



SINFONÍA VIRTUAL
REVISTA DE MÚSICA Y REFLEXIÓN MUSICAL
ISSN 1886-9505 | Indexada en Latindex

EBSCO, DIALNET, RILM, MIAR, CIRC,

REBIUN www.sinfoniavirtual.com

LA DANZA MORA ¿UN ESTILO FLAMENCO?

MANUEL DOMÍNGUEZ MACÍAS

Guitarrista. Grado en Flamencología por el
C.S.M. Rafael Orozco de Córdoba

Resumen: Este artículo tiene un doble propósito. De un lado, trata de aportar visibilidad a lo que durante cierta época fue un estilo presente en el repertorio de principales concertistas de guitarra flamenca, quienes a su vez lo dotaron de enorme personalidad. Por otra parte, pretende contextualizar en lo posible dicha forma musical para entenderla mejor. Nos sorprende la casi total ausencia de trabajos que aborden, siquiera brevemente, su análisis musical o histórico. Más cuando observamos la gran variedad de enfoques y diversidad de recursos de que han hecho uso los guitarristas para enriquecer un esquema, en principio, abocado a una vida breve, por su concepto quizá excesivamente fácilón.

Palabras clave: Danza mora, zambra, estilo flamenco, alhambrismo, orientalismo.

Abstract: The purpose of this article is twofold. On the one hand, it tries to bring visibility to what for a certain period was a style present in the repertoire of the main flamenco guitarists, who in turn endowed it with enormous personality. On the other hand, it aims to contextualise as far as possible this musical form in order to better understand it. We are surprised by the almost total absence of works that deal, at least briefly, with its musical or historical analysis. All the more so when we observe the great variety of approaches and diversity of resources that guitarists have made use of to enrich a scheme that in principle is destined to have a short life, due to its concept and perhaps excessively facile.

Keywords: Danza mora, zambra, estilo flamenco, alhambrismo, orientalismo.

Fecha de recepción: 10/06/2024

Fecha de aceptación: 05/07/2024

Introducción

Hasta la generación anterior a la mía se incluye habitualmente en el repertorio de los guitarristas solistas un género de música llamado *danza mora*. Raro era el caso del guitarrista que no tuviera en el repertorio su danza. Incluso yo, cuando quise grabar todos los géneros del repertorio de la guitarra flamenca bajo el título de “Mundo y formas de la guitarra flamenca”, desde una actitud de compromiso y respeto a mi cultura, componiendo todas las obras con el mayor cuidado a la tradición, compuse y grabé mi danza mora, observando las estructuras que había visto en mis mayores.¹

En su frecuente búsqueda de lo veraz, lo fiable, lo que pudiera suponer una referencia sólida; o como él lo llamaba muy a menudo, *lo escolástico*... tenemos en estas palabras del Manolo Sanlúcar una de las escasas alusiones escritas a un género – permítasenos al menos provisionalmente la denominación– que creemos merece nuestro interés. Las palabras del maestro pueden servirnos pues como punto de partida.

Nos llama la atención la ausencia de referencias, lo poco que se ha abordado. Más viviendo como vivimos una etapa rica y profusa en estudios y ordenada revisión de temática musical del flamenco. Y no es que sea básico o fundamental, pero habiendo tenido cabida y formado parte del repertorio de numerosos guitarristas de relieve, habiendo sido moda o tendencia aun temporal ¿no podríamos calificar pues a la *danza mora* de *estilo*? Y siendo así ¿cabría entre los estilos flamencos guitarrísticos? Hay quienes hablan de ella sólo como composiciones aisladas, pero un vistazo a la realidad nos lleva a ver que son numerosas y ricas en interpretaciones y versiones. Quizá fue solo moda – encuadrada en otras corrientes más amplias– pero podemos observarla claramente durante una etapa del flamenco con las denominaciones de *danza árabe*, *danza morisca* o *danza oriental*, etc. A modo de aproximación, sin tratar de ser exhaustivos, y como punto de partida de un estudio más amplio, trataremos de realizar una breve mirada que nos ayude a aclarar el estado de esta cuestión.

Danza mora y zambra

No hay duda de la relación entre estos dos estilos musicales. Quizá sea el primer tema que nos habría de ocupar a la hora de hacer una mínima caracterización de estos aires.

¹ Sanlúcar, Manolo, *La guitarra flamenca, teoría y sistema*. Ed. La posada Córdoba, 2005, p. 149.

Encuadrada a su vez en el grupo genérico de los tangos, con influencias de los tientos, pero con una personalidad propia totalmente definida, conocemos hoy la zambra como un atractivo estilo musical derivado de los tangos de Granada. Presenta influencia de los tientos, fue practicada y difundida por los artistas gitanos del Sacromonte principalmente. La polisemia del término incluye la denominación de la fiesta que encuadra este estilo, la nominación genérica a las músicas, danzas y ritos que en ella tienen lugar, así como la referencia a la agrupación misma de artistas que lo llevan a cabo, o incluso el lugar físico donde se celebra.

El *Diccionario Harvard de la música* alude a “una fiesta animada con música y baile flamencos”.² La otra acepción que recoge refiere “una danza de carácter binario; un aire pausado y solemne de unos tangos lentos, 2/4”.

ZAMBRA GRANADINA.
DANSE ORIENTALE.

A Monsieur ARTHUR HERVEY. I. ALBENIZ.

Allegretto, ma non troppo. (♩ = 88.)

El *Diccionario Larousse de la música* nos habla de una “danza antigua que bailaban los moros españoles, acompañándose de flautas moriscas (xabebas) y de otros instrumentos músicos de viento similares a las dulzainas. En época reciente pasó a designar fiesta de cante y baile gitanos, de carácter privado en un principio, pero que ha llegado a constituir un espectáculo público y turístico”.³

² *Diccionario Harvard de la música*, Alianza Ed. Don Randel. Madrid, 1986, p. 1108.

³ *Diccionario Larousse de la música*. Edición para RBA Promociones Editoriales, Barcelona, 2003, pp. 309 y 310.

La procedencia árabe, morisca, parece clara y no muy difícil de rastrear. La propia etimología del vocablo es elocuente y los diversos significados que recibe al paso del tiempo bastante orientadores. Encontramos “fiesta que usaban los moriscos, con bulla, regocijo y baile, y fiesta de los gitanos del Sacromonte, en Granada, España, semejante a la zambra de los moriscos”.⁴ También “fiesta bulliciosa con baile que se hacía entre los moriscos. Se emplea ahora con el mismo significado en zambra gitana”.⁵ Según Cortés⁶ dicha palabra deriva del árabe *ẓamr* (زَامْر) que significa *tañer* o *tocar*.

