómo fomentaba las relaciones personales entre sus alumnos? El sentido del humor que tenía, lo importante que era la convivencia, las comidas en la playa, los partidos de fútbol, la capacidad que tenía de percibir la personalidad de cada uno y enseñarle a cada uno en función de su carácter tratando de evitar, casi siempre, actitudes poco constructivas... ¿Qué me podrías contar de eso? ¿Tienes algún recuerdo de eso?

J.A.B: Es complicado [...]. Sí que hacía comidas con los alumnos cada dos por tres.

P.J: ... Fueron muchos alumnos a Alicante, tanto al Conservatorio como a su casa. Supongo que los primeros corrieron la voz acerca de la manera de enseñar de José Tomás de boca en boca, de los que iban a Santiago de Compostela. Me refiero de los de otros países.

J.A.B: Al principio, como hacía todos los cursos en Santiago, eso atraía muchísimo. Había una colonia de japoneses y poco a poco iban viniendo de todas las partes del mundo: EEUU, China, también.

P.J: En tu opinión, ¿qué enseñaba José Tomás que no enseñaran sus antecesores, Regino Sainz de la Maza y A. Segovia, ni sus contemporáneos, como A. Díaz, A. Carlevaro, J. Bream o J. Williams? Algo tenía que tener José Tomás, en particular, para que vinieran a una ciudad como Alicante, que tampoco era Nueva York ni Londres.

J.A.B: Él pertenecía a la generación de Yepes, también, quizá Tomás era un poco más joven. Aquí en España estaban Yepes y él como guitarristas de referencia en los años 60, aparte de Segovia, claro. El sonido de Yepes era completamente distinto del suyo. Y en cuanto a digitaciones las dos escuelas variaban bastante.

P.J: Ese sonido fue novedad desde que se empezaron a hacer guitarras más grandes que las Torres en el siglo XX con cuerdas de nylon. Segovia tenía un sonido muy particular pero tampoco era ese. Ese sonido con tanto cuerpo, tan nítido, tan pulcro.

J.A.B: ... Él se dedicaba a la enseñanza, destacaba como pedagogo, fundamentalmente. Los otros estaban quince días en un sitio dando cursos, pero normalmente estaban dando conciertos. Me refiero a Segovia y a Yepes. Ellos mismos, a veces, tenían un alumno y le decían: “vete a estudiar el año entero allí, que Tomás está fijo”

P.J: O sea, José Tomás tenía vocación de maestro.

J.A.B: De maestro enseñante, diría yo, con perdón de la redundancia. Fundamentalmente lo suyo fue la pedagogía. No estaba dedicado a los conciertos. Hacía conciertos, pero no era lo suyo. Hablaba con él sobre este tema porque yo lo he pasado siempre mal a la hora de tocar, igual que José Tomás. Unos nervios en el estómago muy grandes, lo pasaba mal. Nos pasa a todos, pero a unos más que a otros. Un día le pregunté si con los años eso se quita, desaparece o qué. Y me dijo que todo lo contrario. No sé si es por la responsabilidad que uno poco a poco se va haciendo, o porque la gente si un día has dado hasta aquí, otro día espera más. Eso te va creando una situación de una tensión grandísima, de mucha exigencia [...]. Recuerdo que hizo unos conciertos allí en la CAM de Alicante y tenía que a la vez dar las clases. Y tenía mucho estrés.

P.J: ¿Por eso también dejó las clases en los cursos de Música en Compostela? El último concierto del que yo tengo constancia es de 1984 y su último año en Compostela fue 1981. Más o menos es la misma época.

J.A.B: ... Algo pasó ...

P.J: Que yo sepa con José Luis Rodrigo la relación fue siempre buena. De hecho, luego seguían haciendo cursos aquí en Alicante juntos.

J.A.B: Sí. Y de hecho, cuando empezó con los cursos en Alicante se trajo como auxiliar a José Luis Rodrigo. Yo estuve en alguno de ellos. Pero algo pasó en Santiago... No sabemos.

P.J: ¿Tienes algo que añadir? [...] La tesis va a estar circunscrita al marco académico. No va a publicarse por el momento, va a quedar en el archivo de la Universidad. Me parece interesante que, al menos, un investigador dentro de treinta años pueda acudir a una base de datos internacional y pueda ver qué hizo José Tomás, y que haya un trabajo escrito medianamente razonado y argumentado sobre esto. Si quieres que, en ese trabajo, además de las opiniones de David Russell, de Hopkinson Smith, de Carles Trepát, estén las tuyas, puedes aportar algo. Este es el momento.

J.A.B: Para mí, como ha sido mi maestro y he estado cuarenta años como profesor auxiliar suyo [...], lo mejor ha sido haberle conocido; desde niño, siempre ha sido mi maestro. No como la gente que venía de mayor y lo veía más de tú a tú. Siempre he tenido el respeto hacia él por delante. Para mí, como pedagogo ha sido extraordinario, en el sentido de ver lo razonado de sus digitaciones, sobre todo. Quizá le faltó el no haber seguido con la guitarra de ocho cuerdas. Al principio tenía mucha ilusión. No sé si por falta de tiempo no continuó con esta innovación. Yo empecé con ella sin tenerlo muy claro y poco a poco fui viendo cómo, no solamente el Renacimiento sino, quizá, todo el Barroco se podía tocar tan directamente, alterando, a veces, solamente alguna pequeña cosa. No tenía el problema de resonancias, como tenía la guitarra de diez cuerdas de Yepes, en la que había que estar continuamente apagando bajos. También tenía más volumen sonoro la guitarra de ocho que la de seis. Él no siguió haciendo hincapié en aquello que había creado, la guitarra de ocho cuerdas, por las posibilidades que tiene, no solamente para la música antigua del Renacimiento y del Barroco sino por la cantidad de obras que hay en las que este instrumento aporta soluciones a la hora de interpretar. Por ejemplo, la *Sonatina* de Torroba, que tiene el primer movimiento con la sexta cuerda en mi, segundo en re y tercero en mi de nuevo.

P.J: A la *Sonata* de Turina le pasa igual. Hay que cambiar la afinación a mitad de obra, y es realmente complicado que esté afinado. Casi nunca pasa.

J.A.B. También la *Suite compostelana*, cinco movimientos en mi y en la última, bajas a re. Esto supone, a la hora de tocar en directo, desafinar. Porque bajas la cuerda y ella sola vuelve a su ser y nunca está afinada. Con la guitarra de ocho cuerdas todo eso se puede evitar. Puedes estar tocando con la sexta en mi y la séptima en re o alterarla y ponerla según la afinación de la obra. Todas las obras para guitarra de seis cuerdas he ido, poco a poco, intentando adaptarlas a la guitarra de ocho cuerdas para no tener necesidad de hacer esos cambios en directo, incluso en la música renacentista y barroca. Y él al final volvió a la guitarra de seis. Se puso entonces con las guitarras de Antonio Marín, con Ramírez ya no trabajaba tanto. Quería descubrir un lutier nuevo, que fue cuando apareció Amalio, Amalio Burguet. Recuerdo un día que bajábamos los dos en el ascensor de su casa y me dijo Amalio: “Me está exigiendo que yo le haga una guitarra y mis guitarras son guitarras para un Grado Medio. No son guitarras para un Grado Superior, concertista”. Por cierto, Pedro, ¿Tú tenías una Marín?

P.J: Sí, yo tenía una fantástica Antonio Marín de cedro y tuve antes una Burguet de pino también, las dos recomendadas por José Tomás. Yo estudié con Tomás desde 1990 hasta 1993, y luego los cursillos por ahí...

J.A.B: ... La guitarra de ciertas garantías que él quería no la tenía la Burguet. Y ahí hubo unos dos o tres años que aparecieron las de Alejandro¹⁵² y toda la escuela de Marín. René¹⁵³[...]. Para mí le faltó seguir haciendo hincapié en la guitarra de ocho cuerdas.

P.J: ¿Y en la edición de sus transcripciones? Tal vez hubiera podido elegir, seleccionar qué material quería que se publicara y qué no. Pero al dejar el trabajo inacabado [...], bueno, inacabado no, sino no difundido[...]. Por otra parte, le molestaba, con mucha razón, que cualquiera ponía que una partitura era transcripción de José Tomás o cambiaba digitaciones y aquello iba circulando en fotocopias y él decía: “Pero si esto no es mío”. Y algunos le decíamos: “Sí, maestro, pero si publicaras alguna sabríamos cuál es la tuya”...

J.A.B: Eso era otra cuestión. Pero es que hemos sido... Digo hemos, porque es verdad, han ido viniendo los alumnos y les he dicho: “Toma, copia esta transcripción...”. Es normal. Y sobre la misma marcha uno se ha corregido a sí mismo. Eso lo sabes tú.

P.J. Yo he pensado a veces que tal vez el prejuicio o el miedo que tenía a publicar pudo haber sido: “vale. Hoy opino esto pero dentro de diez años no sé...”.

J.A.B: Sobre la marcha... Uno está evolucionando continuamente. Tú pones una digitación, luego resulta que, a veces no lo descubres por tí mismo, sino que llega un alumno y dices: “Ah”. Y se te enciende la bombillita y lo cambias. O una nota la pones una octava alta u octava baja y un problemón que no podías, pues lo has resuelto.

P.J: Y editarlo en el siglo XX, cuando todavía no se hacía uso masivo de estas máquinas de la informática, era un problema para introducir cambios en una publicación que ya había sido impresa. Porque hoy en día, tenemos la partitura en digital [...]; voy a mi archivo, cambio dos cosas y le pongo la fecha, versión de agosto, por ejemplo. Y siempre la tengo actualizada sin un gran esfuerzo. Entonces tenías que hacerla otra vez porque habías cambiado dos compases. No podía ser.

J.A.B: Pues sí eso pasaba... Si en alguna otra cosa te puedo ayudar...

P.J: Ha sido un testimonio muy valioso. Muchísimas gracias.

¹⁵²Alex van der Horst, guitarrero holandés fallecido el 18 de septiembre de 2009 tras una larga lucha de veinte años contra el cáncer. <<http://www.classicalguitardelcamp.com/viewtopic.php?t=44dosdosdos>> (mayo de 2017). Afincado en Torremolinos (Málaga), formaba parte del grupo de grandes constructores de guitarra que se establecieron en torno a la escuela granadina tras el resurgimiento de la construcción de guitarras clásicas ocurrido en la ciudad de la Alhambra a raíz del trabajo del constructor Antonio Marín Montero.

¹⁵³ Nacido en Heerlen, Holanda, en 1948, René Baarslag cursó estudios de ingeniería mecánica y también de guitarra clásica y flamenca. Atraído por el mundo de la guitarra, decide venir a España, donde conoce a Antonio Marín, y se queda en Granada dedicándose vocacionalmente a la construcción artesana de guitarras. <<http://www.guitarrasdeluthier.com/es/luthier/guitarras-rene-baarslag/dosdos>>(mayo de 2017).

5.2.1.8 Entrevista a José Luis Rodrigo por Pedro Jesús Gómez

GÓMEZ, Pedro J., *Entrevista personal a José Luis Rodrigo* (Madrid, 29 de abril de 2017).

P.J: ¿Cómo conoció a José Tomás?

J.L.R: Conocí a José Tomás en 1961 en los Cursos Internacionales de Música en Compostela. Yo acababa de terminar mis estudios de guitarra en el Conservatorio y atraído por la figura de Andrés Segovia, que era quien impartía las clases, nos fuimos a ampliar estudios y me encontré con figuras del instrumento como John Williams, Oscar Ghiglia, José Tomás, José Luis González, Jesús González Mohino y un largo etcétera de buenos instrumentistas, pues el nombre de Segovia arrastraba guitarristas de todas partes del mundo. Debido a la matrícula numerosísima de alumnos Segovia pidió a Tomás que lo ayudara a dar las clases, asignándole un grupo de alumnos. En este Curso tuvo lugar un Concurso de Guitarra en colaboración con el Conservatorio de Orense. Las pruebas eliminatorias se celebraron en Santiago en los últimos días de curso para seleccionar a los finalistas, que se desplazarían a Orense para tocar en la final; Tomás quedó como primer premio; José Luis González, segundo; y Oscar Ghiglia, tercero.

P.J: ¿En qué año comenzó Ud. a impartir clases en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid? ¿Fue justo a continuación de Regino Sainz de la Maza?

J.L.R: No sé exactamente en qué año se jubiló Regino. Pienso que sería en 1967, al cumplir los setenta años de edad. En la primavera de 1969 se celebraron oposiciones para cubrir su plaza vacante. Yo me presenté a esas oposiciones, pero no conseguí el objetivo. Jorge Ariza fue quien se llevó la plaza. En la primavera de 1970 el Conservatorio me contrató debido a una matrícula muy numerosa de alumnos. Fui de los primeros profesores que la Administración contrató en Conservatorios y Universidades, los llamados “profesores no numerarios” (P.N.N.).

P.J: José Tomás en 1951 (a sus diecisiete años) contacta con un guitarrista aficionado que le enseña algunos acordes de oído, y en 1952 ya transcribe una partitura de Chaikovski. ¿Es posible que comenzara a estudiar desde más joven y que tuviera un profesor a más temprana edad? Sí sabemos que en Alicante estudió con Francisco Rodríguez. Este Francisco Rodríguez, ¿estudió o conoció a Tárrega? ¿Quién le aconsejó a José Tomás ir a Valencia a estudiar con Rafael Balaguer? ¿No fue positiva la experiencia? ¿Por qué dejó estas clases para ir a Madrid a estudiar con Regino Sainz de la Maza?

J.L.R: Yo le había oído decir que comenzó a estudiar guitarra a la edad de dieciocho años. Esto concuerda con tus notas (diecisiete años) y se comentaba cómo, habiendo comenzado a esa edad madura, tuviera la elasticidad y flexibilidad en las manos para poder llegar a desarrollar su técnica a tan altos niveles. En cuanto a si estudió con Francisco Rodríguez, lo desconozco y creo que es la primera vez que escucho ese nombre como profesor de Tomás; tampoco sé si llegó a conocer a Tárrega. El que yo desconozca esto no quiere decir que no pueda ser verdad. Sé que fue a Valencia a estudiar con Rafael Balaguer, pero desconozco quien le aconsejó a tomar estas clases. Él hablaba con afecto y cariño de Balaguer. Los motivos por los cuales abandonó a Balaguer por Regino los desconozco. En

caso de haberlos, es posible que fuera debido a que Regino era el catedrático de Madrid, no lo sé.

P.J: José Tomás fue al curso de Siena en 1955 con Andrés Segovia y Emilio Pujol. ¿Tuvo José Tomás alguna relación anterior o posterior con Emilio Pujol?

J.L.R: Creo que sí, tengo una vaga idea de que estuvo en Portugal para realizar alguna clase o seminario.

P.J: ¿Qué elementos guitarrísticos o musicales tomó de Segovia, cuáles de Pujol y cuáles de Regino?

J.L.R: De Segovia, la sonoridad, la tímbrica, el fraseo, la naturalidad y continuidad del discurso musical. De Pujol, la música antigua, pues había realizado una importantísima labor en la transcripción de los vihuelistas españoles; fue uno de los pioneros en esta labor. En cuanto a Regino, no le oí comentar las aportaciones que pudiera hacerle.

P.J: José Tomás demostraba en sus transcripciones y clases un extremo respeto a la fuente original. Al mismo tiempo, otros maestros de la época como Ud. también comenzaron a enseñar en esta línea. ¿Significaba esto una ruptura con el magisterio de Segovia y Regino? ¿Era una tendencia seguida también por maestros de otros países?

J.L.R: Sí. Se preocupaba mucho de las fuentes, respetando al máximo el original y aportando sus conocimientos y extraordinaria musicalidad, que siempre estaban presentes. No creo que significara una ruptura, sino una evolución lógica y natural y es muy posible que fuera consecuencia del trabajo realizado por estos maestros con anterioridad.

P.J: ¿Qué aspectos técnicos e interpretativos introdujo o cambió José Tomás en la enseñanza de la guitarra con respecto a Segovia y Regino?

J.L.R: Más que cambiar o introducir, creo que desarrolló lo conocido. Los compositores no guitarristas también han tenido una gran importancia en el desarrollo de la técnica del instrumento.

P.J: ¿Qué enseñaba José Tomás que no hacían sus antecesores o sus contemporáneos (Segovia, Regino, Alirio, Carlevaro, Williams, Bream...)? ¿En su opinión, cuál fue la razón de que se le conociera principalmente por su trabajo como profesor más que como concertista?

J.L.R: José Tomás fue un músico con una preparación muy sólida, que estudió y trabajó para transmitirlo a los alumnos, tanto en el Conservatorio como en los numerosísimos cursillos que realizaba, explicando en sus clases el porqué de sus sugerencias. Fue una persona que no se prodigó como solista. La labor de Segovia se centraba en sus numerosas giras de conciertos, aunque ofrecía algún que otro curso, lo contrario de Tomás, y en ocasiones, sus ideas había que cogerlas al vuelo. En las clases con Segovia se trabajaba especialmente el repertorio suyo y las obras que fueron dedicadas a él. En muchas ocasiones te ejemplificaba cómo realizarlo, esto era realmente interesantísimo.

P.J: En 1981 José Tomás deja las clases de Música en Compostela. En 1984 da su último concierto a solo. Todavía era bastante joven, entre 47 y 51 años. ¿Qué sabemos acerca de las razones de su abandono de los escenarios y de Compostela?