La zambra constituía una de las manifestaciones más significativas de los musulmanes asentados en la península Ibérica, por lo que continuó ejecutándose en tiempos de la Reconquista cristiana, época en que la población musulmana tuvo que convertirse a la religión imperante en la monarquía hispánica, intentando, no obstante, mantener vivas sus tradiciones y costumbres.

Según Navarro⁷, de la popularidad de estos bailes, considerable tanto en nuestro país como fuera del mismo, dan fe entre otras cosas las diversas escenas plasmadas en las artes plásticas, como las figuras en madera de Erasmus Grasser en 1480, los dibujos de Weiditz en el primer tercio del siglo XVI; o el título –hallado en una lista de obras de Vélez de Guevara– “Baile de Moriscos”, una composición anónima que había servido de intermedio en la representación de la comedia *La hermosura de Raquel* (1615), del mismo autor. En dicha obra se pudieron apreciar costumbres y maneras de manifestarse de aquellos que, un año antes al posible estreno de esta función (1614), habrían sido ordenados expulsar.

La profesora Emilia Martos⁸ trata asimismo de dirimir la cuestión de la transmisión de influencias árabes a lo morisco y de ahí a lo gitano, lo cual parece posible y es aceptado si se atiende, entre otras cosas, al período de convivencia de los moriscos expulsados a partir de 1609 y refugiados en las comunidades gitanas.

No es difícil pues encontrar referencias a la zambra. El término despierta mucho interés incluso –o sobre todo– en música extraflamenca. Pero más allá de los datos reales

⁴ Real Academia Española *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed.

⁵ Moliner, María, *Diccionario de uso del español*. VIIª Ed. (Vol. II). Editorial Gredos, Madrid, 1988, p. 3095.

⁶ Cortés, Julio, *Diccionario de árabe culto moderno árabe español*. Ed. Gredos, Madrid, 1996, p. 471.

⁷ Navarro, José Luis, “Las zambras gitanas de Granada”. En *Historia del Flamenco* (Vol. II). Ed. Tartessos, Sevilla, 1995, pp. 369-377.

⁸ Martos, Emilia, “La zambra en Al-Ándalus y su proyección histórica”. *Espiral. Cuadernos del profesorado*. Junio. 2º semestre. (2008), Almería, p. 3.

y la fidelidad a lo veraz que busca la investigación musical, el orientalismo, con su visión imaginaria y estereotipada de lo morisco, moro, moro-gitano, árabe... habita, sin duda, prendido con fuerza en el inconsciente colectivo, que guarda una imagen misteriosa y romántica. Es el mito creado por Occidente y consolidado a través de los años, que ya estudiara E. W. Said en su memorable ensayo.⁹

Alhambrismo musical

Este orientalismo se hace patente de diversas maneras y, dicho sea de paso, constituye un tema de estudio cautivador. Tiene además una clara vertiente en el campo artístico: literario, pictórico, musical y arquitectónico: *El alhambrismo*. En palabras de J. Ramón Ripoll:

El viaje imaginario fue una de las características del artista romántico: dejaba vagar su alma por los territorios inventados, en busca de un paisaje, unos personajes y una manera de vivir que lo salvaran de la vulgaridad. Países y lugares exóticos le brindaron la oportunidad de saltar los límites de lo cotidiano.¹⁰

Hay quienes fechan el punto de partida del movimiento en los *Cuentos de la Alhambra* de W. Irving (1829), o los poemas *Orientales* de José Zorrilla (1852). También en el claro antecedente de la revista *Alhambra*, periódico de ciencias, literatura y bellas artes que se publica en Granada entre 1839 y 1843.

Más que una concepción estilística plenamente desarrollada, el alhambrismo musical del siglo XIX fue una moda, un tipo de sonoridad, que debe enlazarse con la tendencia pintoresquista y con la recuperación de ambientes de la música española de la primera mitad del siglo. [...] Más que de un género concreto, debemos hablar de la plasmación de una tendencia pintoresquista en obras musicales, compuestas en ocasiones para eventos culturales determinados que, más que buscar un lenguaje musical propio, se acercan a una estética europeísta a través de

⁹ Said, Edward W., *Orientalismo*. Ed. Mondadori, Barcelona, 2008, p. 9. Para ampliar apropiadamente estas ideas véase el trabajo de Reynaldo Fernández Manzano “La música en el Reino Nazarí de Granada y la etapa morisca” en *La música andalusí en el Reino de Granada*. Seminario del Centro de Estudios Andaluces, 20/03/2012, pp. 47 y ss. <https://n9.cl/61oet>

¹⁰ Ripoll, José Ramón, “El alhambrismo musical” en *Rinconete. Música y escena*. (7/9/2000). <https://acortar.link/8Nkihj>

equivalencias convencionales, hasta convertirse en lugares proclives a un **arabismo de superficie**.¹¹

La producción musical “alhambrista” se relaciona con “el interés por las tradiciones populares de la Europa romántica y el nacionalismo musical vinculado a las revoluciones de 1848”, como nos recuerda Claude Worms:

En aquella época, visto desde Francia [Florent Schmitt, Charles Koechlin, Claude Debussy, Maurice Ravel...], el arte comienza en España y particularmente en Andalucía. Al otro lado de los Pirineos, nacionalismo musical y orientalismo confluyen en la evocación mítica de la España musulmana, que naturalmente se sitúa en Córdoba y Sevilla, pero sobre todo en Granada.¹²

La Alhambra y el paisaje granadino, su historia, los múltiples elementos del pasado hispanoárabe y toda la tradición cultural posterior –paisajes, bandoleros, toros, gitanería...– comienzan a construir, desde la segunda mitad del siglo XIX, una serie de composiciones que pueblan desde la zarzuela a la música sinfónica. Tenemos bellísimos ejemplos de esta inspiradora temática en la tríada debussyana *Lindaraja*, *La puerta del vino*, *Soirée dans Grenade*, ésta última la segunda de las estampas.

[Debussy] recurrió al escapismo como fuente de inspiración para muchas de sus grandes obras. Su buen amigo Robert Schmidt afirma que Debussy se refugiaba a menudo en los asuntos exóticos, en la antigüedad y en los mitos, y que de ahí extraía el material para costearse esos viajes que sólo alcanzaba a imaginar. [...] Contemporáneo de las grandes Exposiciones Universales acontecidas en París, pudo contemplar cómodamente las costumbres de los países lejanos [...] Tampoco sintió la urgencia de visitar España, porque los músicos españoles ya habían llevado a París sus costumbres, sus ritmos y sus melodías. [...] y su genialidad le impulsó a imaginar Granada y su inmortal Alhambra dejándonos constancia de su “viaje” en tres composiciones para piano.¹³

¹¹ Orquesta Ciudad de Granada. Dir. Juan de Udaeta- Centro de Documentación Musical de Andalucía: “El alhambrismo musical en la España del siglo XIX”. Catálogo del disco *Alhambrismo sinfónico. Obras de Chapí, Bretón, Monasterio y Carreras*. 1999 (reedición) D.L. SE-568-1993. La negrita es nuestra.

¹² Worms, Claude, “Manuel Serrapi Niño Ricardo: Gitanería arabesca (Danza). Alhambrisme flamenco” En *flamencoweb.fr* (02/07/2013).

<http://www.flamencoweb.fr/spip/spip.php?article458&lang=fr>

¹³ Baeza, Jorge, “Los viajes imaginarios de Claude Debussy”. Web *Bachtrack*. 06/10/2017 <https://acortar.link/9VJzI3>

Entre 1875 y 1891, años de La Restauración, hay gran profusión de obras musicales para salones. Esta estética se encuentra en gran medida en las canciones para voz y piano (Isidoro Hernández, Eduardo Ocón, Allú...), evocando en textos y música un oriente fantaseado.¹⁴

La referencia a lo árabe es nominal más que de contenido musical específico. [...] En estas canciones, el componente alhambrista reside en el argumento, asociándose la temática andaluza con la mora, lo que crea una atmósfera arábigo-andaluza.¹⁵

El investigador Guillermo Castro cita a autores como Óscar de la Cinna, Felipe Espino y otros. Los títulos de sus obras siguen igualmente el concepto y la estética que tratamos: *Une nuit à Granada, tableau mauresque*, (1880), *Zambra gitana* (1885), *La mora* (1895), *Zambra morisca* (1890) ...¹⁶

En la zarzuela y la ópera encontramos títulos como *Boabdil, último rey de Granada* (1845) de Baltasar Saldoni, *La Conquista de Granada* (1850) de Arrieta, el bolero de *Los Diamantes de la Corona* (1854) de Barbieri, *La conquista de Madrid* (1863) de Gaztambide, ambientada en el Madrid musulmán del siglo XI o *L'ultimo Abencearragio* (1874) de Pedrell. Todavía en 1910, la parte 3ª de la Zarzuela *Juegos malabares*, de A. Vives y M. Echegaray, aparece con el nombre de *Danza mora*.

También diversas obras orquestales tienen en esta temática una fuente inagotable de inspiración. Aparecen en los títulos “Granada”, “la Alhambra”, “el Generalife”, “el Albaicín”... con los adjetivos “árabe”, “morisco”, “gitano”... Por ejemplo la *Sinfonía mozárabe* (1880) de Manuel Giró. *Adiós a la Alhambra* (1855) de Jesús de Monasterio, considerada la más importante de este período, fue difundida en Europa gracias a las actuaciones de su autor como violinista. Otros ejemplos son la *Fantasía morisca* (1879) y el poema sinfónico *Los gnomos de la Alhambra* (1889) de Ruperto Chapí, o la Serenata *En la Alhambra* (1888) de Tomás Bretón. Incluso en 1947 todavía encontraremos en Francia una lejana supervivencia de este tema con la *Sinfonía de la Alhambra* de Henri Collet, permanente admirador de la cultura española.

¹⁴ Vemos en los títulos de Hernández: *Zambra morisca*, *El lamento del moro*, *La tunecina*, *El zegrí*, *Fátima* y *La cautiva*.

¹⁵ CDMA. “El alhambrismo musical...”

¹⁶ Castro, Guillermo, “Del cómo, cuándo y por qué del compás del taranto”. *Sinfonía Virtual* Ed. 35. Verano-2018, pp. 5 y 7.

Asimismo, los maestros españoles del piano también participarán del interés por esta estética: Enrique Granados, en sus *Doce danzas españolas* Op. 37 (nº2, “Oriental”; nº11, “Zambra”; nº12, “Arabesca”), Isaac Albéniz con su *Suite Morisca*; Joaquín Turina (“Zambra” y “Sacromonte” de *Cinco danzas gitanas*); y muchos otros (Serrano, o los ya mencionados Ocón, Allié, etc.).

Incluso en lo arquitectónico es patente y muy abundante este interés romántico por la evocación árabe. Especialmente en la primeras décadas del siglo XIX (incluso antes en algunos países europeos) era costumbre que la alta burguesía y nobleza crearan salones a imitación de los palacios nazaríes. También, curiosamente, en la llamada *arquitectura efímera* vemos notables ejemplos en muy diversas ferias, certámenes, celebraciones públicas o exposiciones universales.

Pero retomando nuestra indagación musical, lo cierto es que no hay unanimidad en cuanto a definir un ritmo concreto para la zambra. La variedad de métrica que vemos en los numerosos ejemplos presentes en la literatura musical no guarda unanimidad en sus características, sino más bien *parecido* en lo tocante a sus intenciones estéticas. Es clara también la opinión del profesor Guillermo Castro:

Parece que más bien la identidad musical de la zambra pudo ser una especie de ilusión o búsqueda de inspiración en lo árabe y después en lo gitano recreando ciertos ritmos, armonías y atmósferas basadas en el imaginario, en el subconsciente, muy relacionado con el orientalismo musical que aconteció a lo largo de todo el siglo XIX con gran influencia en España, sobre todo en Andalucía.¹⁷

Y, de nuevo, Ripoll:

En cuanto a su lenguaje y estilo, no existen unas claras características comunes entre los autores que cultivaron esta manera musical: Quizás pudiéramos resumirlas en una ornamentación de la melodía apoyada en los modos mayores y menores, una constante utilización de la cadencia andaluza y una tendencia melódica a las arquitecturas arabescas.