J.L.R: En el Curso de 1980 Tomás tiene una fuerte discusión con el director del curso de Música en Compostela y brinda con los alumnos por su último curso en Santiago. Este brindis lo realiza delante del director. A principios del año de 1981, Música en Compostela se pone en contacto conmigo para ofrecerme dar las clases de guitarra en el curso de ese año. Yo acepté y esta postura no le agradó a Tomás, por lo cual las buenas relaciones que teníamos se vieron dañadas. Las razones por el abandono de los escenarios corresponden a una época en la que yo no tenía ningún contacto con él. En aquel curso había alumnos suyos que luego han tenido una relevante carrera, entre ellos Ignacio Rodes, Carles Trepát y José María Gallardo.

P.J: Desde 1981, Ud. ha impartido las clases de guitarra en Música en Compostela recibiendo alumnos procedentes de todos los países del mundo. ¿Ha sido ininterrumpida esta actividad hasta el día de hoy? Serían ya treinta y seis años de magisterio en ese histórico curso. Todo un hito.

J.L.R: Pues sí. En el marco donde había recibido las enseñanzas magistrales de Andrés Segovia y José Tomás me tocaba ahora impartir las enseñanzas. ¡Tiene guasa la cosa!

P.J: ¿Podría leer el documento acerca de las aportaciones de José Tomás que he sintetizado?¹⁵⁴ ¿Quiere añadir, quitar, refutar o ampliar algo?.

J.L.R: Lo he leído y creo que no se te ha escapado nada, ni ampliar ni reducir, déjalo estar.

P.J: Acerca de las transcripciones de Jose Tomás, ¿cuáles podrían ser los motivos de estar tan interesado en esta faceta de enriquecimiento del repertorio, y de que luego no se cristalizara en la edición impresa de la inmensa mayoría de ellas? Solo conozco las ediciones impresas y publicadas de tres sonatas de Scarlatti, *Dos danzas suecas* de Carlstedt y la digitación del *Omaggio ad Segovia* de Mortari. ¿Existe alguna otra que llegara a publicarse?

J.L.R: Desconozco si tuvo problemas con editores para publicar sus transcripciones, o si no las ofrecía. Las transcripciones que tengo están con su grafía muy cuidada.

P.J: ¿Algo que añadir?

J.L.R: Es una verdadera lástima que a un artista con su preparación y valía no se le reconociera en toda su extensión dentro del mundo de la música. En el campo de la docencia está sobradamente reconocido, con todo merecimiento [...]. Espero no haberte creado mucha confusión y deseo que te pueda aclarar algún aspecto de tu trabajo de investigación.

P.J: Muchísimas gracias, maestro.

¹⁵⁴ Este documento es un borrador para la elaboración del apartado 2.2.2,p. 132.

5.2.1.9 Entrevista a Demetrio Ballesteros por Pedro Jesús Gómez

GÓMEZ, Pedro J., *Entrevista personal a Demetrio Ballesteros* (Ajofrín, Toledo, 28 de abril de 2017).

P.J: Esta es una entrevista a Demetrio Ballesteros realizada el 28 de abril de 2017 para la tesis sobre José Tomás, dirigida por el Dr. Gerardo Arriaga, a presentar en la Universidad Alfonso X el Sabio . Demetrio, cuéntanos un breve resumen de tu vida, de tu situación en la historia de la guitarra. ¿Cuándo naciste? ¿Cuándo empezaste a estudiar guitarra? ¿Recibiste clase de Regino Sainz de la Maza y de qué otros maestros? Muy brevemente, ¿nos podrías dar algunos datos?

D.B: Nací en el pueblo toledano de Ajofrín en 1941. Empecé en mi pueblo con mi tío con el solfeo y la guitarra. Pero él tocaba la guitarra clásica por su cuenta. Y así empecé. Hasta que decidieron mi padre y mi tío que fuera a estudiar a Madrid. Me prepararon el solfeo, hice los tres cursos de solfeo y aprobé. De guitarra no me presenté porque no había hecho el programa que exigían. Me pusieron un profesor que era un auxiliar de Regino. Luego años más tarde, vueltas que da la vida, ejercí en este mismo Conservatorio Superior de Madrid como profesor de guitarra interino desde el año de 1970 y después como catedrático desde el año de 1981 hasta 2006.

P.J: ¿Cómo se llamaba este profesor?

D.B: Pedro Gómez.

P.J: Curiosa casualidad, como mi padre y como yo mismo...

D.B: Este era auxiliar de Regino. Empecé a estudiar en el conservatorio por el régimen oficial y por libre. La guitarra la hacía por libre y como alumno oficial hice armonía, contrapunto y dos años de composición. Daba clase de vez en cuando con Regino. Cuando mi profesor me lo decía, pues me escuchaba.

P.J: ¿Y cuándo empezaste a recibir clases de Regino?

D.B: De Regino, prácticamente, solo tuve cuatro o cinco clases. Pues empecé con quince años de edad el Conservatorio, así que sería en 1957 o 1958, más o menos. Me oyó poco antes de los exámenes.

P.J: ¿Y cuándo conociste a José Tomás?

D.B: A José Tomás lo conocí en 1964. Con él descubrí el mundo de la guitarra, el mundo de la música, todo. Para mí fue lo más fundamental que me ha ocurrido en el mundo de la música. Y toda una suerte, porque yo ya había terminado mis estudios en Madrid y era muy habilidoso. Yo vivía de la guitarra. Me iba bien, grababa música de películas, daba clases, cosas así. Pero yo, en el fondo, sabía que algo no funcionaba. Porque hacía cosas que yo no entendía por mucho que estudiase. Me becó la señora de Segovia, Emilita. A través de

Moreno Torroba me oyó el maestro Segovia, y tras escucharme no me preguntó ni me dijo nada. Simplemente comentó: “bueno, ¿con quién estudias?”. Yo le conté y me informó: “este año te damos una beca para que vayas a Santiago”. Y me avisó de que ese año él no iba, que iba un alumno suyo maravilloso, me habló muy bien de Tomás. E hice la clase magistral con Tomás en Santiago. Y eso fue en 1964.

P.J: Entonces, ¿a Tomás lo conociste allí en los cursos de Santiago?

D.B: Sí, en Santiago le conocí.

P.J: ¿Podrías comentarme sobre los comienzos de Tomás? Él estudió con Regino en Madrid, pero o no iba al conservatorio o no se examinó para el diploma, porque el caso es que no obtuvo el título.

D.B: Yo tengo una vaga idea de que él oficialmente me parece que no estudió. Porque yo tampoco estudiaba oficialmente. Él podía matricularse para el diploma, pero luego no examinarse, en aquella época se podía hacer así.

P.J: O sea, que podía estudiar en el conservatorio, pero luego no examinarse.

D.B: Así es, te he comentado antes que se podía estudiar libre y oficial a la vez, todas las asignaturas oficiales menos la guitarra, que podía hacerse por libre. Yo tengo la idea de que antes de Santiago conocí a Tomás estando en el Conservatorio porque un día fui a una clase y me encontré con un chico mayor que yo, muy fuerte, tocando en un pasillo como yo no he oído en mi vida. Y yo creo que era Tomás en la época que estaba con Regino. Yo podía tener quince años o dieciséis. Yo creo que lo conocí allí en aquella época. Es lógico que no tenga ningún título porque estudió por libre.

P.J: Entiendo. Luego se fue a Siena. Alirio Díaz le recomendó que fuera a conocer a Andrés Segovia a Siena, en Italia, y allí hizo el curso en el año de 1955. Hizo el curso con Andrés Segovia y con Emilio Pujol. Pero no sé si antes había conocido a Pujol o si después siguió manteniendo contacto con Pujol o solamente fue en aquel encuentro en Siena. ¿Qué sabemos de eso?

D.B: Creo que fue el encuentro en Siena. Y nada más. Te hablo de lo que recuerdo. Anteriormente él tenía todas las referencias de Pujol e incluso yo creo que Tomás empezó a tocar las transcripciones de Pujol desde muy joven. Es posible que lo que ocurriera fuese que no lo conociera personalmente antes de Siena, pero seguro que conocía su trabajo.

P.J: Vamos a hablar de ti y de José Tomás. Cuéntanos que te aportó en tu relación personal y guitarrística.

D.B: Para mí fue fundamental en mi vida. Influyó en la guitarra en el cien por ciento. Te cuento la primera clase que di con él. Fue en el curso de Santiago. Toqué la *Sonatina* de Torroba. Y no me dijo ni una sola palabra. Cuando terminó mi interpretación me dijo: “Oye, Ballesteros, me han dicho que juegas muy bien al ajedrez. Mañana te espero después de clase”. Yo me quedé un poco descolocado... Fuimos a jugar una partida en un sitio que él conocía [...]. Fuimos. Yo me pedí una Coca Cola. Y jugamos al ajedrez. Después me dijo:

“No te dije nada en la primera clase delante de los compañeros. Te tengo que decir dos cosas fundamentales: uno, que tienes unas grandes condiciones, y dos, que prácticamente todo lo que has hecho, no te vale”. Así. Yo no me llevé ninguna sorpresa ni me caí al suelo porque yo ya lo sabía desde hacía ocho años. Yo tenía una guitarra vieja, mordida de la desesperación de estudiar como un loco y de no poder sacar nada. Con ese instrumento, y sobre todo con mi manera de estudiar la guitarra hasta ese momento, me encontraba muy frustrado por no poder evolucionar hacia donde mi intuición me decía que se podría llegar.

P.J: Ya veo, tú sabías que había algo que no funcionaba.

D.B: Entonces me dijo: “Vas a dar la clase conmigo. Vas a venir todos los días, pero vas a venir a dar clase en mi habitación en el Hostal.¹⁵⁵ Porque tienes que cambiar todo”. Y empezó a cambiarme todo, absolutamente.

P.J: Empezando por la posición de las manos, la pulsación, la manera de estudiar...

D.B: Pero siempre me explicaba por qué. Me dio ejemplos de sonido y todo. Para que yo me convenciese, porque lo que yo no sabía era por qué. Así que estuve todo el curso dando clases con él, dando todos los días media hora de clase en su habitación. Con la mano derecha y luego con la mano izquierda [...]. Ya sabes cómo era él. Y me dijo: “voy a hacer contigo una cosa especial. Voy a darte una carta para que te puedan dar una beca y te puedas venir conmigo a estudiar a Alicante”. Y me escribió una carta preciosa que conserva mi hermana, en la que habla a mi padre de mí y se ofrece como profesor para que vaya a Alicante [...], Entonces mi padre, muy sereno y muy serio, me dijo que estaba de acuerdo. Había una beca en Toledo para Bellas Artes, que no la daban nunca. La pedimos pero no pude disfrutarla.

P.J. O sea que tu primer plan era estudiar con Segovia en Compostela. Como Segovia no iba ese año conociste a José Tomás.

D.B: Que Dios me perdone y me perdone el maestro Segovia. Si hubiera ido con Segovia seguramente hubiera dado una clase y me hubiera dicho que no tocara más y me hubiera puesto de oyente. Esa fue la suerte que tuve de tener ese encuentro maravilloso con Tomás. En principio me dieron la beca en Toledo, pero apenas llegaba a las 7000 pesetas. Y mi padre, como tenía orgullo, dijo que no quería el dinero. Y rechazamos la beca. Yo iba dos veces al mes a Alicante a recibir clase a casa de Tomás, comía en casa del maestro y hacía mi vida allí, siempre [...]. No me cobró ni un duro nunca. Y me cambió absolutamente mi vida. Luego me di cuenta del error tan tremendo, aunque yo no tenía culpa, que había tenido. Él me dijo: “mira, tienes facilidad, pero tienes que trabajar...”. Tuve que trabajar duro. Un año estuve haciendo eso. Me cambió toda la posición, todo. Hasta que empecé a entender. ¡Lo que yo sufrí, no lo sabe nadie! Le agradezco todo, absolutamente todo, a José Tomás. Después se hizo amigo mío. Pasamos de ser alumno y profesor a ser amigos de verdad. No había vez que

¹⁵⁵ Hostal de los Reyes Católicos, en la Plaza del Obradoiro. Edificio civil de estilo plateresco construido por orden de los Reyes Católicos para servir de auxilio médico a los peregrinos. En el siglo XX se convirtió en hotel como Parador de Turismo. Era el lugar donde se celebraban las clases de los Cursos de Música en Compostela y donde se alojaban los profesores.

no fuese a Madrid sin que me llamase antes de ir y me dijese: “Tito¹⁵⁶: prepara el “venao”, que tenemos que ir a la sierra, que voy para allá”. Estuviera una semana por aquí o lo que fuera.

Años más tarde vino a dar un curso a Madrid al Conservatorio, y en una comida con alumnos tuvimos una conversación, ya en la confianza de la amistad de años, acerca de la interpretación de *El sombrero de tres picos* de Falla por Manuel Barrueco. Entonces Barrueco era Dios para Tomás. No sé cómo se me ocurrió decirle que había oído el disco que había grabado Barrueco con *El sombrero de tres picos* y le dije que me parecía un rollo. Y me dijo: “tú podrás decir lo que quieras, pero me parece una transcripción perfecta”. Y le comenté: “si no digo yo que no. Pero no me puedo imaginar que se transcriba eso” (tararea la melodía). Y yo continué: “o si no cuando toca el *Homenaje a Debussy* de Falla...

José Tomás me preguntó: ¿qué pasa?” Y le contesto: “pues que toca a una velocidad exagerada”. Y dice Tomás: “¿tú no sabes que eso es una habanera?”. Me dejó helado. Y me dijo más: “el tempo en el que toca (y tararea el tema), es ese, así debe ser”. Y le contesto: “Pues esto me lo podías haber dicho hace ocho o diez años. Porque la monté contigo y me dijiste cómo debe sonar esto, mucho más lento de lo que lo hace Barrueco. Y cómo suena de lento en la transcripción de orquesta”. Cuando terminé me quería morir. Pero no me lo tomó en cuenta, jamás me lo tomó en cuenta [...]. Yo no debí haber hecho eso, por respeto [...].

P.J: ¿Podrías resumir un poco, sé que es muy difícil, las diferencias guitarrísticas entre lo que te había enseñado Regino y lo que te enseñaba José Tomás? ¿Este cambio en la guitarra, en qué se tradujo?

D.B: Se tradujo en que yo pude ser guitarrista. Antes era un chiquillo que tenía habilidad, pero tocaba todo sucio. Y yo sufría. Técnicamente era un desastre: la mano derecha estaba totalmente torcida, el sonido era muy sucio, la mano izquierda volaba. Aparte de cambiarme todo me dijo por qué, me enseñó por qué, las razones de tipo técnico, de tipo sonoro, de tipo musical. Fue un descubrimiento para mí. José Tomás para mí es Dios. Así, en una palabra.

P.J: Todos los testimonios coinciden en que, básicamente, lo más característico de su planteamiento era la manera de crear el sonido, de pensar las digitaciones y lo razonado de todos sus argumentos. Así lo dejamos dicho por escrito en esta entrevista. Eso era algo que no había hecho antes nadie en el mundo.

D.B: Exactamente, yo no la habría explicado mejor. Muchas veces, a lo mejor, me excedo porque le tenía un cariño especial y un gran agradecimiento. Era amigo mío y además tenía un conocimiento y una formación musical muy grande. Leía de todo. Tenía transcripciones de todos los laudistas ingleses... Tenía un conocimiento enorme, era un *musicazo* [...]. Tomás debería estar entre los primeros lugares en el reconocimiento mundial a los maestros de guitarra. Pero ¿qué es lo que ocurre? ¿Que luego no daba conciertos asiduamente? Eso seguramente influyó en que en vida no tuviera el reconocimiento explícito

¹⁵⁶ Diminutivo afectuoso por el que era y sigue siendo conocido Demetrio Ballesteros por compañeros y alumnos.

en el mundo guitarrístico como el que tenían otros maestros. Pero eso, realmente, ¿qué quiere decir? Pues que no le gustaba mucho, seguramente, estudiar seis horas al día [...], él lo pasaba realmente mal en los conciertos, aunque para el oyente resultaran impecables.

P.J: La principal razón de que esté trabajando en esta tesis es que quede un primer trabajo escrito, razonado y científico, en una base de datos universitaria que hable sobre lo que hizo José Tomás y que quede para que los guitarristas del siglo XXII sepan que José Tomás hizo una labor fundamental [...].

D.B: Me parece maravilloso [...]. Otro problema es que el maestro Tomás no publicó nada porque no quiso.

P.J: ¿Tú crees que hay alguna razón para esto?

D.B: Mira, te voy a hacer una confidencia. Bueno, no es una confidencia porque todo el mundo lo sabe. A mí me encargó el Real Musical que convenciese a Pepe¹⁵⁷ para que toda lo obra que tuviera transcrita se la editasen ellos.

P.J: ¿En qué año sería eso?

D.B: Todavía no estaba enfermo. Más o menos sería en la década de 1970. Además, yo ya era muy amigo suyo. Por eso contactaron conmigo. Y me dijeron que la edición se realizaría en vacaciones para que Tomás no tuviese ningún problema con el conservatorio; le pagarían el hotel y todo. Se lo expliqué y me dijo que ya lo pensaría. Hasta hoy. No me volvió a hablar del tema. Y eso que yo iba a ayudarle. Y no quiso.

Hubo otra anécdota que me indignó y se lo dije. Me voy a EE.UU, estoy en una Universidad en un curso y en la *High School*, que dan mucha guitarra, tenían la costumbre de dar unas pequeñas charlas a unos niños para tocar unas cositas. Había un profesor de guitarra que me enseña una transcripción de una fuga manuscrita por José Tomás que tenía cosas borradas. Eso me indignó. Menos mal que yo no hablaba muy bien inglés, pero el profesor me entendió. Y le dije a Tomás que con sus transcripciones estaban haciendo lo que querían.

P.J: Nos has contado tu experiencia personal, que es fantástica. Pero a Alicante fue gente de todos los países del mundo desde muy pronto. Él empezó a dar clase en Compostela en el año sesenta y...