O sea que lo común de estas composiciones suele ser más una cuestión estética, de intenciones, de óptica, que estructurales o formales. Algunos elementos que sí vemos como la alternancia de tonos homónimos mayores y menores, el uso de la cadencia

¹⁷ Castro, Guillermo, “Del cómo, cuándo y por qué del compás del taranto”, p. 9.

andaluza, la escala con la III alterada ascendentemente... son abundantes y están también en las numerosas composiciones de guitarra que interpretan este estilo.

à José CUBILES

CINQ DANSES GITANES

CINCO DANZAS GITANAS

I
ZAMBRA

Joaquín TURINA
Op. 55 No 1

Adagio

PIANO

pp

Allegretto quasi andantino M. ♩ = 72

Para concluir, digamos que en el flamenco la zambra sí adopta –y se establece en– un marcado e insistente carácter binario, que es la base del atractivo de su estética. Así, vivió momentos de éxito clamoroso y de masas en la música y el cine de la época. Y encontramos ejemplos y artistas de lo más dispar, desde el popularísimo tándem Lola Flores-Manolo Caracol, a La Paquera de Jerez (Fontana-64 29 033) o Rafael Romero “El Gallina” (BAM – LD 332).

Citar, en fin, todos los ejemplos relevantes no es por ahora nuestra intención y podría extender demasiado un artículo como éste.

La zambra en la guitarra

La guitarra toma tempranamente el estilo *alhambrista* para sus composiciones. Juan Parga parece ser el verdadero precursor de este estilo para la guitarra. Publica, ya en 1880, una colección con un apartado –“Repertorio de concierto con mecanismo de escuela” – en el

que encontramos *Rapsodias sobre la colección andaluza*, con dos títulos de la temática que tocamos: *Reminiscencias árabes*, *Idilio andaluz* y *Alhambra*. *Gran fantasía descriptiva*.

Con posterioridad, Tárrega consagrará –según algunas opiniones– el estilo con sus conocidísimos *Capricho árabe* (1892), *Recuerdos de la Alhambra* (1899) y precisamente la *Danza mora* (1900), por cierto, de *caracteres orientales* muy comedidos. En este aspecto –y quizá por lo que nos ocupará más adelante– podríamos recordar la coexistencia y el consecuente y esperado trasvase de influencias entre los guitarristas Borrull-Tárrega-Arcas.

A mi íntimo amigo el inspirado poeta y distinguido pianista D. Salvador Roldán.

3

ALHAMBRA
Gran Fantasia descriptiva de Concierto
para Guitarra
por
J. Parga.

Op. 29. *)

Pr. ptas. 7.50.

Nº 1. Adiós, Granada.
Nº 2. Aurora.
Nº 3. La Campana de la Vela.
Nº 4. Arabesca.
Nº 5. Zambra moruna.
Nº 6. Serenata y parranda Granadina.

Introduction.
Largo maestoso.

También, como muy bien nos apunta Claude Worms –en uno de los escasos textos sobre el tema que hemos hallado¹⁸– encontramos a otros autores tempranos de la zambra: Antonio Jiménez Manjón (1866-1919) con su *Célebre capricho andaluz* y *Fantasia gitana*; Guillermo Gómez (1880-1955), con *Zambra gitana* (1928); Julio Martínez Oranguyen (1905-1973), que grabó la zambra propia *Arabia* en 1937; o Vicente Gómez con su zambra *Granada árabe*. Éstos parecen ser los verdaderos pioneros de la forma posterior y actual de la danza mora para guitarra.

¹⁸ Worms, Claude, “Manuel Serrapi Niño Ricardo: Gitanería arabesca (Danza)...”

<http://www.flamencoweb.fr/spip/spip.php?article458&lang=fr>

Danza mora y guitarra flamenca

Lejos de denominaciones eruditas, el flamenco suele encontrar su manera propia de nombrar las cosas. Del término *moro* y su uso, común y extendido en Andalucía, el diccionario de la R.A.E. recoge su origen

Del lat. *Maurus* ‘mauritano’, y este del gr. Μαῦρος *Maúros*; propiamente ‘oscuro’, por alus. al color de su piel.

Y sus acepciones refieren a “natural de África septentrional, frontera a España”; o “perteneciente o relativo a la España musulmana del siglo VIII hasta el XV”; también de sus habitantes. Y dicho de una persona, especialmente un niño: *que no ha sido bautizado*, término que era de uso aceptado hasta época bastante reciente.

También es cierto que el supuesto matiz despectivo que a veces quiere atribuirse a la palabra no es tal, ni en su origen ni en su uso meridional. No en vano, era el mismo E. W. Said, quien nos recordaba (en el prólogo a la nueva edición española de su libro) lo peculiar del orientalismo español y el haberse dado cuenta de

Hasta qué punto España es una notable excepción en el contexto del modelo general europeo cuyas líneas generales se describen en “Orientalismo”.

Más que en cualquier otra parte de Europa, el islam formó parte de la cultura española durante varios siglos, y los ecos y pautas que perduran de tal relación siguen nutriendo la cultura española hasta nuestros días.¹⁹

El parecido y relación entre danza mora y zambra nos parece obvio. Por ello, podríamos calificarla sin lugar a dudas de un estilo *primo* o derivada de ésta. La guitarra flamenca de concierto explora las posibilidades instrumentales de la zambra y la lleva un poco más allá. Pequeñas peculiaridades de su traspaso a la guitarra, como su scordatura o la disposición de los intervalos formados por las cuerdas, ayudan en este proceso. La afinación de la 6ª en re (un tono más bajo de lo habitual) aporta una sonoridad agradecida. El patrón *Re-La* (a veces *Re₂-La₂-re₃-la₂...* como en la Rondeña) se convierte inmediatamente y casi con omnipresencia en *leitmotiv* imperante:

¹⁹ Said, Edward W, *Orientalismo*. Ed. Mondadori, Barcelona, 2008, p. 9.



Enseguida, variado, corresponde fielmente al de la zambra:



Sobre éste, se suelen construir melodías y motivos de carácter recurrente:



o también...



En una de Esteban delgado:



Normalmente en tonalidad de Re frigio (flamenco), los giros, cambios y guiños a los modos menor –frecuentemente– o mayor son abundantes y realizados con una facilidad a veces ostentosa. Estas composiciones dan fe del colorido y la enorme riqueza de recursos, y también, sobre todo, de la pasión creativa con que los guitarristas abordan estas imaginativas creaciones musicales. Así, estas obras van construyéndose como una suma heterogénea de elementos fraseológicos, melódicos, motivicos, armónicos, de carácter pretendidamente exótico, “moruno” preferentemente, pero también mayores y

menores y, por supuesto, flamencos. Todo con gran espontaneidad, libertad e inventiva. Adquieren, en suma, unos caracteres propios. Es verdad que en ocasiones van tocando sus límites y difícilmente pueden evitar convertirse en algo excesivamente exótico y foráneo.

La cadencia andaluza es otro elemento naturalmente presente. El marcado aire binario, insistente, sobre las notas re-la, como ostinato, conceden parte de su aire misterioso. En lo respectivo a las escalas, la frigia altera su III y eventualmente su VII para hacerse más enigmática:



No hay duda de que la danza mora como tal ha ocupado la atención de los músicos. Y no hay que remontarse necesariamente muy atrás en el tiempo. Recogemos de nuevo los comentarios de Claude Worms a la publicación en 2008 de un monográfico de Alain Faucher con partituras de lo que traduce como *danzas árabes*.²⁰ Dice revivir “oportunamente un aspecto lamentablemente olvidado de la historia de la guitarra flamenca”.

La Danza Árabe es, junto con la Rondeña creada por Ramón Montoya, la única forma de guitarra flamenca totalmente desligada del cante (el Zapateado también entra en esta categoría, pero su forma deriva del baile). Por eso la estructura de las composiciones siempre ha escapado a la tradicional sucesión de compases en rasgueados, paseos, falsetas... Se asemeja más a las “diferencias” del repertorio para laúd, vihuela o guitarra, del Renacimiento y desde el primer Barroco: se forman “variaciones” sobre un tema melódico o bajo armónico. En el caso de Danza Árabe, las variaciones se basan en un bordón que evoluciona en pasos armónicos, y alternan diversas técnicas de la mano derecha (picado, trémolo, técnica de parada del pulgar...) sobre una vigorosa pulsación binaria, que no excluye cambios de tempo y/o rubato.

Sin duda un derivado de la zambra, extensión instrumental de ésta, en la que nosotros vemos claramente, además, ciertas características de estilo.

Sigue diciendo Worms muy atinadamente que...

²⁰ Worms, Claude, “Alain Faucher: Danzas árabes. Ediciones Affedis”, Web *Flamencoweb.fr*. 19/02/2008 <https://acortar.link/oVmy0P> Encontramos otras publicaciones como la de H. J. Kaps: *Flamenco-6 solos de guitarra*, editado en Alemania en 1972 por Robert Lienau, que incluye una danza mora; o la composición del guitarrista japonés Jiro Yoshikawa publicada en la Revista “Paseo” de Marzo de 1996.

Si la Danza Árabe no dio origen a un cante bien definido (algunas creaciones célebres, de Juan Varea, Rafael Farina..., y especialmente de Manolo Caracol, son más bien coplas andaluzas con compás de Tientos, o Tangos lentos),²¹ por otro lado se convirtió en el segundo tercio del siglo XX en uno de los pilares del repertorio de guitarra flamenca de concierto, con múltiples composiciones de Niño Ricardo, Luis Maravilla, Pepe Martínez, Esteban de Sanlúcar, Paquito Simón, Andrés Heredia, Mario Escudero, Sabicas, Manuel Cano

Quasi cronología: La danza mora en sus intérpretes

Vemos pues que los guitarristas echan mano de esta estética para sus interpretaciones, a veces adaptaciones. La moda, tendencia, es clara ya en los primeros años treinta, donde vemos versiones representativas, como las de Miguel Borrull (hijo) y Manolo de Badajoz, grabadas en discos editados respectivamente por las casas Parlophone y Odeón, datadas en los primeros años 30.

El *solo de guitarra Danza Árabe Gitana* (1930) de Borrull es una pieza corta que, con breves despuntes impresionistas, se mueve en el tema moro, gitano, flamenco. Aún sin la elaboración de las de Sabicas, o Delgado, es sobria, pero misteriosa, rica, modélica. Nos ofrece el detalle de terminar con la exquisitez de unos armónicos.

Algo más simple en su concepto, la de Manolo de Badajoz (1931) es una composición sencilla y sin demasiadas pretensiones. Aunque hay partes a trémolo, está presente en forma de ostinato *a cuerda pelá* el pedal de la nota mi (sin scordatura: sol flamenco, mi con cejilla al 3) y el marcado acento de la zambra.

Otro ejemplo de esta época es la mención recogida en un artículo que cita el programa del *Cante Flamenco* de Unión Radio Valencia:²²

En 1933, la cadena iniciaba su apertura con un recital de música andaluza cuyo programa fue el siguiente: «Danza mora», un solo de guitarra por Francisco Agustín El Ros; fandanguillos y malagueñas por Francisco Cantero Niño de Sevilla

²¹ Inclasificable y curiosísima, podríamos quizá citar de paso, la grabación de la danza mora de Canalejas de Puerto Real con la Guitarra de Pepe Hurtado, una atípica composición firmada por H. Montes: *Que vienen los moros*, grabada en 1933 (ODEÓN 183.708/80 8159) y también calificada como danza mora. Tras una introducción de guitarra y con el repetitivo aire binario de la danza granadina, cantaor y guitarra hacen básicamente dos estrofas al unísono.

²² Paulo Servi, Isabel A., “Juan Fenollosa Villanueva, El Chufa (padre), guitarrista flamenco en la Valencia republicana” *Quadrivium Revista Digital De Musicología* 10 (2019).

Larga es la nómina de intérpretes, de guitarristas flamencos, que han creado e interpretado sus danzas moras. Sobre 1950-60 formaba parte de casi todos los repertorios solistas de concertistas flamencos. Algunos, como suele ocurrir, han aportado su impronta y hecho grande el estilo, enriqueciéndolo y dándole la personalidad que los adscribe a la nómina de *lo flamenco*. Ciertamente faltaría definir y concretar en qué medida.

Intérpretes de danzas moras

Agustín Castellón “Sabicas”: Sabicas es señero en este tipo de composiciones y seguramente su mejor o, al menos, más conocido representante. La capacidad de Sabicas para moverse dentro de este estilo (por no decir improvisar) hace que tenga seguramente la lista más numerosa de títulos grabados en este aire. Con el maestro pamplonico la danza mora llega a su máxima expresión (aunque seguramente en disputa con Esteban Delgado). Los giros armónicos y el rico virtuosismo de Sabicas recogen varios títulos:

- *El castillo moro*, del disco “Flamenco virtuoso” (Hispavox HXS000-03) 1961.
- *Arabescas*, en el disco “Flamenco reflections”. (ABC-Paramount- ABCS451), 1963. Se amplía el ideario de recursos. Se aleja para parecerse ligeramente al tema *Fantasia inca*.²³
- *Noches de Arabia*, en “Sabicas in concert” (Cultural Development Corporation CDC 1818 (S), 1971.
- *Damasco*, una de las más conocidas; en el LP “Sabicas” (Marfer M.30-196), 1973.
- *Arabia*. LP “La guitarra de Sabicas” (RCA LPM-10404/3F9VP-2055), 1969.