D.B: El primer año que él estuvo dando clase ya sin Andrés Segovia fue 1964. Tengo duda de si fue el primer año en que él se hizo cargo de las clases.

P.J: Sí. Fue el primer año en el que estuvo solo. Él ganó el premio en 1961, y ese mismo año ya fue como profesor auxiliar. Y en ese año al que te referes, 1964, Segovia no estaba. Estaba solo José Tomás. Desde muy pronto, el año de 1965 y de 1966, la gente empezó a ir a Alicante. Alicante era una ciudad pequeña, no conocida en el mundo, a no ser por su incipiente turismo. Se corrió la voz de que José Tomás aportaba algo nuevo. Seguían impartiendo clases Segovia, Regino, Alirio Díaz, Carlevaro, Williams, Bream, toda esta

¹⁵⁷ Apelativo afectuoso con el que era conocido José Tomás entre personas de su confianza.

gente. ¿Qué es lo que diferenciaba a José Tomás para que guitarristas de todo el mundo, simplemente por el boca a boca, se fueran a Alicante? ¿Cuál era la diferencia entre él y todos los demás maestros de su tiempo?

D.B: Yo creo que una de las diferencias era la humana, era un tipo *supergenioso*, ayudaba a todo el que podía. Y luego que él nunca se creyó una figura excepcional. Lo has razonado perfectamente. Él empezó en Santiago, pero Alicante se llenó de gente porque con lo que decía, convencía. No imponía nada. Era contrario a los dogmas, decía que había que ser libre [...]. Lo único que exigía a la guitarra era la manera técnica de que sonase. Primero tener un criterio del sonido y cómo hacerlo. No todos pueden tocar de la misma manera.

Él era estudioso y hacía sonar al instrumento maravillosamente. Musicalmente, exponía todas las obras de arriba a abajo, daba su criterio y siempre se guardaba su concepto subjetivamente artístico de la interpretación. Cada uno después lo sentía a su propia manera.

También tenía cercanía, mucha cercanía [...]. Pero en ocasiones era mordaz, con un sentido del humor cargado de ironía, y eso no lo entendía alguna gente. Yo me he reído con Tomás hasta llorar de risa porque tenía un gran sentido del humor. También era muy visceral y eso le traicionó en algún momento de su vida.

P.J: Como cuando dejó Compostela. Era en la misma época. El último concierto a solo del que hay un programa de mano es del año de 1984. En el 1981 dejó de dar clase en Música en Compostela, es más o menos la misma época. ¿Sabes qué pudo pasar allí?

D.B: Fue un problema que él no suscitó, pero en el cual intervino. Tuvo un problema con una persona muy influyente, el director del curso [...]. Y ese año de 1981, al final del curso, anunció en el brindis de una comida que no volvería a Santiago. Él defendió una cosa con mucha pasión [...]. Creo yo que Pepe pensaba que el maestro Segovia iba a mediar pero Segovia se lavó las manos¹⁵⁸ [...]. Ese dolor no lo abandonó nunca, jamás. Sin embargo, fue muy generoso y fue incapaz de hacer daño a nadie en ningún momento.

P.J: Eso es verdad. No sé si tienes algo que añadir.

D.B: Yo reivindico absolutamente la figura de Tomás como uno de los maestros mejores del siglo XX en la guitarra. Hablo como guitarrista, como instrumentista y como músico. Que no grabó, no dio conciertos¹⁵⁹... Ahora bien, dio un concierto maravilloso en Madrid en la Fundación Juan March tocando música española. Maravilloso.

P.J: Buscando, a mí me han salido centenares de conciertos, desde el año de 1952 hasta el de 1984, casi 300 conciertos por todo el mundo.

D.B: Pero él estaba en otro mundo. Su mundo de los cochecitos...

¹⁵⁸La ausencia de intermediación de Segovia en el conflicto formó parte del relato de los hechos de José Tomás cuando contaba lo sucedido. Según otras fuentes, Segovia insistió al propio José Tomás que no dejara el curso y le animó a seguir, pero a día de hoy no hemos encontrado documentación epistolar que pueda demostrar ninguno de los dos puntos de vista.

¹⁵⁹En este trabajo ha quedado expuesta la trayectoria de José Tomás en grabaciones y conciertos. Demetrio Ballesteros se refiere a que a partir de un momento dado, 1984, se centró casi exclusivamente en la docencia, y eso le hizo no recibir el reconocimiento como guitarrista que recibían algunos de sus colegas en su época.

P.J: Sí, las maquetas, los ordenadores, cuando salieron; el ajedrez, la cocina, tenía muchos *hobbies*.

D.B: Era un personaje *supervital* que tenía muchas puertas por donde pasar.¹⁶⁰ Pero hay que reivindicarle. La gente de la guitarra de hoy en día ha pasado, en su mayoría, por Santiago y Alicante. Gente de todo el mundo. Algunos hablan de él, pero muy poco.

P.J: A ver si a partir de ahora empiezan a hablar más. Te agradezco mucho, maestro.

Ajofrín, Toledo, 28 de abril de 2017

5.2.1.10 Entrevista a Carles Trepap por Pedro Jesús Gómez

GÓMEZ, Pedro J., *Entrevista personal a Carles Trepap* (Petrel Alicante, 15 de julio de 2016).

Un par de horas antes de exponer mi charla “José Tomás: un punto de inflexión en la interpretación guitarrística”, en la edición del Festival de Guitarra de Petrel de 2016, tuve ocasión de conversar con Carles Trepap acerca de la figura de José Tomás.

P.J.: Una de las partes fundamentales para documentar esta tesis, ya que José Tomás no dejó documentación escrita, es el testimonio de personalidades relevantes que hayáis tenido una relación especial con el maestro. El planteamiento de la tesis es una parte de descripción de vida, en lo que está relacionado con su actividad artística y, luego, un análisis de los criterios de transcripción y pedagógicos, que es lo que más interesa, es decir, se trata de obtener testimonios acerca de lo que le interesaba dando clases, en los aspectos psicopedagógicos que utilizaba también, musicales y extramusicales. Un poco de información. ¿Dónde lo conociste? ¿Hay momentos importantes en tu relación con el maestro?

C.T.: Fui a Alicante por consejo de David Russell, a quien me había encontrado en el Concurso Andrés Segovia de Mallorca. En esos momentos yo estaba estudiando con Eduardo Sainz de la Maza. Parece ser que, en esos años, estamos hablando del año 1976, existía todavía la escuela tradicional antigua, pero por otro lado la renovación que parece que alguna gente, como nuestro personaje José Tomás, se había propuesto llevar a cabo. El consejo de David Russell, al saber que yo estaba estudiando en Barcelona con Eduardo Sainz de la Maza, fue: “Tienes que conocer a José Tomás”. Me quiso decir, un poco solapadamente: “De donde tú vienes es un mundo anclado todavía en unos...”.

P.J.: ... Demasiado tradicional.

¹⁶⁰Sellin, 1986, p. 6. En esta entrevista, José Tomás comenta algunas de las aficiones que tenía que no tenían nada que ver con la guitarra. Entre ellas, jugar al ajedrez, diseñar juegos de ordenador, construir maquetas de coches de carreras, programas de ordenador para ordenar la biblioteca, escribir relatos, la cocina... Ver apartado 5.2.1.1, pp. 289 y 290.

C.T.: Esas cosas que se decían y que se continúan diciendo. Personalmente y en ese aspecto, mi vida ha dado un vuelco. Yo venía de la Escuela de Pujol en Lérida. Y aquello, para mí, suponía un poco de contradicción con mi base de Tárrega, Pujol... Era una nueva manera de tocar la guitarra, o que se pretendía que fuera nueva y un guitarrista joven, como era él, como estaba haciendo en ese momento David Russell, lo tenía muy claro. El mejor maestro en España es José Tomás y es lo mejor que puedes hacer para desarrollarte. Y así fue la cosa.

P.J.: En el mundo, no solo en España ¿qué otros personajes estaban tratando de renovar esta tradición que, supongo, ¿quieres decir que se debe a Segovia?

C.T.: Yo creo que eran básicamente los mismos alumnos de Segovia: Alirio Díaz, Oscar Ghiglia, y en España, José Tomás y José Luis Rodrigo. A José Luis González se le tenía, en ese momento, como por un seguidor más cercano a las maneras de los preceptos segovianos. Era curioso ver esa tensión entre los alumnos que tenían uno u otro. En algunos casos había alumnos japoneses que tomaban lecciones tanto de unos como de otros y que intentaban aunar un poco todo [...]. Un guitarrista japonés de esos años venía a España buscando esa tradición de guitarra española que, desde luego, encarnaba Segovia. Y supongo que quedaban muy sorprendidos al llegar aquí y ver que algunos de los discípulos directos de Segovia calificaban algunas de las maneras de interpretar de su maestro como “vicios”. Sobre todo las formas de interpretar relacionadas con cuestiones de tempo, articulación y otras cosas. Estos alumnos japoneses percibían una inquietud por apartarse de ese camino, el camino de Segovia.

P.J.: Eran personalismos de Segovia...

C.T.: Bueno, con el tiempo, reflexionando sobre esto he pensado que no eran personalismos exactamente. Eran cambios de gusto del tiempo. Segovia era fruto de su tiempo. Tomás era fruto del suyo, de un momento más aséptico de entender las cosas: esa guerra fría que enfrió un poco los ánimos artísticos. Nos daba vergüenza expresar las cosas como las habían expresado los artistas de finales del XIX o principios del XX.

P.J.: Mira, me llama mucho la atención que hay una transcripción (cuando paremos te enseñaré las transcripciones que tiene Lola en su casa) sobre Chaikovski que voy a tocar ahora en la charla, del año 1952. Pero Lolita¹⁶¹ afirma que empezó a tocar en el 1951, lo que te comenté por teléfono. ¿Pepe¹⁶² te comentó sus inicios? ¿Él empezó con diecisiete años? ¿Empezó antes?

C.T.: Es algo que no tengo muy claro exactamente. Y lo que me comentaste el otro día es algo que me iluminó de cómo podían haber sido sus inicios. Yo no tenía conciencia de eso. Sí sabía que había empezado solo. Eso lo comentaba él mismo. Se había tenido que buscar los elementos por carencia de profesores. Creo recordar que primero conoció a Sainz de la Maza, no sé en qué año. No sé cuántos años pasarían hasta que tuvo su primer contacto con Segovia.

¹⁶¹ Apelativo afectuoso de M.^a Dolores Aracil Aldeguer, viuda de José Tomás, entre personas de su confianza.

¹⁶² Apelativo afectuoso de José Tomás entre personas de su confianza.

P.J.: Ahora lo voy a relatar. Según la información que yo tengo, Francisco González en Alicante, que yo sepa, un guitarrista del que no sabemos demasiado, y que en principio habría conocido a Tárrega,¹⁶³ le enseñó unas nociones de guitarra. Luego estudió con Balaguer en Valencia y enseguida se fue con Regino Sainz de la Maza. Y después vino Segovia.

C.T.: ¿Francisco González no es Salvador García?

P.J.: No. ¿Quién es Salvador García?

C.T.: Salvador García, “Pancha Verda”, que le llamaban, era también alumno de Tárrega y era un guitarrista que a principios de siglo se le había tenido como un posible astro a la altura de Segovia. Y que luego por cosas que pasan no cuajó. Aunque se guarda en la memoria. En Valencia tuvo muchos alumnos. Yo sé poco de él, pero sí recuerdo que alguna vez lo nombró Pepe. No en un sentido elogioso, más bien quería decir que teníamos estas maneras que venían de “Pancha Verda”.

P.J.: ¿No te contó si intentó aprender algo de él? ¿O simplemente tenía las referencias?

C.T.: A mí me parece que sí que tuvo algún tipo de contacto.

P.J.: Sobre Emilio Pujol y Tomás, ¿sabes si tuvieron alguna relación anterior o posterior al curso de Siena en el año 1955?

C.T.: Yo creo que se conocieron allí

P.J.: ¿Y alguna coincidencia en Compostela?

C.T.: Eso no lo puedo confirmar, no sé. Fue en Siena y quizás se encontrarían más tarde.

P.J.: Pero eso no lo sabemos...

C.T.: Lo que sí puedo decirte es que, yo que venía de ese núcleo de Lérida, la primera pieza que le toqué a Tomás en la primera clase fue el *Tango* de Pujol. Y cuando acabé cerró la partitura y me dijo: “Está interesante pero ahora la guitarra va por otro lado. Estamos aquí gracias a Segovia”. A renglón seguido, una vez echado por tierra a Pujol, me dijo que tenía un recuerdo magnífico de Pujol, que le trató muy bien en Siena, le apoyó mucho y que era una persona bondadosa. Creo que tenía una contradicción con eso, en esa tensión entre la tradición y lo que quería renovarse. Pero parecía que había esa tendencia, a mi manera de ver, de pensar que se lo debemos todo a Segovia. Lo tenía muy metido. Al mismo tiempo también tenía muy metido lo cortante que era Segovia, incluso para sus propios alumnos. Cuando los veía despuntar, se sabe eso...

P.J.: Intentaba que no fueran competencia.

C.T.: Es así.

¹⁶³ Según testimonio de M.^a Dolores Aracil, viuda de José Tomás.

P.J.: Entonces tu primera clase con José Tomás ¿recuerdas dónde y cómo fue?

C.T.: En su casa.

P.J.: ¿El curso regular del Conservatorio lo hiciste más adelante?

C.T.: Más adelante. Yo hice un primer viaje a Alicante de unos tres meses de clases particulares y el curso siguiente, creo recordar que fue al curso siguiente, entré ya como alumno oficial.

P.J.: ¿Eso ocurrió en 1976?

C.T.: En 1977 fue el primer viaje que hice a Alicante. En 1976 fue el encuentro con David Russell en Mallorca, en el que me aconsejó que fuera para allá. Y en 1977 empecé las clases con Tomás. Y luego ya el curso escolar sería en el 78-79. Y terminé en dos años el grado superior. Ese fue mi paso por Alicante.

P.J.: Mira, quería preguntarte... Tengo la documentación del curso de Siena pero yo todavía no sé si los alumnos realmente tocaban vihuela o no.

C.T.: Sí.

P.J.: ¿Sí, sí? Porque en la dedicatoria de Emilio Pujol a José Tomás, ahora la voy a leer, dice: "A José Tomás que tocó con la vihuela las *Diferencias* y la *Pavana*"

C.T.: Pujol entró con ansias de hacer presente la vihuela en este mundo después de 500 años. Y sabemos que Alberto Ponce tocó la vihuela en Siena. Pujol incluso organizó un concurso de vihuela que se llamaba Matilde Cuervas, en honor a su primera mujer, que había fallecido hacía poco. Parece que invitaba a los alumnos guitarristas, que no habían tenido nunca una vihuela en las manos, a que la probaran.

P.J.: Eso me parece muy interesante. Y hablando de Pujol, ¿qué elementos guitarrísticos o musicales tomó José Tomás de Segovia, cuáles de Pujol y cuáles de Regino? Mucho más de Segovia, ¿no? Porque ¿con Regino estuvo dos años estudiando en Madrid?

C.T.: Que no son pocos. Y es que Regino es otra personalidad controvertida en nuestro mundo de la guitarra en España. Tomás lo tenía muy claro: para él el más importante era Segovia. De ahí el trabajo que toca a los estudiosos que quieren saber cómo se formó esa personalidad. Hay que tener en cuenta a Regino más allá de la mala fama que tiene de guitarrista duro, que a veces lo era. Pero también tenemos algunos registros por ahí en que no lo es tanto. A veces le podían sus nervios pero ahí están sus obras. Era un músico como la copa de un pino.

P.J.: Sin Regino ¿la guitarra española sería otra cosa?

C.T.: Seguro. Como sin Pujol. Los tienes a los tres ahí: Segovia, Pujol y Regino. Hay otros guitarristas importantes como Fortea o el mismo Esquembre que no llegaron a hacer una obra tan determinante. No sé si nos dejamos a alguien importante: Robledo...

P.J.: Estamos hablando de obra pedagógica. Es decir, dejar como un sello, una impronta, llamémosle escuela, como se llamaba antes. Es un concepto que hoy en día ya no se mantiene tan inamovible.

C.T.: Se ha diluido mucho.

P.J.: Y para bien, yo creo. Depende...

C.T.: Depende. Porque que se globalicen las maneras de interpretar, el que se pierdan los colores que se llamaban nacionales, de la música que suena italiana, de la música que suena española... Y los intérpretes que ignoran los toques. Como los argentinos y los brasileños que están disputándose que cuando un brasileño oye a un argentino tocar bossa nova dice: "Estos duros que no saben...". Esas cosas que los otros, tocando tango no tienen esa contundencia que tienen los argentinos a ritmo de su tango. No sé... Yo creo que podríamos decir que Tomás es responsable de ese camino hacia la unificación de criterios. Algunas veces lo he pensado. Para lo bueno y para lo malo. No nos pongamos a juzgar si lo es o no lo es. Quizás sí...

P.J.: En cualquier caso, es una objetivación de la interpretación musical. Me parece que eso es lo que más le caracteriza.

C.T.: Eso es lo que pretendía él. Y con toda lógica lo aplicó a sus digitaciones, a sus concepciones de la interpretación. Pero, quizás, esto te lo digo para atar cabos hacia la lógica que yo quiero hacerme para mí mismo de lo que es este tema de la guitarra y de su estudio, él tenía sus contradicciones también en eso. Abogaba por una lógica de respeto hacia la partitura en primer lugar, de seriedad en el pulso y luego, cuando cantaba, yo tengo muy metido el canto de Tomás, fraseaba como los músicos de principio de siglo. Y quizás eso era lo bueno que tenía. El hombre nos pedía una conciencia de lo que estábamos haciendo, pero luego apoyaba su gesto pedagógico con el gesto de su canto, más que del toque de la guitarra, de su canto. Sobre todo, en los últimos años, cuando no estaba tan activo. Y ahí comunicaba algo que venía de esa tradición que él creía que había que cuestionar o replantear pero en esa manera de cantar [...] había un *rubato* muy marcado.