Esteban de Sanlúcar: En su faceta de compositor de temas flamencos para guitarra, Esteban de Sanlúcar se prodiga en las danzas moras, que constituyen en él hitos del estilo, como *Castillo de Xauen*, (RCA VÍCTOR LPM 3209), quizás la más conocida, una obra de referencia en el sanluqueño. En *Moro y gitano* (RCA VÍCTOR LPM 3209), otro título importante de sus danzas, se aúnan la mayoría de los motivos recurrentes – repetidos por otros guitarristas– de este tipo de composiciones de concierto. *Orgía árabe*

²³ Podríamos agregar la *fantasia* como otra especie de pseudoestilo guitarrístico. En ella, los instrumentistas suelen enmarcar aquellas composiciones que no pertenecen a ningún grupo genérico determinado. A veces que ni siquiera es flamenco, aparte del timbre y algunos giros técnicos, etc.

(RCA VÍCTOR R-004946) es la tercera de sus danzas moras, la más elaborada armónicamente y más rica en motivos, con una forma muy clara, muy bien definida, y también casi desconocida.

La lista continúa y es larga e interesante:

Niño Ricardo: En el no demasiado extenso grupo de temas en solitario del padre de la guitarra de acompañamiento sevillano también figura precisamente una interesante danza mora –para algunos modélica y precursora– grabada por primera vez en 1943: *Gitanería arabesca* (Columbia-R14209).

Paquito Simón: *Danza mora* (1960, Belter-50.903). Aquí le oímos interpretar la melodía del tema de Canalejas “Que vienen los moros”.

José Motos: *Danza Mora* (1963, Zafiro Z-E 493), que consta como de autoría popular, en donde reelabora motivos recurrentes y algunos que escuchamos a Esteban Delgado. Más tarde *Morabito* en su “Suite Flamenca” (Belter-12.706) de 1973.

Luis Maravilla: *Judea*, calificada como Danza oriental (1964, Odeon-MODL 1022)

Carlos Montoya: *The moors in Granada* (Allegro, ALL780) es el título de esta composición grabada en 1965, que aporta recursos percusivos y giros típicos, aunque con un tema propio y original.

José Castellón: *Danza mora* (1966, POLYDOR 279FEP)

Pepe Martínez: *Fuente del moro* (1965, Decca-LXT 29.020), donde se reconocen varios motivos de Esteban Delgado. Hay que decir que, como ocurre también en la Rondeña (de guitarra), la propia afinación y disposición de las notas favorece en cierto modo la coincidencia en giros melódicos que se hacen recurrentes y propician su repetición por distintos intérpretes. Por otra parte, Martínez nos ofrece una interesante visión de este estilo en su *Zambra Granadina* (Concert Hall-SMS 2456-A) del LP “Alegrías flamencas” (1968).

Mario Escudero: En el disco para el sello *Propiley-Flamenco vivo*, y junto a Alberto Vélez en algunos temas, encontramos con el sencillo título de *Danza mora* (Propilei PL-1531) una composición interesante, rica, llena de motivos típicos, como las segundas menores, o efectos percusivos.

Paco Peña: *Zambra Mora* (Decca-PFS4270), que comenzando con el tema de carcelero de M. Caracol, enseguida pasa a la escala mora en 2/4 y los motivos típicos. También *Moruna* en “Flamenco Paco Peña”, (1970, Fontana, 6438 011).

Manuel Cano: Encontramos con tres títulos distintos obras que comparten motivos elementos, frases y pasajes. Son: *Alcaicería mora*, en el LP “Suite Granadina” (RCA 3-26169), *En las cuevas* (RCA-76412) y *Cuevas del Sacromonte* (Hispavox-HH 16-569).

Manolo Sanlúcar: Crea su propia danza mora: “Herencia Oriental”, que incluyó en el primer volumen de su *Mundo y formas de la guitarra flamenca* (1971, CBS-S64660). Ganó con ella (y otros dos temas) el festival de Guitarra Folk de Campione (Italia) en 1972, que supuso un enérgico empuje a su carrera en aquel momento.

Niño Miguel: *Embrujo y magia*, que aparece en el álbum “Diferente”, de 1976 (Philips-63.28.206). Luego la interpretará bajo el título de *Zambra del Moro Tharsis*. De nuevo motivos recurrentes de Esteban de Sanlúcar o Ricardo.

La danza mora hoy

Podría decirse que el estilo quedó obsoleto. Pensamos que más por anacronismo estético que por otra cosa. La “visión oriental” que nos ofrece este tipo de piezas musicales adolece de una candidez y simplismo que no tienen cabida hoy. En palabras de Worms, “el estándar es tan rígido que desanimó a los artistas de generaciones posteriores”.²⁴

Con el tiempo, nuestra peculiar danza mora fue desapareciendo, porque sus esquemas daban poco juego a la creatividad. Hoy creo que ningún guitarrista la incluye en su repertorio y no he vuelto a escuchar ninguna otra desde mis inicios como profesional. Será por aquello de la occidentalización del oído.

[...] La referencia a lo Árabe no parten de un canon propio del flamenco, no es estructural, viene dada de la referencia por la coincidencia en un mismo espacio geográfico que establece un gusto, pero no de la matriz que codifica los pasos con los que se relaciona entre sí la cadencia.²⁵

Con el claro apasionamiento que imprimía a su defensa del flamenco, Sanlúcar nos pone delante lo ajeno de estas composiciones a lo estructural de la música flamenca y las califica de “licencias de los concertistas”. Sabiamente nos dice que *el tiempo, que es un filtro, acomoda estas expresiones en su lugar correspondiente*.

Creemos, no obstante, que la singladura de este estilo no fue en vano. Es cuando menos llamativa toda la creatividad a que ha dado pie y el ingenio compositivo con que

²⁴ Worms, Claude, “Manuel Serrapi Niño Ricardo: Gitanería arabesca (Danza)...”

²⁵ Sanlúcar, Manolo, *La guitarra flamenca, teoría y sistema*, pp. 149-150.

los guitarristas han esquivado su monótono esquema, dando lugar a sorprendentes composiciones.

De época reciente, son mencionables las grabaciones de Juan Habichuela, con la Zambra *A Juan Ovejilla* (2002, Universal Music Group-978849815927-1) y las interpretaciones de J. Habicuela Nieto.

Dos obras a estudio: *Danza mora gitana*, de Miguel Borrull, hijo y *Orgía árabe*, de Esteban de Sanlúcar.²⁶

Más allá del deseo por clasificar u ordenar es la curiosidad y la ilusión musical lo que nos mueve a la investigación y al trabajo por desvelar detalles, que a su vez nos llevan a otros, en una tarea ilusionada e incesante.

De entre las abundantes opciones hemos querido escoger dos danzas poco conocidas. Formalmente ambas son sencillas. Como es típico en gran parte de las composiciones de guitarra flamenca, están creadas mayormente por adición de falsetas, a veces, no obstante, muy elaboradas. La escasa elaboración formal es aportada por la repetición o variación de algunas melodías y motivos. Observamos también lo que se podría calificar como secciones de paso, transición o espera, antes de nueva sección; o el típico motivo-pedal u ostinato de las notas tónica y dominante.

Las hemos escrito en la tonalidad de si bemol mayor o re frigio o flamenco, e indicado luego el traste de colocación de la cejilla (lo que producirá, como sabemos, otra tonalidad real). Con poca elaboración armónica, –muy poca en la de Borrull–, en ambas piezas es frecuente el paso a los modos homónimos, mayor y menor, haciendo de descanso o contraste y a veces cierta ambigüedad.

La de Miguel Borrull –*hijo*– la descubrimos inesperadamente en un disco de pizarra de la casa PARLOPHON, durante nuestras exploraciones en el archivo del CADF de Jerez.²⁷ Tras las primeras estimaciones, el asesoramiento de Guillermo Castro y Carlos Martín Ballester nos desvela que la grabación es de 1930. Otros datos como el trémolo *a-m-i* nos corroboran su paternidad. Encontramos asimismo esta danza en la serie “Grabaciones inéditas de pizarra” de la *Historia del Flamenco* de la editorial Tartessos.

²⁶ Transcripciones incluidas como anexo al final del trabajo.

²⁷ Centro Andaluz de Documentación del Flamenco [CADF], Jerez de la Frontera. Agradecemos al personal de esta institución el trato siempre atento y la eficacia. Por otra parte, también al guitarrista Carlos Pérez Álvarez y a la compositora Violeta Romero sus consejos en las transcripciones.

Esta *Danza árabe gitana* se inicia en anacrusa en el II (re#) para caer pronto en el I. Gran parte de su desarrollo se hace entre estos dos grados. Tiene así un carácter flamenco muy marcado. Cuando no, el pedal de la scordatura colorea la armonía a lo largo de toda la pieza.

Es patente a lo largo de todo el desarrollo el frecuente cambio de tempo, a veces al doble de lo que hemos considerado el tiempo inicial, e incluso visiblemente más.

Las distintas falsetas, o variaciones, aparecen señaladas a lo largo de la partitura. La sección de los compases 43 a 54, se repite en 111 a 118, haciendo de transición o pequeño puente.

La *Orgía árabe* de Esteban de Sanlúcar la hallamos en una serie de grabaciones realizadas en Argentina para la casa RCA VÍCTOR entre 1946 y 1948. Forma parte del archivo de su biógrafo y paisano Servando Repetto, aunque está incluida en el Vol. XII de la serie “Flamenco y Universidad” editado conjuntamente por la UCA y la Junta de Andalucía. La edición del doble CD cuenta con una muy completa contextualización biográfica de Repetto.

Transcrita en un principio por nosotros en 4/4, hemos optado por dejarla así para facilitar su lectura.

Formalmente vemos cómo esta danza comienza con lo que, a nuestro parecer, es una sección de inicio que observamos a su vez compuesta por dos partes: cc. 1 a 12 y cc. 13 a 25, siendo los tres últimos el típico *leitmotiv* rítmico formado por las notas re-la, presente en toda la obra.

A grandes rasgos, la forma podría organizarse en las siguientes secciones:

En el c. 26 (anacrusa) comienza la que hemos llamado *falseta 1* con un motivo que podríamos calificar de *tema*, y su desarrollo.

En el c. 39 se inicia la *falseta 2*, quizá la que interés armónico contiene.

En el c. 74 la repetición del tema o *falseta 1*.

En el c. 87 la *falseta 3* se suma y nos lleva en su final tras una subida de tempo hacia la parte última.

En el c. 118 comienza, más rápido, la sección de resolución hasta el final y una conclusión en el modo mayor.

Ambos ejemplos, en definitiva, quieren sumarse al panorama de la literatura presente sobre este estilo, en su deseo de hacer acopio y adicionar todas las impresiones, sonoridades, armonías y creatividad que los guitarristas han dejado aflorar en estas composiciones.

Conclusiones

A nuestro modo de ver sería deseable recoger y encuadrar en lugar apropiado a nuestra *danza mora*. Sin ser más importantes que la propia música, por supuesto, las clasificaciones y organización deben ayudarnos a comprender la realidad, el sitio donde nos movemos, la importancia de cada cosa.

Sería oportuno tener en cuenta lo numeroso de sus interpretaciones y la riqueza e inventiva de éstas. Por reunir una serie de características definidas y elementos comunes en todas sus versiones, quizá sería apropiado no olvidarla del todo al hablar de los estilos flamencos, o al menos en lo tocante a lo guitarrístico.

Fue tendencia guitarrística, ciertamente de vida limitada a un breve período. Participa sin lugar a dudas del universo flamenco porque en él –en sus fronteras– se mueve. Valga nuestra mención para contrarrestar el silencio en que la hemos aparcado.

Bibliografía y fuentes consultadas.

Baeza, Jorge, “Los viajes imaginarios de Claude Debussy”. Web *Bachtrack*. (06/10/2017)

<https://acortar.link/9VJzI3>

C.D.M.A., “El alhambrismo musical en la España del siglo XIX”. Catálogo del disco *Alhambrismo sinfónico. Obras de Chapí, Bretón, Monasterio y Carreras*. 1999 (reedición) D.L. SE-568-1993

Castro, Guillermo, “Del cómo, cuándo y por qué del compás del taranto”. *Sinfonía Virtual* N° 35. Verano-2018.

http://www.sinfoniavirtual.com/revista/035/toque_taranto.pdf

Castro, M^a Jesús, “Miguel Borrull Giménez”. *Magisterio flamenco*. (11/08/2017).