P.J.: Y además extremadamente musical al cantarlo...

C.T.: Mucho. Ahí te daba todo ese aire que creo que es lo que un guitarrista joven como Russell en aquel entonces, que venía de su país, de estudiar en Londres, andaba buscando. Escuchar esos soplos de fraseo que José Tomás había asimilado más que de una manera intelectual, a través del canto. Tomás tenía un interior musical que su timidez no le dejaba expresar de una forma subjetiva. Más bien lo manifestaba como una tendencia hacia algo lógico, hacia lo razonado. Estaba obsesionado con eso. Pero cuando cantaba y cuando tocaba en los conciertos que yo tuve la oportunidad de escucharle, a mí me conmovía ver cómo se le escapaban algunos tics de vibrato segoviano. Ahí estaba. Era hijo de su tiempo y aunque había querido escapar de eso, en su interior esa expresividad musical subjetiva permanecía. Era conmovedor.

P.J.: ... Tengo grabaciones del año de 1968, la última que yo tengo.¹⁶⁴ Dio conciertos hasta 1980 habitualmente. ¿Le escuchaste en directo en concierto y le viste una evolución? Porque estas interpretaciones son muy segovianas, es decir, son segovianas pero muy limpias de sonido. Hay *legato* y un sonido muy pulcro. Es como si coges una grabación de Segovia y la limpias con unos filtros. Prácticamente lo que escuchamos en el 68 es muy parecido a eso.

C.T.: ¿Te refieres al disco de Japón?

P.J.: Eso es. Después, ¿Tomás evolucionó en su manera de tocar, es decir, modernizó su manera de tocar, la hizo más objetiva?

C.T.: A mí me produce una sensación diferente al escuchar ese disco si lo comparamos con las grabaciones que nos llegan de conciertos en directo y al recuerdo que yo tengo. Era perfeccionista y al ponerse en una situación frente al micrófono y en Japón [...]. Es una impresión personal que tengo yo, los técnicos de sonido japoneses son muy obsesivos en lo pulcro y, al mismo tiempo, eso deja un poco de frialdad.

P.J.: Cierto. Hay que tenerlo en cuenta.

C.T.: Creo que sí. Tienen una tendencia hacia lo claro y agudo. Un poco nasal, a veces. Y eso se refleja en sus tomas de sonido.

P.J.: Y también que tuvo poco tiempo porque la hizo en el mismo viaje que hizo gira. He calculado que debió tener ocho o diez días para grabar aquello. En cinta Revox de la que se cortaba con tijera...

C.T.: Mucho tiempo me parece. Igual se hizo en menos. Pero, de todas maneras, ahí está su personalidad. Si acaso, yo veo la misma línea pero, en sus últimos conciertos, con más ansias de limar esas cosas que delataban su procedencia de Segovia.

P.J.: Vamos a hablar un poco de la pedagogía, aunque no era pedagogo de formación, digamos más bien de sus aspectos psicopedagógicos... Tenía un cierto instinto natural para reconocer la personalidad de cada alumno, qué tipo de repertorio le podía venir bien, cómo podía trabajarlo. Y también manejaba muy bien las relaciones personales, me parece a mí. Cultivaba mucho el espíritu de “familia” entre sus alumnos. Aunque seguramente hubo conflictos.

C.T.: Seguro. Yo conozco algunos. Como no puede ser de otra forma. Le llegó gente de todo el mundo y de todas maneras de ser. Sabemos de casos en que ese encuentro no fue tan afortunado. Son cosas que pasan en todas las familias. En el momento que yo llegué a Alicante pude ver un ambiente ya creado a su alrededor que favorecía mucho a quien sabía meterse ahí.

P.J.: Esa redondez, ese sonido tan particular de José Tomás y que creó una nueva tendencia, ¿cómo lo llamamos? ¿Redondo, sólido? Con mucha importancia de los armónicos

¹⁶⁴ A fecha de la entrevista, 15 de julio de 2016.

graves y la homogeneidad del sonido, buscando que todas las notas tuvieran el mismo tipo de ataque, ¿no?

C.T.: Sí, esa era su obsesión. Y esa era, de todas las cosas que podían caracterizar su trabajo, su sello identificativo: su sonido. El sonido, en esos años, y eso procedía directamente del sonido de Segovia, que había sido la base, el núcleo de su trabajo. Tomás conservaba eso con la obsesión todavía mayor de esa regularidad. Él tenía el teclado en la cabeza. Nos puede sonar que buscamos, quizá, por lo menos en mi caso, una guitarra que vuelva a recuperar esa expresividad natural que tiene, con sus *glissandi*... Eso parece que llegó un momento en su vida que necesitó limpiarlo. Es algo que ya venía. Esta especie de complejo con la propia naturaleza del instrumento [...]. Por ejemplo, Pujol decía de Tárrega que en sus últimos años ya no utilizaba los *glissandi*, en el *Capricho árabe* los quitaba casi todos. Y yo estoy convencido que eso no ocurrió nunca así. Sino que...

P.J.: Era más lo que deseaba Pujol que hubiera pasado.

C.T.: Claro. O porque se veía que había un discurso negativo hacia esas maneras. Con toda la buena fe, Pujol dijo acerca de Tárrega y sus *glissandi*: “No, no, no era tanto como parece o como puedan dar a entender sus partituras”. En realidad, muchos no los quitaba. Yo creo que Tárrega ponía los *glissandi* donde le apetecía en el momento, como buen improvisador que era. Esto es una conclusión personal. Y también se lo oí decir a M.^a Luisa Anido, respecto de Pujol, con el tema de los *glissandi*: “No, era muy sobrio”. Porque sabía que había sido atacado. Caramba, ¡si este es sobrio poniendo *glissandi*...! [aquí ríe abiertamente el maestro]. Ha habido una especie de complejo con esas características expresivas de la guitarra. Yo ahora entiendo que, si ha habido esa especie de complejo es porque, en realidad, es muy difícil dominar ese aspecto: los cambios tímbricos, los *glissandi* expresivos pero no amanerados...

P.J.: ¿Qué opinas acerca de su preferencia de la pulsación “tirando” sobre el “apoyando”? Él decía que la pulsación “tirando” no interrumpía la armonía o el contrapunto de las cuerdas adyacentes. Era la razón que siempre daba. Durante toda su vida tuvo esa intención, ¿no?

C.T.: Eso es así y lo argumentaba, además, con el convencimiento de que lo podía demostrar con su sonido poderoso. Una de las cosas que causaban una enorme impresión era cuando llegaba Tomás a clase y no le hacía falta ni tocar una frase siquiera. Solo con que pulsara una nota decía: “Caramba, ¿qué hago yo ahora aquí?” [...]. Era de redondez la impresión que daba. Él estaba muy obsesionado con que logrando eso no era necesario hundir más. Que ya lograba el efecto del “apoyando” desde el “no apoyando”. Eso es así. Él tenía esta idea y, para qué nos vamos a engañar, esa es la manera que creo que está imperando hoy en día. Quizás ha vuelto a ganar un poquito de confianza en alguna gente el sonido apoyado, el toque “apoyando”. Pero, de todas maneras, se ha deshecho mucho lo que era la base de la escuela de Tárrega y ahora andamos por ahí a mitad de camino. Queriendo recuperar eso y bajo la influencia de esta época, que ha sido importante y larga, de una guitarra sin el apoyado. Con todo lo que eso ha llevado a veces de tener una guitarra con una falta de cosas que, yo estoy convencido, el apoyando le da. Pero eso ya son opciones personales y, en todo

caso, creo que ese punto es uno de los básicos en su manera de plantear la interpretación en la guitarra.

P.J.: También, la responsabilidad al dedo anular. Es decir, para mantener la igualdad en la posición de la mano derecha. Tomás siempre, al menos en mi experiencia personal, prefería cantar las melodías para que el dedo anular estuviera en la primera cuerda. Él decía: “Es su sitio. El sitio de la primera cuerda es el anular”. Entonces, aunque los otros dos dedos no estuvieran utilizados, cuidar mucho el sonido del anular para que fuera el mejor sonido posible y poder cantar las melodías con belleza tímbrica, sin un sonido sucio. ¿O no es algo tan característico suyo?

C.T.: No recuerdo tanto que me hablara de este asunto. Lo que sí recuerdo es que, más bien él, pero eso ya no tiene nada que ver con esto, se ponía problemas a sí mismo como guitarrista porque decía que su dedo pequeño de la izquierda se le quedaba más corto y no le permitía llegar a ciertos puntos con comodidad. Esto parece que le condicionó como intérprete, sobre todo en sus últimos años, en que se vio un poco limitado. Siempre pensé, algunos lo pensábamos, que su retirada de los conciertos fue más bien por no querer ya estar ahí con la tensión que supone para una persona tener que estar tocando, enseñando y llevando la responsabilidad de una familia. Y creo que con toda razón. Porque hoy en día creemos que un intérprete tiene que dar clases, tiene que dar conferencias, tiene que dar de todo y encima tiene que salir y tocar [...]. Todo es combinable y depende de cada persona. Pero creo que, en su caso, la responsabilidad y el perfeccionismo que tenía consigo mismo no le permitían estar tranquilo. Me acuerdo en Santiago, que nos dijo en el último curso que dio allí en el año 80, que en esos días le había llegado una oferta para un concierto para dentro de un año, y va y nos dice a toda una clase de jóvenes ansiosos de querer hacer cosas en este mundo, nos tira un jarro de agua fría diciendo: “Me acaban de invitar a Pakistán (por decir algo, no sé, un país bastante remoto). Pero quién me dice a mí que el día tal de tal mes de dentro de un año voy a estar en disposición de tocar”. Y nos quedamos todos ahí, pensando... No te preocupes, si eso, ya voy yo y hago el concierto por ti. Esto es algo que me hace recordar siempre ese encuentro entre Tárrega y Manén. Manén, niño prodigio; Tárrega que iba ya para sus 50 años. Manén no entendía cómo ese hombre, antes de salir a tocar, porque compartieron un concierto en Sabadell, estaba temblando, con una responsabilidad... Dice Manén: “Y yo, niño, no entendía nada”. Con los años, transcribió en sus memorias que entiende a Tárrega en esos años.

P.J.: José Tomás dejó escrito acerca de eso en una entrevista, que no va a salir en la conferencia que daré después, y dice que recuerda cómo al principio él afrontaba los repertorios más difíciles con la aventura de la juventud y que luego el reconocimiento del público le hizo ser más consciente de la responsabilidad que asume un concertista...

C.T.: La responsabilidad [...]. Debe ser así para que sea el camino natural.

P.J.: A todos nos pasa.

C.T.: Y si no pasa eso mejor déjalo...

P.J.: Me llamó mucho la atención, tomando clases tuyas, cómo extraía las dificultades de un problema en diversos ingredientes (uso este término porque el propio Tomás daba muchos ejemplos de índole culinaria) y los trabajaba por separado, es decir, si había una extensión y, además, un dedo común, y, además, un desplazamiento y, además, una contracción; primero trabajaba el movimiento de un dedo, luego trabajaba la traslación, luego trabajaba la interiorización, es decir, iba más allá de decir: “esto no te sale, estúdiatelo”, sino “esto no te sale porque tienes un desplazamiento y no lo has controlado y, además, el dedo 1 venía de aquel sitio y no lo tenías preparado, trabaja primero esto”. Desgranándolo como los ingredientes de la ensalada, decía él. Un poco así.

C.T.: Esa manera de concebir la guitarra, esa obsesión, la tuvo también Pujol hasta en el título de su método, “Escuela razonada de la guitarra”. Yo no creo que Tomás trabajara muy a fondo los métodos de Pujol, pero podríamos apuntar que algunas de aquellas ideas estaban en su mensaje. Esto era completamente diferente en Segovia [...]; yo estoy seguro de que Segovia era reflexivo para él mismo, pero no exteriorizaba esa reflexión a los alumnos en cuanto a las cuestiones técnicas. Segovia esperaba que el guitarrista ya tuviera la obra musicalmente a punto para él añadir sus últimos toques, que se ve que en eso era muy bueno. Aunque Tomás también era muy bueno en eso. En realidad, creo que a Tomás le gustaba más trabajar hacia la música, pero cuando veía que había problemas técnicos, aconsejaba. A mí, una de las primeras cosas que me llamaron la atención de las reflexiones sobre el desmenuzamiento de los movimientos de la mano izquierda, en concreto, era cuando decía: “es que tú tienes un problema de digitación, vamos a ir un poco más adelante para ver a dónde queremos llegar y digitar desde adelante hacia atrás ...”.

P.J.: Sí, digitación inversa, marcha atrás. Eso era muy particular suyo, ¿no?

C.T.: Pero funciona muy bien. Es algo que luego, quizás, con la práctica no hace falta que hagas. Ya lo tienes previsto a tu manera. Pero si no lo desmenuzas así... A mí me lo hizo reflexionar con Walton. Me acuerdo de la 5.^a Bagatela, en la que había un trozo que, ¡cómo llegamos aquí! Y el hombre, con paciencia infinita, siguió buscando hasta que encontró la solución, y además la tengo anotada de su puño y letra en la partitura, me hizo toda una demostración de lógica de digitación al “estilo cangrejo”. Muy interesante.

P.J.: Estudiar lento, insistía [...]. La velocidad es el último elemento a incorporar. Antes, el fraseo, la articulación...

C.T.: Si no llegas a esa velocidad, pues puede ser un poco menos, más controlado, y eso va a dar un efecto mayor de estabilidad y de velocidad, incluso, que si vas precipitado, pero sin ese control. Son muy buenos consejos que siempre estaban ahí.

P.J.: Sobre la organización del estudio de los alumnos. Yo pasé por una época en la que nos dividía las obras en compases.

C.T.: Sí. Yo no llegué a esa época...

P.J.: Pero te lo han contado, ¿verdad?

C.T.: Me lo han contado, sí, sí [...]. Porque ese trabajo, si no se sabe hacer con cuentagotas de entrada... Lo digo porque sé que había gente que no acababa de entender eso y no les favorecía [...].

P.J.: Sí, porque a veces quedaban frases que trabajabas por separado durante 15 días y luego tratabas de unirlos y aquello se había aprendido demasiado por separado, costaba darle un sentido unitario. Lo de copiar... En mi época, todos copiábamos la música de Bach. ¿Solamente la de Bach o también algunas otras fuentes? Yo solo lo recuerdo con Bach. Copiarlo incluso en dos pentagramas para ver la estructura de las fugas...

C.T.: Sí, eso lo aconsejaba. Es más, por ahí circula todavía una transcripción de la 2.^a Suite de Bach por Yoshimi Otani, su alumno. Está la Fuga con dos voces, como se lo había pedido.

P.J.: Él siempre aconsejaba escuchar antes a otros músicos que a guitarristas, ¿verdad que sí? Lo que has comentado hoy en clase del Concierto de piano de Mozart.

C.T.: Tener referencias en ese mundo...

P.J.: O sea, tener referencias auditivas fuera de la guitarra.

C.T.: Quizás la gente de fuera de la guitarra no necesita tener referencias de los guitarristas. Bueno, les iría bien, yo solo te digo eso. Les iría muy bien.

P.J.: Sí, en determinado repertorio...

C.T.: Pero nosotros estamos obligados a pasar por ahí.

P.J.: Está claro. La dignificación de la música española alejándose del cliché de “sangre, fuego y toros”. Es que lo dijo en una entrevista, por eso lo he puesto: “La música española es algo más allá de sangre, fuego y toros”. Alejarse de un amaneramiento simplista, de descontrolada fuerza, de velocidad exarcebada. Es decir, que él decía que la energía de la música española no estaba tanto en la fuerza y la velocidad con la que tocaras sino con la intensidad de la composición o de cómo lo comunicaras. Y siempre decía: “Usted escuche un fandango, un fandango no es tan rápido...”

C.T.: Otro ejemplo, también, son las *sevillanas* de Albéniz, *Sevilla*. Que por lo general los guitarristas las lanzábamos a toda velocidad. Y cuando escuchaba tocarlas así, en seguida decía: “Tranquilo. Aquí pone de entrada *allegro moderato*”

P.J.: Así era. Sobre técnica interpretativa... Esto es evidente. Aproximación a la fuente original del repertorio como prioridad en la interpretación del repertorio guitarrístico.

C.T.: Bueno, esto es evidente ahora. Pero en esos años...

P.J.: Él sí fue pionero en eso, ¿entendemos, no?

C.T.: Es más. En ese sentido él tenía ansia por llegar a la fuente [...]. Con relación a las transcripciones, transcribió la 1.^a Suite de Bach [...]. No estaba a gusto con esa

transcripción porque la había hecho en una época en que solo disponía del libro de Bruger, creo que es...

P.J.: Sí, de 1921 es la primera edición.

C.T.: El caso es que decía que era consciente de que el texto principal de Bruger estaba retocado pero ese libro tenía al final unas notas donde ponía que el original es así y así. Y decía que había hecho la suma de las dos cosas para... Aun así, él decía: “pero me engañaba ese apéndice también. No es exactamente igual y no me vale ya esa transcripción porque no disponía de una buena fuente”. Era riguroso en eso hasta ese punto.

P.J.: Había, entre sus transcripciones, un par de hojas de tablaturas de laúd barroco, de una Suite de Conradi, lo cual en principio me extrañó muchísimo. En tablatura francesa. Guardadas en su casa. Realmente no podía imaginarme que Tomás leyera tablatura, pero parece ser que sí.

C.T.: Sería posible, José Tomás era un gran lector, y seguramente cuando empezó a trabajar con la guitarra de ocho cuerdas se interesó por repertorios del mundo del laúd. Es posible que investigara por ahí para ver qué podía incorporar a la guitarra, a su guitarra nueva de ocho cuerdas.

P.J.: José Tomás siempre prefería la transcripción propia de cada alumno antes de interpretar adaptaciones de Tárrega o Segovia. Acerca de las ediciones de Segovia tampoco decía que hubiera que seguirlas al pie de la letra. Porque él conocía las modificaciones que Segovia había hecho en los originales. Bueno, es lo mismo que hemos dicho antes: busca la fuente original, cópiala...

C.T.: Sí, acerca de buscar la fuente original, recuerdo una vez, cuando yo todavía no estaba en el Conservatorio, él me había invitado a que cuando quisiera escuchar sus clases, sin problema podía ir allí. Y de las primeras veces que escuché una clase a un guitarrista extranjero que tocaba una transcripción de Kuhnau, creo que eran arpegios en re Mayor [...]. Muy sencilla. Y estaban hablando, no de transcripción, sino de lectura, de lectura a primera vista. Y no sé cómo fue la cosa que el hombre cogió la guitarra y se puso a leer esa pieza, que no la conocía mucho. No era muy complicada, pero había que leerla. Y el hombre la leyó. Y al acabar dice: “Bueno, me he fiado de los dedos de Segovia y por eso he podido engranar todo esto de esta manera”. Eso que tienes ahí anotado es verdad. Pedía que no te fiaras, pero más por una cuestión de fidelidad a los acordes... Pero en la lógica guitarrística...

P.J.: Entiendo, las soluciones de Segovia sí que funcionaban.

C.T.: Ahí nos dijo: “Segovia sabe de qué va esto”. Luego podía permitirse decir: “Esta *Sonata romántica* de Ponce, aunque estoy pensando en otras opciones a las que propone Segovia”. Pero esto no quiere decir que tuviera la idea de que lo de Segovia no era una solución válida. Era la solución de Segovia y él quería otra, en todo caso.

P.J.: Y luego está el principio de evitar siempre el uso de la obra musical como medida de exhibición del virtuosismo. Eso está clarísimo. Para él era sagrado...

C.T.: Yo no lo hubiera explicado mejor.

P.J.: ... Podríamos compararlo con sus contemporáneos. Williams no ha sido significativamente influyente dando clases. Pero Alirio, Carlevaro, Bream... Es decir, ¿qué enseñaba José Tomás, particularmente, que no estuvieran ya tratando de reformar sus contemporáneos?

C.T.: Bien. Williams y Bream, en esos años, en realidad, ni todavía ni nunca se dedicaron mucho a dar clases. Pero sí creo yo, que en el caso de Williams, Tomás guardaba un recuerdo fuerte de él. Se encontraron en los años de Santiago de Compostela y creo que Tomás recibió de Williams una influencia importante. Williams pretendía no extralimitarse en los contrastes de ataque y articulación como hacía Segovia, pretendía limar esas exageraciones, he oído comentarios a ese respecto. No conozco tanto a Williams ni conozco la relación de Williams y Tomás. Pero me da que...

P.J.: Tuvo una influencia importante.

C.T.: O que quizá los dos iban por el mismo camino y los dos, al encontrarse, se alimentaron de esa tendencia que buscaba una interpretación más aséptica, más objetiva... Como lo queramos decir. En el caso de Bream, le tenía mucho respeto. Creo que lo admiraba porque los dos eran grandes genios de la guitarra.

P.J.: Eso habla mucho de su inteligencia, porque eran muy diferentes. Sobre todo, si escuchamos discos de Bream. Su sonido era muy diferente. ¿Le tenía mucho respeto?

C.T.: Mucho. Aun así, no le gustaba ese lado de Bream, pero admiraba, sobre todo, el trabajo que hizo por el repertorio más vanguardista del siglo XX. Y de hecho, creo que Alicante fue uno de los primeros lugares en donde se trabajó ese repertorio.

P.J.: Tengo que hablar de eso. A lo mejor te llamo más adelante. Porque el peso que en otros conservatorios tenía el concierto con orquesta, que era obligatorio, a José Tomás le daba un poco igual. Y sin embargo eran Dodgson, Eastwood, Haug...

C.T.: Walton, Britten... Todo eso estaba al día, en Alicante, pocos años después de haber sido compuesto.

C.T.: Es una pena que ese repertorio de composiciones de obras nuevas que le llegaban a José Tomás a su casa de parte de compositores de todo el mundo se haya perdido. El otro día lo leí, en la biblioteca de Falla, por ejemplo, se conserva ahí cada libro de Falla, y no lo saquemos de ahí porque forma parte de nuestro patrimonio... Uno podría pensar, Tomás no es personaje... Pero para nosotros es más importante que Falla. Para nosotros, los guitarristas, sí. Y eso debería tenerse en cuenta.

P.J.: Bueno, una cosa que no sé si es de menor importancia. ¿Cuántas guitarras tuvo? ¿Ramírez? [...]. La de ocho cuerdas está claro y dos de seis que voy a enseñar ahora en la exposición. Una primera que tenía y otra de seis cuerdas ya de calidad. Yo le he contado en las imágenes de conciertos tres: dos de seis cuerdas y la de ocho. Pero a mí me pareció ver en

alguna otra diferente a estas en fotografías, en el concierto de Cambrils en 1983, por ejemplo... ¿Tú estabas por allí, por casualidad?

C.T.: En ese concierto no estuve, pero he oído hablar mucho...

P.J.: Pero en el curso ¿sí?

C.T.: En ese curso no. Todavía no. Yo estuve en el 84.

P.J.: A mí me parece que esa guitarra es otra Ramírez diferente porque tiene los aros mucho más gruesos. Entonces, no sé...

C.T.: No te puedo decir.

P.J.: ¿Y la guitarra japonesa que le hicieron los de Yamaha? ¿Entre el 82 y el 85?

C.T.: Primera noticia.

P.J.: ¡Primera noticia! Ahora os lo cuento. Tenemos la documentación. Muy peculiar.

C.T.: Muy interesante. Sí que en sus últimos años decidió comprarse una Antonio Marín...

P.J.: ¿Y Jonathan?

C.T.: Y una Jonathan, también es verdad.

P.J.: Maestro, ¿tienes algo que añadir?

C.T.: ¿Algo que añadir? Que, sin duda, para los que le hemos conocido, nuestra vida hubiera sido diferente si no se hubiera producido ese encuentro. Tenía una manera de pensar que, con sus contradicciones, a mí personalmente me ha supuesto muchísimo; yo que venía de Lérida, de la escuela antigua todavía, con esa veneración hacia Tárrega. Y luego, esas contradicciones hacia un personaje como Segovia y sus alumnos. Pero, a pesar de que todo eso supuso en mí un revulsivo, me quedo con esa manera de razonar clara, con ese respeto a la partitura, con ese no querer protagonizar nada, tener siempre claro que la música es la protagonista. Ese mensaje creo que es, todavía y continuará siéndolo, válido si creemos que esto que llevamos entre manos sea serio y digno.

P.J.: Ha sido un lujo. Muchas gracias, maestro.

5.3 Grabaciones

5.3.1 Apéndice con grabaciones de José Tomás

CD 1:

Single “Cuatro Piezas para Guitarra” para Hispavox:

1. F. Moreno Torroba: *Madroños*
2. F. Sor: *Minueto*
3. Gómez Crespo: *Norteña*
4. F. Poulenc: *Sarabande*¹⁶⁵

LP “Recital de guitarra” para Crown en Japón:

5. F. Sor: *Estudio en si m*
6. F. Sor: *Minueto Op. 22*
7. Anónimo: *Greensleeves*
8. R. Johnson: *Alman*
9. J. Dowland *Master Piper’s Galliard*
10. J.S. Bach: *Siciliana BWV 1001 (de la Sonata n.º 1)*
11. M. M. Ponce: *Gavotte de la Suite in stile antico*
12. H. Villa-Lobos: *Preludio n.º 3*
13. Eduardo Sainz de la Maza: *Habanera*
14. F. Moreno Torroba: *Oliveras*
15. F. Moreno Torroba: *Canción burgalesa*
16. F. Moreno Torroba: *Albada*
17. Isaac Albéniz: *Zambra granadina*
18. Joaquín Turina : *Fantasia sevillana*

¹⁶⁵ En el díptico del CD1 anexo a esta tesis, aparece como *Zarabanda* de F. Poulenc porque así lo publicó José Tomás en el single editado por Hispavox.

CD 2:

Grabaciones Radio Nacional de España

1. A. Scarlatti (sic) [M. M. Ponce]: *Preámbulo y Gavota* ⁽¹⁾
2. S. L. Weiss: *Chacona* ⁽²⁾
3. Jorge Gómez-Crespo: *Serie argentina, N.º 5: Norteña* ⁽³⁾
4. F. Moreno Torroba: *Madroños* ⁽³⁾
5. F. Moreno Torroba: *Seis piezas características: selección* ⁽³⁾
 - *Oliveras*
 - *Canción*
 - *Albada*
6. F. Poulenc: *Sarabande* ⁽³⁾

(1) Radio Racional de España, ref. CO137607, 1964

(2) Radio Nacional de España, ref. CO137605, 1964

(3) José Tomás, en "La Guitarra". Radio Clásica. 17-06-2012

CD 3:

Grabación en directo en Cambrils (Tarragona), del concierto del 9 de julio de 1983, en la Cripta de la Virgen del Camino. Se celebró como apertura del X Festival de Música de Cámara de esa ciudad tarraconense.

1. Peter Racine Fricker: *Paseo*, Op. 61
2. M. Castelnuovo-Tedesco: *Capricho de Goya* n.º III "Nadie se conoce"
3. M. Castelnuovo-Tedesco: *Capricho de Goya* n.º XIII "Quién más rendido?"
4. M. Castelnuovo-Tedesco: *Capricho de Goya* n.º XIV "Porque fue sensible"
5. A. Blanquer : *Sonatina* (I)
6. A. Blanquer : *Sonatina* (II)
7. A. Blanquer : *Sonatina* (III)
8. H. Villa-Lobos: *Suite popular brasileira* – *Mazurka chôro*
9. H. Villa-Lobos: *Suite Popular Brasileira* – *Schottisch chôro*
10. H. Villa-Lobos: *Suite Popular Brasileira* – *Valsa chôro*
11. H. Villa-Lobos: *Suite Popular Brasileira* – *Gavota chôro*
12. H. Villa-Lobos: *Suite Popular Brasileira* – *chorinho*
13. R. Gerhard: *Fantasia*
14. J. Turina: *Fantasia sevillana*
15. G. Cassadó: *Sardana*

6. EDICIÓN CRÍTICA DE ALGUNAS TRANSCRIPCIONES DE JOSÉ TOMÁS

6.1 Notas de edición

- P. I. CHAIKOVSKI: *Canción Triste*

- (1) El compás n.º 15 falta en la transcripción de José Tomás. Lo añadimos con digitación propia tomando como referencia la fuente original de piano.



Ilustración n.º 99: compases 13 al 16 en la fuente original de piano

- (2) En el compás n.º 18, el acompañamiento de la fuente original pianística son dos blancas. José Tomás escribe en los dos primeros tiempos negra y silencio de negra, dado que prefiere mantener la melodía toda en segunda cuerda, sacrificando el valor del acompañamiento.



Ilustración n.º 100: compás 18 en la fuente original de piano

- (3) En el compás n.º 21, en la fuente pianística el acorde va sobre el primer tiempo, con figura de redonda. José Tomás pone el acorde en el segundo tiempo.



Ilustración n.º 101: compás 21 en la fuente original de piano

- (4) Añadimos la digitación del la y el sol, dedos 3 y 1, que aunque sobreentendidos por José Tomás, aclaran la posición del acorde sobre el diapasón.



Ilustración n.º102: compás 27, manuscrito de José Tomás.

- (5) Señalamos la disposición de la melodía por la primera cuerda, que José Tomás da por sobreentendida dada la disposición en cejilla en el primer traste del acorde del compás 33, final de la frase.



Ilustración n.º103: compases 31-33 en el manuscrito de José Tomás

- (6) En el compás 33 José Tomás no pone alteración en el do del cuarto tiempo. Escrito de esta manera es un do natural como resultado del becuadro sobre el do del primer tiempo. En la fuente pianística esa nota corresponde a un la en la mano izquierda que tampoco aparece con alteración, pero al estar en otro pentagrama distinto aunque en el mismo compás no le afecta el bemol para el la del primer tiempo en mano derecha, por lo que se interpreta natural.

Para mantener el paso cromático en la voz de contralto y la progresión armónica, ese do debe ser sostenido, no natural como aparece en el primer tiempo. Lo añadimos como decisión editorial en la transcripción.



Ilustración n.º104: compás 33 en el manuscrito de José Tomás. El do del cuarto tiempo debe ser sostenido

- I. ALBÉNIZ: *Malagueña*

(1) La digitación de la fotocopia que nos ha llegado no es de José Tomás, excepto la de los dos últimos compases, que es la única que transcribimos.

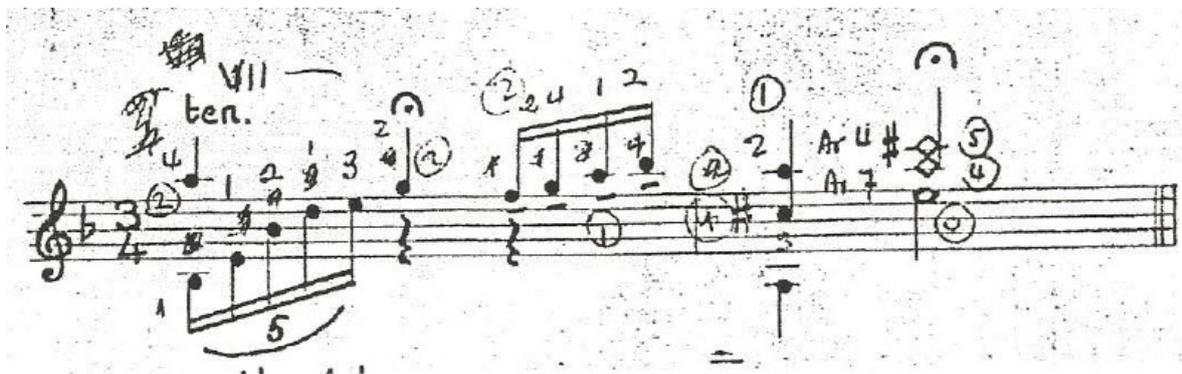


Ilustración n.º 105: compases 85 y 86 en el manuscrito de la transcripción hecha por José Tomás de la *Malagueña* de Albéniz. José Tomás corrigió otra digitación anterior que no era suya

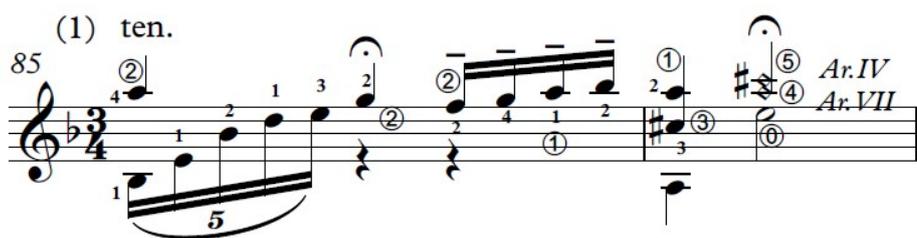


Ilustración n.º 106: compases 85 y 86 en la presente edición de la transcripción hecha por José Tomás de la *Malagueña* de Albéniz

- Ó. ESPLÁ: *Levante*

La numeración de los movimientos en la transcripción de José Tomás no coincide con la fuente original para piano de Óscar Esplá. La presente edición se ha realizado a partir de dos fuentes realizadas por Tomás conservadas juntas en el archivo familiar.¹⁶⁶

Dado que José Tomás no terminó en un primer momento la transcripción del cuarto movimiento de Óscar Esplá, asignó otro orden¹⁶⁷ de movimientos en su transcripción.

Levante de Óscar Esplá tiene diez movimientos en su escritura original para piano.

A continuación detallamos las decisiones editoriales en cada movimiento, siguiendo la numeración de José Tomás:

I. *Allegretto moderato*

- (1) Las barras de repetición no están en la fuente pianística, son decisión de José Tomás. Para colegir el punto de vuelta de la primera repetición de la primera parte, que no está escrita por José Tomás, nos hemos fijado en el procedimiento usado por él en la segunda parte, en la que se repite toda la sección, volviendo al modo menor.



Ilustración n.º 107: inicio (compás 1 en mi menor) y final (compás 21 en mi mayor) de la primera parte de *Levante* en la transcripción de José Tomás. Se aprecia la ausencia de barra de repetición inicial

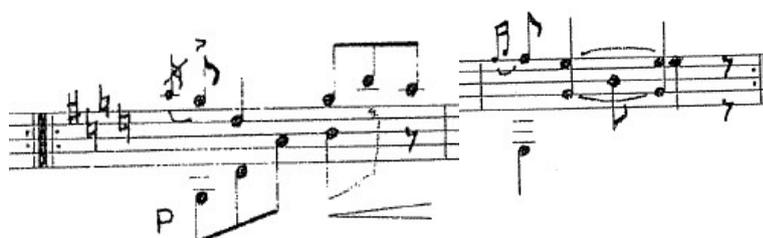


Ilustración n.º 108: inicio (compás 22 en mi menor) y final (compás 43 en mi mayor) de la segunda parte de *Levante* en la transcripción de José Tomás. En esta sección sí están escritas las dos barras de repetición

¹⁶⁶ Ver apartado 3.5, p. 270.