<https://magisterioflamenco.wordpress.com>

Cortés, Julio, *Diccionario de árabe culto moderno árabe español*. Ed. Gredos, Madrid, 1996.

<https://acortar.link/88Wr83>

Diccionario Harvard de la música, Alianza Ed. Don Randel. Madrid, 1986.

Diccionario Larousse de la música, Edición para RBA Promociones Editoriales, Barcelona, 2003.

Fernández, Reynaldo, “La música en el Reino Nazarí de Granada y la etapa morisca” en *La música andalusí en el Reino de Granada*. Seminario del Centro de Estudios Andaluces, 20/03/2012.

https://www.centrodeestudiosandaluces.es/contenido/datos/publicaciones/documentos/PN04_12.pdf

Martos, Emilia, “La zambra en Al-Ándalus y su proyección histórica”. *Espiral. Cuadernos del profesorado. 2º semestre*, Junio, 2008. Almería.

<https://doi.org/10.25115/ecp.v1i2.871>

Moliner, María, *Diccionario de uso del español* (Vol. II). Madrid: Gredos, Madrid, 1988.

Navarro, José Luis, “Las zambras gitanas de Granada”. En *Historia del Flamenco* (Vol II, pp. 369-377). Ed. Tartessos, Sevilla, 1995.

_____ “Los moriscos y sus zambras”. En *Historia del Flamenco* (Vol I, pp. 173-182). Ed. Tartessos, Sevilla, 1995.

Pla, Juan, “Campeón mundial de Guitarra.” *Pueblo: Diario del Trabajo Nacional*: Año XXXIII Número 10203 - 1972 junio 20. En Biblioteca Virtual de Prensa Histórica

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea].

<https://dle.rae.es>

Ripoll, José Ramón, “El alhambrismo musical” en *Rinconete. Música y escena*. (7/9/2000).

<https://acortar.link/8Nkihj>

Said, Edward W, *Orientalismo*. Ed. Mondadori, Barcelona, 2008.

Sanlúcar, Manolo, *La guitarra flamenca, teoría y sistema*. Ediciones La posada, Córdoba, 2005.

Worms, Claude, “Manuel Serrapi Niño Ricardo: Gitanería arabesca (Danza). Alhambrisme flamenco” En *flamencoweb.fr* (02/07/2013)

<http://www.flamencoweb.fr/spip/spip.php?article458&lang=fr>

_____ “Alain Faucher, Danzas árabes. Ediciones Affedis”, En *flamencoweb.fr* (19/02/2008) <http://flamencoweb.fr/spip.php?article92&lang=fr>

Danza Árabe Gitana

Solo de guitarra por Miguel Borrul

6ª en re

(Cejilla al 1)

Allegretto (♩ = ca. 130)

Danza mora (zambra)

Miguel Borrull Giménez
(1900-1976)

PARLOPHON, S.A. - B. 25.624 - I
76.862

(Trasncr.: M. Domínguez)

The musical score is written for guitar in the key of D minor (one flat) and 2/4 time. It consists of several systems of music:

- System 1 (Measures 1-6):** Starts with a box labeled 'A' and the instruction 'energico'. The tempo is 'Allegretto' (♩ = ca. 130). The piece is in 2/4 time. The first measure has a 'p' (piano) dynamic. There are fingering numbers 'II' and 'I' above the staff, and a 'mas' marking above the third measure.
- System 2 (Measures 7-13):** Continues the melodic line. Measure 14 is the start of a new section.
- System 3 (Measures 14-18):** A new section labeled 'B' with the tempo '(Andante)' (♩ = 108). The instruction is 'riten. accel. ----- sempre simile'. It features a 'VI' (sixth fret) marking and a 'I (ReM)' marking. Dynamics include 'sf' (sforzando), 'p' (piano), and 'mf' (mezzo-forte).
- System 4 (Measures 19-24):** A section of arpeggiated chords labeled 'brillante (arp. sempre)'. It starts with a 'meno' marking and a '3' (triple) marking. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte) and 'sub. pp' (sub-pianissimo).
- System 5 (Measures 25-28):** Continues the arpeggiated chords. It includes a 'simile' marking and a '3' (triple) marking. Dynamics include 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'sub. pp' (sub-pianissimo).
- System 6 (Measures 29-32):** A section labeled 'C' with the instruction 'Ad lib.'. It includes the marking 'Re fl' (Re flautado) and 'poco mas y Ad lib.'. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte).

36 *meno* 3

43 *con brio* *a tempo y mas*

49

D (*prestissimo* ♩ = ca. 220)

62

71 *meno* (♩ = 170) *p*

79

E (♩ = 160) *f*

87

95 *rit.* *a tempo y mas*

103 *poco meno*
p

111 *a tempo poco mas*
mf animato

118 **F** (♩ = 210)
misterioso

125

132 *accel. poco*

140

147

155 *meno sub.* (♩ = 160)
3 3

163 **G** (♩ = 180)

169

174

179

184

189

194

200

H *A tempo* (♩ = ca. 130)
energico

212 (simile)

220 **I** *Ad lib.*
port. ³ ³

229 ³ ³

J (♩ = 180) *2ª vez cresc. y accel.*
p

245

253 *A tempo* *Senza tempo* *smorz.* port. *am. (XII)*

Orgía árabe

Falseta 2

38 **39** I

pp

43 VI

48 (ReM) VII *poco meno*

52 *rall poco* *cej II** *s.c.* *simile*

55 *cej* -----

58 ----- *s.c.*

62

66

70

* El dedo 1 permanece fijo en la 6ª cuerda (en mi) hasta el c. 59 y hace cejilla momentáneamente para pisar o liberar las notas indicadas con corchetes.

Orgía árabe

73 *espress.* Falseta 1 (rep) *a tempo*

78

82 *pp*

86 87 ♩ II *más* Falseta 3 *sul pont*

91

96

101 (mi|bm) C II *mf*

106

110 V^7 *más* Im

Orgía árabe

114 *accel.*

118 **Secuencia final**
Vivace
mp

122

126 *f* *Rasg. a m i* V I M

130 *rit.*