¹⁶⁷ Ver apartado 3.4.1, [TJT 51-a], p. 178.

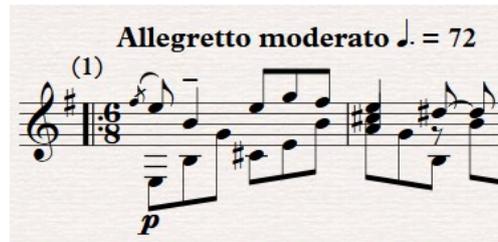


Ilustración n.º 109: inicio de *Levante* de Ó. Esplá en la presente edición de la transcripción de José Tomás. La barra de repetición inicial es editorial

(2) Las últimas corcheas del compás 22 y 24 en la voz grave están añadidas a lápiz sobre el papel de la copia heliográfica. José Tomás no las escribió, al menos en un principio. Se corresponden adecuadamente con la fuente, pero las transcribimos de menor tamaño por ser una decisión posterior del maestro.



Ilustración n.º 110: compases 22 y 25 de la transcripción de José Tomás de *Levante*, donde se aprecia la escritura posterior de la última corchea de la voz grave de cada compás respectivamente

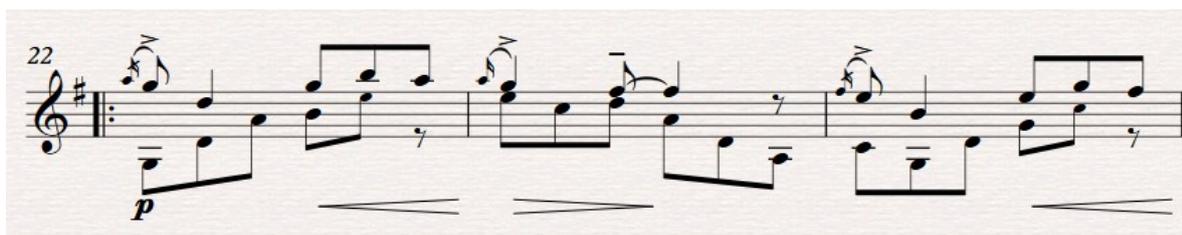


Ilustración n.º 111: compases 22 a 25 de nuestra edición de la transcripción que José Tomás hizo de *Levante*. Las corcheas añadidas posteriormente aparecen de menor tamaño

II. *Andante*

- (1) Este segundo movimiento, así numerado en la transcripción de José Tomás, en realidad corresponde al quinto de la fuente pianística.

IV. *Andante*

- (1) Este cuarto movimiento, así numerado en la transcripción de José Tomás, en realidad corresponde al segundo de la fuente pianística.

V. *Allegro moderato*

- (1) Este quinto movimiento, así numerado en la transcripción de José Tomás, en realidad corresponde al séptimo de la fuente pianística. Se observa la fusión de los elementos rítmico y melódico de las voces superior e intermedia en una sola.

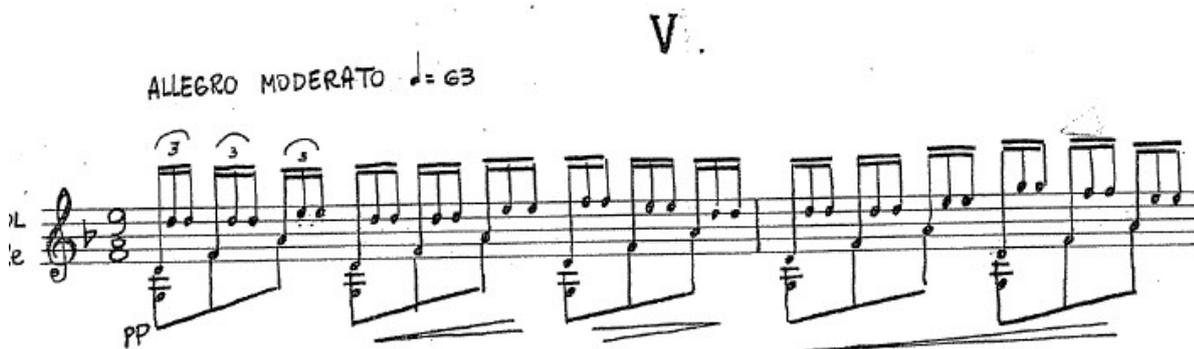


Ilustración n.º 112: comienzo del quinto movimiento en el manuscrito de la transcripción de José Tomás de *Levante* de Ó. Esplá, cc. 1 y 2

VII.



Ilustración n.º 113: comienzo del séptimo movimiento en la edición pianística de *Levante* de Ó. Esplá, cc. 1 y 2

- (2) Transcribimos la segunda disposición del acorde del tercer tiempo del compás 26, según la corrigió en un trazo posterior José Tomás, que es como corresponde a la fuente pianística, con do natural. El mi que se aprecia borrado en este acorde en cuarto espacio del pentagrama no es posible realizarlo por la obligada posición quinta de la mano izquierda que viene dada por la *scordatura* de la sexta cuerda en Re. José Tomás lo borró después de escribirlo, y no lo transcribimos.



Ilustración n.º 114: compás 26 en la edición pianística de *Levante* de Ó. Esplá



Ilustración n.º 115: compás 26 en el manuscrito de la transcripción de José Tomás de *Levante* de Ó. Esplá. El acorde correcto es el trazado a lápiz posteriormente. El mi del cuarto espacio que aparece borrado en ese acorde no se puede realizar



Ilustración n.º 116: compás 26 en la presente edición de la transcripción que José Tomás hizo de *Levante* de Ó. Esplá

- (3) José Tomás escribe el floreo sobre la primera nota del compás 31 como dos semicorcheas al final del compás 30, siendo consciente que por lo general, y tal y como está escrito en la fuente pianística, un guitarrista interpretaría ese floreo justo en el dar del compás siguiente, es decir, haciendo coincidir la primera nota del floreo con la primera nota del compás 31, para después hacer sonar la segunda nota del floreo, desplazando la nota real de la voz superior de su ubicación correcta en el compás.



Ilustración n.º 117: compases 30 y 31 en la edición pianística de *Levante* de Ó. Esplá

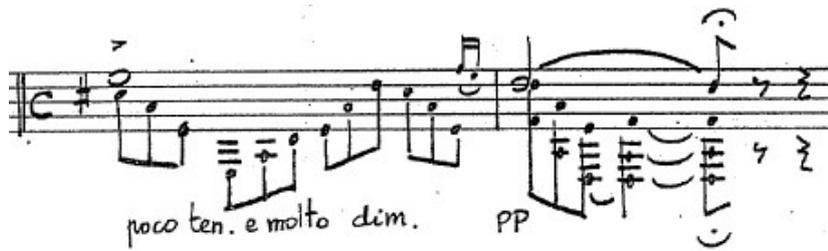


Ilustración n.º 118: compases 30 y 31 en la transcripción que José Tomás hizo de *Levante* de Ó. Esplá



Ilustración n.º 119: compases 30 y 31 en la presente edición de la transcripción que José Tomás hizo de *Levante* de Ó. Esplá

- (4) Las dos últimas notas del compás 35 están corregidas. Comparando con la fuente pianística, las transcribimos como re. Se puede apreciar la palabra “re” manuscrita de José Tomás sobre ellas.



Ilustración n.º 120: compás 35 en la edición pianística de *Levante* de O. Esplá

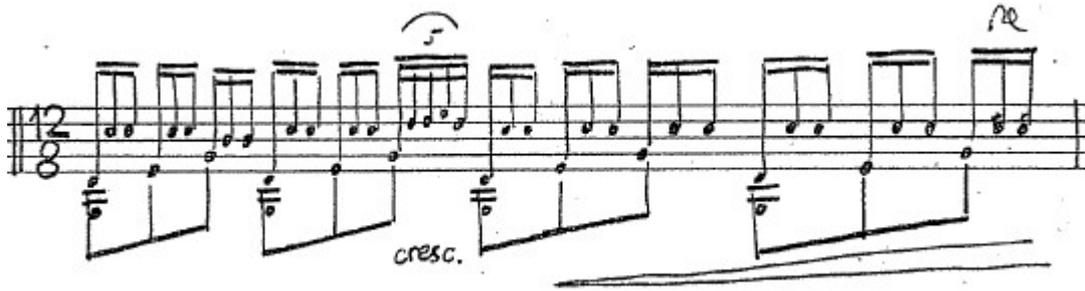


Ilustración n.º 121: compás 35 en la transcripción que José Tomás hizo de *Levante* de Ó. Esplá

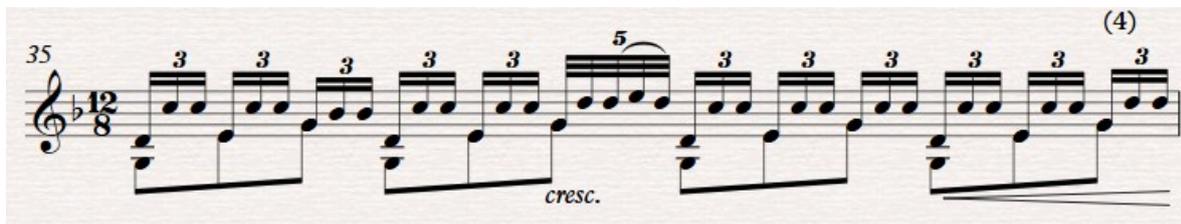


Ilustración n.º 122: compás 35 en la presente edición de la transcripción que José Tomás hizo de *Levante* de Ó. Esplá

VI. *Moderato*

- (1) Este sexto movimiento, así numerado en la transcripción de José Tomás, en realidad corresponde al octavo de la fuente pianística.

VII. *Allegretto*

- (1) Este séptimo movimiento, así numerado en la transcripción de José Tomás, en realidad corresponde al sexto de la fuente pianística.
- (2) José Tomás decidió repetir desde el compás 28, repetición que no aparece en la fuente de Esplá, dando por sobreentendido el punto de vuelta de la repetición. En la presente edición hemos situado ese punto de vuelta de la repetición en el segundo compás de la pieza por razones de diseño melódico, ya que las dos últimas corcheas del compás 28 son la anacrusa del primer tiempo del tema.

ALLEGRETTO ♩ = 76

pp cresc. poco a poco - - - - P

Ilustración n.º 123: compás 28, y comienzo del séptimo movimiento de la transcripción que José Tomás hizo de *Levante* de Esplá. Se aprecia la ausencia de barra de repetición inicial o de indicaciones de vuelta al *segno*

Ilustración n.º 124: compás 28, en la edición pianística de *Levante* de Ó. Esplá. Se aprecia la ausencia de barra de repetición al final de la primera sección

Allegretto ♩ = 66

pp cresc. poco a poco

Ilustración n.º 125: compás 28, y comienzo del séptimo movimiento de la transcripción que José Tomás hizo de *Levante* de Esplá en la presente edición. La barra de inicio de repetición del segundo compás es editorial

- J. A. de SAN SEBASTIÁN (PADRE DONOSTIA): *Oñazez! Dolor*

En esta obra aparecen digitaciones escritas con rotulador que se corresponden con la caligrafía de José Tomás, son las que copiamos. El resto de indicaciones manuscritas a lápiz son de autor desconocido y no las tenemos en cuenta.

- (1) En esta transcripción, al contrario que en otras, José Tomás indica los armónicos con números arábigos en los compases 4, 8, 9, 12, 16, 20 y 24. Los indicamos con números romanos para utilizar el criterio más habitual en las transcripciones de José Tomás

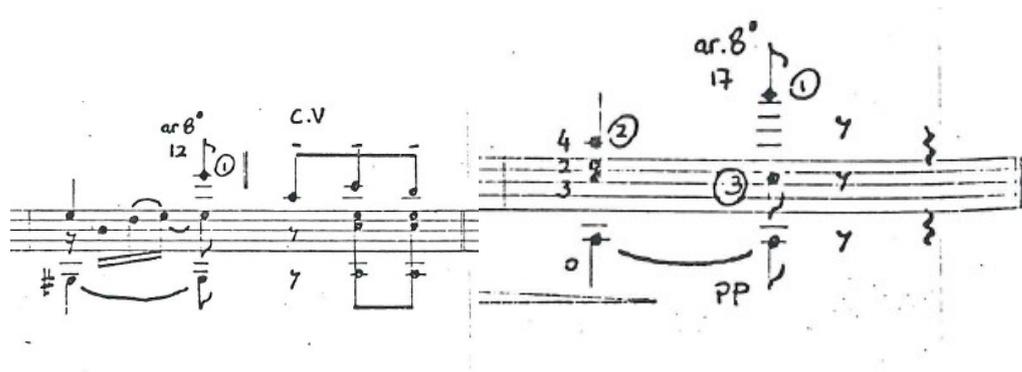


Ilustración n.º 126: compases 20 y 24 en el manuscrito de la transcripción hecha por José Tomás de *Oñazez! - Dolor*, del Padre Donostia. Los armónicos están escritos en números arábigos.

- (2) En el compás 16 José Tomás escribe para indicar *a tempo* la abreviatura “TPO.”. Para normalizar la edición nosotros transcribimos esta indicación con su expresión literal en los mismos caracteres que el resto de las indicaciones agógicas de la obra

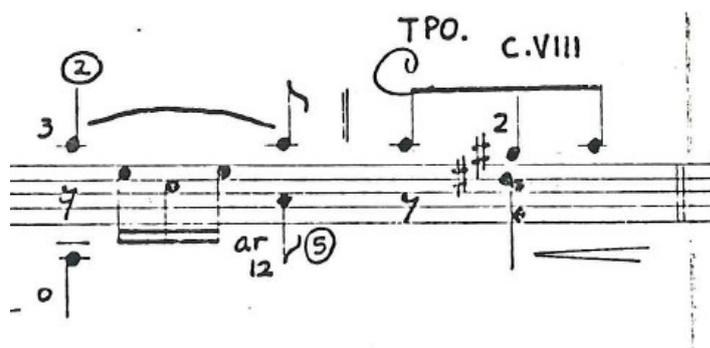


Ilustración n.º 127: compás 16 en la transcripción hecha por José Tomás de *Oñazez! - Dolor* del Padre Donostia. La abreviatura “TPO.” significa *a tempo*

- G. FRESCOBALDI: *Aria detta La Frescobalda*

(1) José Tomás pone en el compás 4 de la *Corrente* un becuadro para el re, así como en el compás 9. Al no estar en la armadura, lo transcribimos como becuadro de precaución referido al re[♯] del compás anterior. Esta alteración se corresponde con el punto equivalente de las fuentes de teclado.

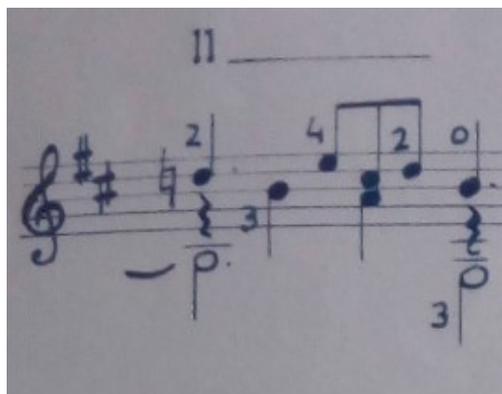


Ilustración n.º 128: Compás 4 de la *Corrente* (J. T. Pérez Sellés, Frescobaldi, *Aria detta La Frescobalda* 1969, p. 3). El primer re lleva becuadro aunque no está alterado en la armadura



Ilustración n.º 129: Indicamos el becuadro del re del c. 4 de la *Corrente* como de precaución, ya que no está en la armadura

6.2 Edición de la música

Canción triste

op. 40 n° 2

P. I. Chaikovski
Tr. y dig.: José Tomás

All° non troppo

Guitarra

p

6

11

16

21

24

mf

p

p

cresc.

CII CIII CVI CVII CIV(2) CV

(1)

(2)

(3)

(4)

(5)

(6)

(4)

27

CV

CVII

(5)

32

CI

CIV (6)

CVII

37

CII CIV

p *poco ritenuto*

41

D. C. de % a ϕ y sigue ϕ

pp

44

CII

ppp e rit.

Jose Tomás, Alicante 22-9-1952

Malagueña

I. Albéniz, op. 165

Tr: José Tomás

Allegretto

Guitarra

staccato

8 *ben tenuto*

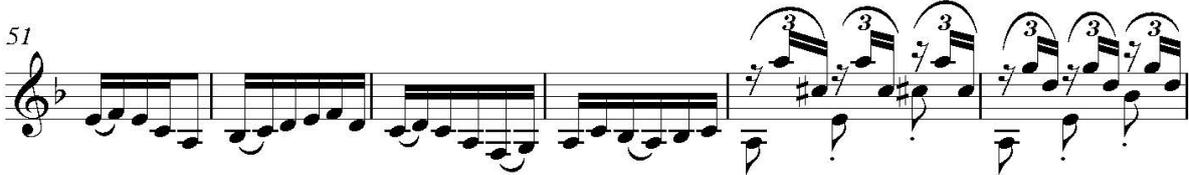
15 *ff sempre stacc.*

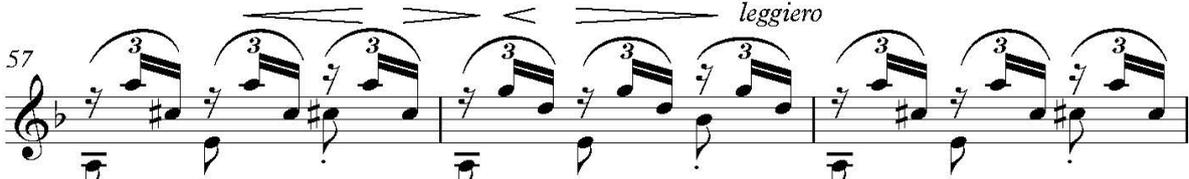
23

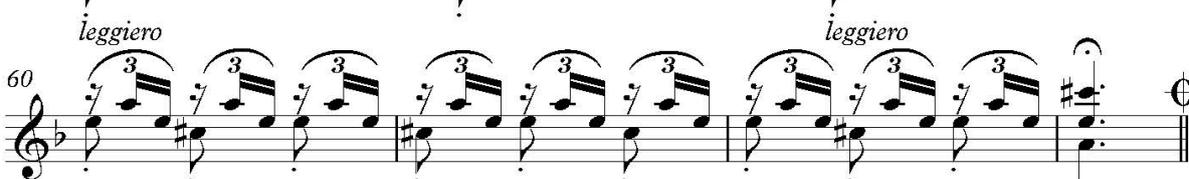
30 *ben tenuto* *poco cresc.*

37 *ff* *sf*

44 *mf sonoro*

51  *leggiere*

57  *leggiere*

60  *sempre stacc. ma dim.* *sempre stacc. ma dim.* **pp**

64 **Adagio** **Lento** **poco più**  *mf marcato* *pp cantando cresc. cantando*

70 **Lento** **poco più**  *e sempre piano*

75 **Lento** **poco più** **Lento** 

80 **poco più** **Lento** **Cadenza**  *marcato*

84  *ben marcato* *rall.*

(1) ten. **D. C. de % a ϕ y sigue**  *Ar. IV* *Ar. VII*

Levante

I

Oscar Esplá
Tr: José Tomás

Allegretto moderato ♩. = 72

Guitarra

(1)

p *cresc.*

5

dim. *cresc.* *dim.*

9

pp

13 **poco ten.** **Tempo**

p *cresc.*

17

dim. *cresc. e accel.*

20

dim. *pp*

2

22

(1) poco ten. Tempo I

p

(2)

27

cresc. *dim.* *dim.*

31

Tempo

pp *cresc. e acel.* *cresc.*

35

Tempo

acel. *dim. e poco rit.* *pp*

39

Tempo e sub. rit.

ritard e dim. *rit. più e molto dim.* *p dim.*

II⁽¹⁾

Andante ♩ = 80

3

1 *p* *poco a poco ten. e dim.* *tempo pp*

5 *ten. come prima* *p rit. ancora* *pp sempre ten.* *espressivo*

11 *p tempo* *rit.* *pp* *più rit.*

Tempo poco più mosso ♩ = 88

16 *p*

22 *pp* *accel. e cresc.*

28 *f molto rit.* *e dim.*

Tempo

Molto più moderato

31 *ppp*

III

4

Allegro non molto ♩. = 72

⑥ *re* 1 *p*

4 *cresc.*

7 *dim.*

10 **Più moderato** **Andante mosso** ♩. = 42
tenendo *pp* *p* *cresc.* < *poco ten.*

AR. ⑤
IZ

16 **Tempo**
dim. *p* *cresc.* < *ten. come prima*

20 **Tempo**
dim. *dim.* *mp cresc.* *rit.* *rit. più pp*

3

25 **Tempo** **Tempo** *arm. 8* 5

più f *dim.* *p più dim.* *molto rit.*

Allegro subito

31

pp *poco accel. e cresc.*

36 **Tempo I**

rit. e dim.

39

cresc.

42

dim.

45

rit. *ten. molto dim.* *pp*

6

Andante ♩ = 80

IV (1)

1

pp *poco cresc.*

6

ppp poco rit. *p dim.*

Moderato ♩ = 80

Lo stesso tempo poco più

11

p

18

meno p

24

dim. *dim.*

Como I^a

30

pp molto rit. *pp* *pp*

37

poco cresc.

40

ppp poco rit. *p tempo e rit.*

Allegro moderato ♩. = 63 V⁽¹⁾

1

⑤ sol
⑥ re

pp

2

4

cresc.

5

dim.

6

dim.

Più mosso e flessibile

7

p

Tempo *accel. e cresc.* *ten. e dim. non molto*

11

poco ten.

14

rit. e più f *p a tempo*

8

18 *accel. e cresc.* *tenendo e molto dim.* **Meno mosso** *tempo*

22 *poco ten.*
Più mosso (come 1^a) *p cresc.* *dim. e rit.* *pp* *p*

28 *poco ten. e molto dim.* *pp*

32 **Tempo I** *pp*

33 *pp*

35 *cresc.* (4)

36 *dim.*

37 **Più moderato** *pp* *poco a poco rit.*

39 *pp*

Moderato ♩ = 88

VI⁽¹⁾

9

1
⑤ sol
⑥ re

5

cresc. *dim.* *pp* *poco ten.* *meno p* *più f*

11

16

p rit. *pp* *pp* *ten.* *corta*

21

ppp *ten.*

28

tenuto *ten.* *poco più f*

10 **Tempo I** **a tempo**

35 *pp* *ten.* *ppp* *più lontano*

Tempo I

43 *p* *cresc.*

tempo

48 *dim.* *pp* *poco ten.* *meno p* *più f*

54 *dim.* *poco ten.* *pp* *tempo* *p rit.*

59 *ten.* **tempo** *pp*

Allegretto ♩ = 66

VII (1)

1
⑤ sol
⑥ re

pp cresc. poco a poco ----- *p* ----- *mf*

5

f *pp subito cresc.* *p* *mf* -----

9

f *f*

13

mp

17

20

p

12

Musical notation for measures 22-25. The music is in a treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with chords. A *pp* dynamic marking is present below the bass line.

Musical notation for measures 26-29. The music continues with similar melodic and harmonic patterns. A *cresc.* marking is placed below the bass line, followed by a hairpin crescendo symbol and a *sf pp* dynamic marking.

Musical notation for measures 30-33. The music includes a triplet of eighth notes in the melody. Dynamic markings *p*, *mf*, *f*, and *pp subito* are indicated below the bass line.

Musical notation for measures 34-36. The music features a triplet of eighth notes in the melody. Dynamic markings *p*, *mf*, *f*, and *f e dim.* are indicated below the bass line.

Musical notation for measures 37-40. The music includes a triplet of eighth notes in the melody. A *tenendo molto* instruction is written above the staff. Dynamic markings *molt dim. e rit.*, *p*, and *pp* are indicated below the bass line.

13

CII — CI —

15

CII — CVII — CVIII CVII — CVII —

rit. a tempo accel. un poco

ar. XII (2) ar. XII (4)

18

CV — (1) CV

lentamente

ar. 8° XII

21

CIII — CI —

23

CII — CVII — (1) (1)

rit. molto pp

ar. 8° XVII

Aria detta la Frescobalda

G. Frescobaldi

Tr: José Tomás

Guitarra

4

8

11

13

16

20

24

28

CII

CV

CVII

II

CIII

CIV

Gagliarda

1 *CVII*

5 *CIII* — 1. *CIII* 2. *CIII*

10 *CV* — *CVII* — ②

13 *CII* — *CII*

16 *CII* —

20 *CVII* — *CII* —

24 *CII* — *CII* — *CII* —

28 *CIV* — 1. 2.

Corrente

1

4 (1) CII

7 CVII

10 CII

13

16 CV CVII

19 CVII CII

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Corrente', page 3. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/4 time signature. It consists of seven staves of music, numbered 1 through 19. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. Above the staves, there are labels for chords: 'CII' (C major) and 'CVII' (C minor 7). The score begins with a first ending bracket over measures 1-4. Measure 4 is marked with '(1)'. Measure 7 is marked with 'CVII'. Measure 10 is marked with 'CII'. Measure 16 is marked with 'CV' and 'CVII'. Measure 19 is marked with 'CVII' and 'CII'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

7. ARCHIVOS Y BIBLIOGRAFÍA

7.1 Archivos y Bibliotecas

- Biblioteca Nacional de España
- Biblioteca Real de Dinamarca
- Biblioteca de la Fundación Juan March
- Archivos de los Conservatorios José Tomás y Óscar Esplá de Alicante
- Archivo de la Fundación CAM de Alicante
- The Newberry Library
- Bibliothèque Nationale de France
- Biblioteca del Congreso de Washington
- Archivo sonoro de Radio Nacional de España
- Archivo familiar de José Tomás
- Archivo particular de J. A. Ballester
- Archivo particular de Ascensión Alfonso
- Archivo particular de J. L. Rodrigo
- Archivo particular de David Russell
- Archivo particular de Carmen M.^a Ros

7.2 Bibliografía

Todas las entradas van en esta única bibliografía, a los efectos de facilitar la búsqueda, en la que se incluyen, **Manuscritos**, en negrita, **Documentos sonoros o multimedia*, en el caso de estar indexado por el título del documento, o ***DOCUMENTOS SONOROS O MULTIMEDIA**, en el caso de estarlo por el nombre del compositor de las obras musicales o del realizador del documento.

AGUADO, Dionisio: *Méthode Complète pour la Guitare [...] Traduite en français par F. de Fossa*, París: el autor, 1826.

AGUILÓDECÁCERES, Luis: “Pérez Sellés dio un destacado concierto de guitarra”, *Baleares* (27 de febrero de 1957), p. 7.

Albéniz, Isaac: *Torre Bermeja (Serenata)*, ms. de M.^a Luisa Anido con la transcripción de M. Llobet. Archivo particular de Javier Riba.

ALBÉNIZ, Isaac: “Malagueña, Op. 165, n.º 3”, *España, seis hojas de álbum*, Leipzig: Peters, 1965.

— “Torre Bermeja, Sérénade, Op. 92, n.º 12.” *Douze pièces caractéristiques*, Madrid: Casa Dotesio, 1912.

— *Torre Bermeja*, copia heliográfica del ms. de la transcripción y digitación de José Tomás. Archivo particular de la familia.

— “Zambra granadina, Op. 97, n.º 4, *Suite Española II*. Madrid: Unión Musical Española, 1920.

— *Zambra granadina*, copia heliográfica del ms. de la transcripción y digitación de José Tomás. Archivo particular de la familia.

— *Malagueña*, copia heliográfica del ms. de la transcripción y digitación de José Tomás. Archivo particular de David Russell.

ALBERT, Heinrich (ed.): “Luigi Boccherini: Erstes Quintett in D Dur [G.448] für zwei Violinen, Bratsche, Cello und Gitarre”, *Die Gitarre in der Haus- und Kammermusik vor 100 Jahren*, Frankfurt: Zimmermann, 1918. Vol. 17 (1918).

ALCARAZ IBORRA, Mario; y DÍAZ SOTO, Roberto: *La Guitarra: Historia, Organología y Repertorio*. Alicante: Club Universitario, 2009.

ALEIXO, Ricardo: *La guitarra en Madrid (1750-1808)*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2016.

APEL, Willi: *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, Oxford: Oxford City Press, 2010.

ARACIL, Alfredo: “José Tomás, guitarrista alicantino, a Filipinas.” *Información*, (2 de marzo de 1976): p. 11.

- “El Curso Internacional de Guitarra de Alicante llevará el nombre de José Tomás”, *Las Provincias* (9 de agosto de 2001), p. 50.
- ARDERIUS, Pirula: “Estreno mundial en Alicante a cargo de José Tomás”, *Información* (8 de enero de 1978), p. 18.
- ARRIAGA, Gerardo; GONZÁLEZ, Carlos; SOMOZA, Javier (eds.): *Libros de música para vihuela, 1536 - 1576*. CD ROM. Primera edición facsímil en formato digital, Madrid: Ópera Tres, 2003.
- BACH, Johann Sebastian: “Siciliano, Sonata I, BWV 1001”, *Sonaten und Partiten*, editado por Carl Flesch, Frankfurt: Ed. Peters, 1930 (reeditado 1948).
- *Suite para laúd n.º 1, BWV 996*. Copia heliográfica del ms. de la transcripción y digitación de José Tomás. Archivo particular de la familia.
- *Fuga BWV 1001, original en sol menor*. Ms. de la transcripción y digitación de José Tomás. Archivo particular de la familia.
- Ballard, C. (ed.): *Pièces choisies pour le clavecin, de différents auteurs*, París, 1707.
- BARRIENTOS, Eduardo: “Julian Bream.” *Guitarra Clásica* <<http://www.oocities.org/reduardo99/guitaris.htm#4>> (2001) (18 de julio de 2016)
- BARTÓK, Bela: “Song of the Rogue”, *For Children, Sz. 42*, vol. 2, Nueva York: Edwin F. Kalmus, d. 1933.
- “The Fallen Soldier”, *For Children Sz 42*, vol. 2, Nueva York: Edwin F. Kalmus, d. 1933.
- BASS, Howard: “José Tomás, Memory and Legacy”, *Guitars International Website* (marzo de 2012) <https://www.guitarsint.com/article/Jose_Tomas_Memory_and_Legacy> (7 de noviembre de 2015).
- BENSAYA, Pablo: “Índice acústico”, *Presencias de música*, Buenos Aires: Presencias, 1988. En línea: <<http://presencias.net/invest/ht3007.html>> (4 de marzo de 2017).
- BLACKLOW, Laura: *New Dimensions in Photo Processes: a Step by Step Manual*, Boston: Focal Press, 2000.
- BLANQUER, Amando: *Sonatina pour guitare*, Paris: Billaudot, 1983.
- *Fantasia pour guitare*, París: Billaudot, 1987.
- *Fantasia para guitarra*, ms. del compositor, Archivo particular de la familia de José Tomás, s. f.
- *Fantasia*, ms. de la transcripción y digitación de José Tomás, Archivo particular de la familia, s. f.
- BOCCHERINI, Luigi: *Fandango (2vl, va, 2vc)*, prod. Tiomir Stivicic, Zagreb: HRT-RTV, 2009. En línea <<https://www.youtube.com/watch?v=ekkgb64Rdqw>> (23 de julio de 2016).

- BONELLI, Ettore (ed.): *Girolamo Frescobaldi. Aria detta La Frescobalda*, Padua: Zanibon, 1948.
- BOZZOTTI, Marco: *Just Classical Guitar Club/Sergio Notaro* (1995).
<<http://www.justclassicalguitar.com/it/storia/il-novecento-chitarristico/altri-chitarristi/sergio-notaro>> (24 de julio de 2016).
- BRACESCO, Renzo: *Canto incaico*, Buenos Aires: Ricordi americana, 1955.
- BURCHI, Guido: *Andrés Segovia a Siena*, vols. Colección Cuaderni della Academia Chigiana, n.º 43, p. 58, Siena: Accademia Musicale Chigiana, 1994.
- CABEZÓN, Antonio de: *Diferencias sobre el canto llano del caballero, en Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid: Francisco Sánchez, 1578, Biblioteca Nacional, sg. R-3891, fols. 189r-190r. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037786>> (13 de octubre de 2016).
- CAMINO, Joaquín: “José Tomás, un guitarrista joven que ya es más que promesa”, *Información*, (septiembre de 1959), pp. 28-29.
- CAPIROLA, Vincenzo:** *Composizione di meser Vincenzo Capirola, gentil homo bresano, ms.* The Newberry Library, Chicago, sign. VM 140 .C25, ca. 1517. Ed. facs., Florencia: SPES, 1981. <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/ce/IMSLP151001-PMLP277960-capirola_lutebook.pdf> (8 de abril de 2017)
- CARLEVARO, Abel: *Escuela de guitarra. Exposición de la teoría instrumental*, Buenos Aires: Barry, 1979.
- CARLSTEDT, Jan: *Dos danzas suecas*. Pérez Sellés, José Tomás (ed.) Estocolmo: Nordiska Musikförlaget, 1966.
- CASSADÓ, Gaspar (ed.): *Intermezzo from Goyescas by Enrique Granados*, Nueva York: Schirmer, 1923.
- CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario (A. Gilardino, ed.): *Capricho n.º III, Caprichos de Goya, op. 195*, vol. 1, Ancona: Bèrben, 1970.
- *Caprichos n.ºs XIII y XIV, Caprichos de Goya, op. 195*, vol. 3, Ancona: Bèrben, 1971.
- CHAIKOVSKI, Piotr Ilich: *Canción triste, Op 40, n.º 2*. Ms. de la transcripción y digitación de José Tomás. Archivo particular de la familia, Alicante, 22 de Septiembre de 1952.
- *Canción triste, Op. 40 n.º 2, Obras completas recopiladas*, Moscú: Muzgiz, 1948, vol 52, pp. 79-80.
- CHERICI, Paolo (ed.), *Suite in mi minore BWV 996, J.S. Bach, Opere complete per liuto*, Milán: Suvini Zerboni, 1980.
- CHIESA, Ruggiero (ed.): *S. L. Weiss, Intavolatura di liuto*, Milán: Suvini Zerboni, 1967.
- CIATTO, Flavio: “José Tomás (26/08/1934 - 07/08/2001)”, *Il Fronimo*, n.º 116 (octubre 2001), pp. 43-44.

- CLARK, Walter Aaron: *Enrique Granados, poeta del piano*, Barcelona: Boileau, 2016.
- **Concierto de apertura del Festival Internacional de Música de Cámara de Cambrils (Tarragona)*, Excmo Ayuntamiento de Cambrils (Tarragona), grabación en directo, 9 de julio de 1983, José Tomás, guitarra. Mp3.
- Concurso Internacional de Guitarra José Tomás -Villa de Petrer*. La Guitarra. Radio Clásica. 14 de julio de 2013. Th. Cauvin-M. Tanibe-S. Montes, guitarra. Podcast de radio. En línea <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-guitarra/guitarra-concurso-internacional-guitarra-jose-tomas-villa-petrer-14-07-13/1934628/>> (25 de abril de 2017).
- COOPER, Colin: “José Tomás: Thinking with the Guitar”, *Classical Guitar Review*, vol. 11 n.º 7 (Newcastle u. T., GB, Ashley Mark, marzo de 1993), pp. 11-13.
- CRUZADO, Ángeles: “Matilde Cuervas, guitarrista internacionalmente reconocida”, *Flamencas por derecho*, 16 de agosto de 2013: En línea <<http://www.flamencasporderecho.com/tag/emilio-pujol/>> (3 de enero de 2017).
- **Cuatro piezas para guitarra*: Hispavox HH16-486. Madrid: ca. 1961. José Tomás, guitarra. Disco sencillo 45 r.p.m.
- DEBUSSY, Claude: *Children's Corner (Coin des enfants)*, n.º 5, Paris: Durand, 1908.
- “El Hotel Samper de Alicante”, *ABC, Blanco y Negro*, 25 de diciembre de 1932.
- ENNIO, Esperanza: “Entrevista con Sergio Notaro: formidabili quegli anni”, *Seicorde* 63 (abril-junio 2000), pp. 10-13
- ESPLÁ, Óscar**: *Tempo di Sonata para Arpa Cromática*, ms. del autor para la SGAE, ca. 1920-1925.
- *Levante, melodías y temas de danza para piano*, Unión Musical Española, 1953.
- *Seis impresiones levantinas extraídas de Levante*, J. de Azpiazu (ed.) Madrid: Unión Musical Española, 1965.
- *Levante*. Ms. de la transcripción y digitación de Tosé Tomás. Archivo particular de la familia.
- “Fallece el guitarrista alicantino José Tomás de una afección pulmonar a los 67 años”, *Las Provincias*, 8 de agosto de 2001, p. 47.
- FERNANDES, Marcelo: “A escola violonística de Abel Carlevaro”, São Paulo: Tesis de máster, Universidade de São Paulo, 2003.
- FERRER, Claudio: “Matilde Salvador”, Blog *Mujer y Guitarra*, <<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/matilde-salvador/>> (21 de junio de 2016).
- FLEMING, Louis: “Guitars”, *The Spokesman Review* (10 de enero de 1979), p. 5.

- “Francisco Pastor Dols, Paco «Tekka»”, *Las Provincias*, 22 de octubre de 2006, en línea: <http://www.lasprovincias.es/alicante/prensa/20061022/alicante/paco-teka_20061022.html> (12 de julio de 2016).
- FRESCOBALDI, Girolamo: *Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, magnificat, gagliardi, correnti et altre partite d'intavolatura di cimbalo et organo*, Roma: Nicolò Borbone, 1637. Ed. facs. Florencia: SPES, 1978.
- FRESCOBALDI, Girolamo: *Aria detta La Frescobalda*. Ms. de la transcripción y digitación de José Tomás. Archivo particular de la familia, Alicante, enero de de 1969.
- FUENLLANA, Miguel de: *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*, Sevilla: Martín de Montedoca, 1554. Ed. facs. Ginebra: Minkoff, 1981.
- GALLEGO, Antonio: “Ó. Esplá: Tempo di Sonata”, *Sonatas para guitarra*, notas del libreto del CD 1010 OPE, Madrid: Ópera tres, 1993.
- GARCÍA RUIZ, José Luis: “Apuntes para una historia crítica de las Escuelas de Comercio”, *Cuadernos de Estudios Empresariales*, n.º 4 (Universidad Complutense de Madrid, 1994), en línea: <revistas.ucm.es/index.php/CESE/article/view/CESE9494110135A> (12 de julio de 2016).
- GILARDINO, Angelo (ed.): *Hans Haug. Opere Complete per Chitarra*, Ancona-Milán: Bèrben, 1970.
- GOMBOSSI, Otto (ed.): *Compositione di meser Vincenzo Capirola. Lute book, circa 1517*, Neuilly-sur-Seine: Société de Musique d'Autrefois, 1955.
- GÓMEZ, Pedro J.: *D. Robustiano Hernández y el fondo de música para guitarra de Tobarra*, libro y CD-Rom multimedia, Albacete: I.E.A., 2009.
- *Entrevista personal a Manuel Barrueco* (Baltimore, EEUU, 16 de mayo de 2017).
- *Entrevista personal a Carles Trepal* (Petrel, Alicante, 15 de julio de 2016).
- *Entrevista personal a David Russell* (Calcuta, India, 13 diciembre de 2016).
- *Entrevista personal a Demetrio Ballesteros* (Ajofrín, Toledo, 28 de abril de 2017).
- *Entrevista personal a Hopkinson Smith* (Basilea, Suiza, 16 de marzo de 2017).
- *Entrevista personal a Ignacio Rodes* (Alicante, 3 de mayo de 2017).
- *Entrevista personal a José Antonio Ballester* (Totana, Murcia, 11 de abril de 2017).
- *Entrevista personal a José Luis Rodrigo* (Madrid, 29 de abril de 2017).
- GOODWIN, Cristopher: “English Renaissance Lute Music”, *The Lute Society* (1990). En línea<<http://www.lutesociety.org/pages/english-renaissance-lute-music>> (20 de abril de 2017).
- GOUIN, Pierre (ed.): *Noten-Büchlein für Anna Magdalena Bach (1725)*, Urtext, Montreal: Les Éditions Outremontaises, 2012.

- GRANADOS, Enrique: *Intermezzo from the Opera Goyescas*, Nueva York: Schirmer, 1916.
Arreglo para piano del autor.
- *Goyescas, an Opera in Three Tableaux*, Nueva York: Schirmer, 1915, pp. 64-68.
- GUINART, Josep: “Apertura del Festival de Música de Cámara”, *Diario Español de Tarragona*, n.º 13249 (13 de julio de 1983), p. 12.
- GUINART, Josep: “Festival Internacional de Música”, *Cambrils* (20 de julio de 1983), pp. 11 y 16.
- HARTH-BEDOYA, Miguel (ed.): *Enrique Granados: Intermezzo de la ópera Goyescas (1916)*, Forth Worth: Filarmonika, 2010. En línea <file:///C:/Users/Usuario/Desktop/Granados%20-%20Intermezzo%20from%20Goyescas%20-%202011.24.10%20-%20Sample.pdf> (5 de mayo de 2017).
- HERRERA, Francisco: *Enciclopedia de la guitarra*, segunda edición en CD ROM, vol. 1, Valencia: Piles, 2004.
- HOPPSTOCK, Tilman (ed.): *Suite e-moll BWV 996, Johann Seb. Bach, Das Lautenwerk und verwandte Kompositionen im Urtext für Gitarre*, Darmstadt: Prim, 1994.
- IGLESIAS, Antonio: *Música en Compostela*, vol. 1, Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 1994.
- *Música en Compostela*, vol. 2, Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 1995.
- *Óscar Esplá (su obra para piano)*. Madrid: Dirección Gral. de Relaciones Culturales, 1962.
- JEFFERY, Brian (ed.): *Fernando Sor. The Complete Works in Facsimiles of the Original Editions*, vol. 5, Londres: Tecla, 2005.
- JONES, Pamela: *The Relation Between Music and Dance in Cesare Negri's Le Gratie d'Amore (1602)*, Tesis doctoral, Londres: Faculty of Music, King's College, University of London, 1988.
- *José Tomás: *Grabación de estudio*, Radio Nacional de España, sign. CO137605, 1964. S. L. Weiss: *Chacona*.
- *José Tomás: *Grabación de estudio*, Radio Racional de España, sign. CO137607, 1964. A. Scarlatti (*sic*) [M. M. Ponce]: *Preámbulo y Gavota de la Suite en re*.
- *José Tomás: *La Guitarra*. Radio Clásica, 17 de junio de 2012. José Tomás, Raphaella Smits, Carles Trepat, Ignacio Rodes, guitarra. Podcast de radio. En línea: <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-guitarra/guitarra-jose-tomas-17-06-12/1439383/>> (15 de septiembre de 2016).
- *José Tomás *Guitar Recital*: Crown SW 200, Japón: 1968. José Tomás, guitarra. Disco LP 33 r.p.m.

“José Tomás: Prefiero dedicarme a la docencia y no a los conciertos”, *Jornada de Tenerife*, 22 de abril de 1981, p. 11.

KLOE, Jan de: *Óscar Esplá in Belgium*, Columbus: Orphée, 2001.

*LE ROY, Adrian: “Branle de Poictou”, *Nächte in spanischen Gärten*, CD Audio, Narciso Yepes, guitarra, Hamburgo: Deutsche Gramophon DG-423 786-2, 1978.

LONG, Martin; LUMSDEN, David (eds.): *Daniel Bacheleer, Selected Works*. Music for the Lute, Book 5. Londres: Oxford University Press, 1972.

“Los compañeros de José Tomás Pérez elogian su espíritu musical”, *Información*, 9 de agosto de 2001, p. 45.

MAIRANTS, Ivor: “José Tomás: Alicante’s Guitar Guru”, *Classical Guitar Review*, n. 84, (Newcastle u. T., GB, Ashley Mark, agosto de 1990), pp. 16-18.

MORTARI, Virgilio: *Omaggio ad Andrés Segovia*, Roma, 1966, ms. digitado por José Tomás, archivo particular de Ascensión Alfonso.

— *Omaggio ad Andres Segovia*, Milán: Carisch., 1972, edición y digitación de José Tomás.

NEGRI, Cesare: *Nuove inventione di balli*, Milán: Girolamo Bordone, 1604. Biblioteca del Congreso, Washington D.C., RISM ID 00000990046915.

NOFZIGER, Tomas: “La influencia de la guitarra en la provincia de Alicante”, 2013, *Alhambra guitarras*, <<http://www.alhambrasl.com/es/blog/130/la-influencia-de-la-guitarra-en-la-provincia-de-alicante.html>> (9 de julio de 2016)

NÚÑEZ, Faustino: “Malagueñas”, *Flamencopolis (2011)*, En línea: <<http://www.flamencopolis.com/archives/282>> (11 de febrero de 2017).

Open Music Library, <<https://openmusiclibrary.org/tag/jose-tomas/articles/>> (23 de marzo de 2017).

*OROZCO, Jorge: *Recuerdos de Andrés Segovia*. Conferencia a cargo de José Tomás en el Conservatorio de Vall d’Uixó (Castellón), 26 de abril de 1996. Video en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=moGA8QFjoel&index=9&list=RDmoGA8QFjoel>> (3 de junio de 2017).

ORS MONTENEGRO, Miguel: *Memoria Digital de Elche*, Universidad Miguel Hernández de Elche, Cátedra Pedro Ibarra, 8 de abril de 2016. En línea: <<http://www.elche.me/biografia/vives-ramiro-jose-maria-0>> (9 de agosto de 2016).

PAVANELLI, Mauro Henrique (ed.): *Heitor Villa-Lobos: Suite Popular Brasileira*, Bahía: Solo Guitar Society, Partitura publicada en línea: <<http://guitardaily.weebly.com/uploads/1/2/3/2/12329041/villalobossuitepopular.pdf>>, 2002 (21 de mayo de 2017).

PÉREZ SELLÉS, José Tomás: Véanse Albéniz, Bach, Carlstedt, Chaikovski, Esplá, Frescobaldi, Ravel, San Sebastián y Scarlatti.

POTALIVO, Pierluigi: “Un Profilo di Sergio Notaro”, *Circolo Chitarristico Romano* (Roma: Centro Romano della Chitarra, 2008), 17 de octubre de 2008. En línea:

<https://circolochitarristico_romano.wordpress.com/tag/centro-romano-della-chitarra/>
(24 de junio de 2016).

POULTON, Diana; LAM, Basil (eds.): *The Collected Lute Music of John Dowland*, Londres: Faber Music, 1978.

PRECIADO, Dionisio: *Quiébros y redobles en Francisco Correa de Araujo (1575/77 - 1654)*, Madrid: Alpuerto, 1973.

PUJOL, Emilio: *Escuela razonada de la guitarra*, libro IV, Buenos Aires: Ricordi americana, 1954.

RAVEL, Maurice: *Pavane pour une infante défunte*, Paris: Demets, 1899.

RAVEL, Maurice: *Pavane pour une infante défunte*. Ms. de la transcripción y digitación de José Tomás. Archivo particular de Ascensión Alfonso.

REVUELTA, Vidal Benito (trad. de Robert Kotas): "History: the Guitar in Spain", *Guitarra Magazine*. En línea: <<http://www.guitarramagazine.com/GuitarSpain5>> (4 de noviembre de 2015).

REYES PAZ, Ricardo: *Manuel M. Ponce's Suite in D Major for Solo Guitar. Performance Edition and Analysis*. Tesis doctoral, Tempe, EE.UU.: Arizona State University, mayo de 2013.

RODES, Ignacio (ed.): *Óscar Esplá: Tempo di sonata*, Madrid: Ópera Tres, 1997.

ROUSSEAU Jean Jaques: *Diccionario de música (Paris, 1768)*, J. L. de la Fuente (ed.), Madrid: Akal, 2007.

RUIZ DEL PUERTO, José Luis: "XXV aniversario de la muerte de Vicente Asencio", *Trujamán*, Valencia: Asociación Cultural Trujamán, 2004. En línea: <http://mural.uv.es/crisanri/pagina_nueva_15.htm> (1 de mayo de 2016).

RUIZ MORALES, José Miguel: "Una aventura musical en una Ciudad Santa: «MÚSICA EN COMPOSTELA»", Madrid: Ministerio AA.EE. Dir. Gral. Rel. Culturales, 1973. Conferencia en R.C.S.M.M. 24-04-1972.

*SAN NICASIO, Pablo: *Video entrevista a Demetrio Ballesteros*. Ajofrín (Toledo), 14 de mayo de 2014. Sexto Orden. Video en línea: <<http://www.sextoorden.es/2014/05/video-entrevista-demetrio-ballesteros.html>> (8 de abril de 2017).

SAN SEBASTIÁN de, José Antonio (José Gonzalo Zulaica Arregui - Padre Donostia): *Oñázez - Dolor, Preludios Vascos*, San Sebastián: Erviti, 1914.

SAN SEBASTIÁN de, José Antonio (José Gonzalo Zulaica Arregui - Padre Donostia): *Oñázez - Dolor*. Copia heliográfica del ms. de la transcripción y digitación de José Tomás. Archivo particular Carmen M.^a Ros.

SÁNCHEZ, Jesús: *Alicante vivo*, "La Escuela Superior de Comercio de Alicante" (14 de marzo de 2007). En línea: <<http://www.alicantevivo.org/2007/03/alicante-en-el-recuerdo-64-la-escuela.htm>> (12 de julio de 2016).

- SÁNCHEZ, Sarai: *David Russell: Estoy muy feliz de recibir el Premio Honorífico José Tomás 2013*, Petrel, 25 de julio de 2013. En línea: <<http://petreraldia.com/reportajes/david-russell-estoy-muy-feliz-de-recibir-el-premio-honorifico-jose-tomas-2013.html>> (15 de julio de 2016).
- SÁNCHEZ, Sarai: *Entrevista a David Russell, premio honorífico José Tomás 2013*, vídeo en línea, Petrer (Alicante), 25 de julio de 2013: <<https://vimeo.com/71006887>> (12 de octubre de 2016).
- SCARLATTI, Domenico: *Sonata L. n.º 297*. Pérez Sellés, José Tomás (ed.) Tokio: Casa de la Guitarra, 1968.
- *Sonata L. n.º 238*. Pérez Sellés, José Tomás (ed.). Tokio: Casa de la Guitarra, 1968.
- *Sonata L. n.º 97*. Copia heliográfica del ms. de la transcripción y digitación de José Tomás. Archivo particular de la familia.
- *Sonata L. n.º 97*. Pérez Sellés, José Tomás (ed.) Tokio: Casa de la Guitarra, 1968.
- *Sonata L. n.º 238*. Ms. de la transcripción y digitación de José Tomás. Archivo particular de la familia.
- SEGOVIA, Andrés (ed.): Girolamo Frescobaldi: *Aria con variazioni detta La Frescobalda*. Londres: Schott & Sons, 1939.
- SEGUÍ, Salvador: “Matilde Salvador”, *Catálogo de compositores*, Madrid: Generalitat Valenciana y Fundación Autor Ediciones y Publicaciones, 2000.
- SELLIN, Evalott: “Entrevista a José Tomás”, *A Tempo*, vol. 4 (Barcelona: Societat Guitarrística de Catalunya, julio de 1986), pp. 7-9.
- SERRALLET, Rafael: “La guitarra y Domenico Scarlatti”, *Revista Musical Chilena* (Santiago: Universidad de Chile, n.º 202, julio-diciembre de 2004), pp. 38-62. En línea: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902004020200005> (26 de septiembre de 2016).
- **Sonatas para guitarra: Ó. Esplá. Tempo di sonata*, Ignacio Rodes, guitarra, Madrid: Ópera tres CD 1010 OPE, 1993. CD Audio.
- SOUGEZ, Marie-Loup (coord.), GARCÍA FELGUERA, M. de los Santos; PÉREZ GALLARDO, Helena; VEGA, Carmelo: *Historia general de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 2006.
- SRETENOVIC, Stevan y ADAMOVIC, Jelena: “The interpretation of J. S. Bach’s Sonata No. 1 in G”, Kristiansand, Noruega: Tesis de Máster, Universidad de Adger, 2012.
- VICENTE LEÓN, Tania: “Análisis semiótico sobre las tablaturas para laúd”, *Káñina, Revista de Artes y Letras*, San José, Universidad de Costa Rica, 2005, vol. XXIX (1 y 2), pp. 327-332.
- VILLA-LOBOS, Heitor: *Suite Populaire Bresilienne*, París: Max Eschig, 1955.
- VILLA-LOBOS, Heitor: *Prélude n.º 3, Cinq Préludes*, París: Max Eschig, 1954.