

La Guitarra en la Música Sudamericana

Néstor Guestrin

Introducción

1. La época colonial
2. La independencia de España
3. El Brasil colonial e imperial
4. La guitarra de salón
5. Los compositores nacionalistas
6. Heitor Villa-Lobos
7. Los guitarristas compositores
8. Nacionalistas y universalistas, tradición y progreso
9. Los renovadores del lenguaje
10. La guitarra popular

Introducción

Referirse a la música sudamericana implica asociar el análisis de forma inmediata y natural con el instrumento de mayor difusión en el ámbito popular y que más homogéneamente aparece extendido a lo largo y ancho de todo su territorio. La guitarra, heredera sin embargo de una tradición europea y también oriental, se afincó de tal manera en esta geografía asimilando los rasgos de todas las influencias externas e internas, que llegó a conformar una parte sustancial de la cultura musical de América del Sur.

Hacer un análisis de la música dedicada a este instrumento es casi un modo de pasar revista a la creación musical sudamericana con sus diferentes escuelas, tendencias, actitudes y motivaciones que no casualmente están ligadas a un ordenamiento social y económico. Intentar una visión relacionándola con estos aspectos puede explicarnos las razones de la generación de determinadas corrientes artísticas considerándolas en parte como consecuencia de tales movimientos sociales. Esta es quizás una tarea por hacer aún, una Historia de la Música Sudamericana abarcadora de esta particular faceta cultural generada en el Nuevo Mundo, tomando como punto de partida los aspectos sociales, políticos y económicos para desde allí analizar sus expresiones artísticas y musicales. Sería una forma de rastrear el pasado para comprender el presente, y, por qué no, vislumbrar líneas de acción para el futuro.

Para ello es menester no caer en el error frecuente y generalizado de tratadistas de la historia musical de considerar como motor de los cambios de concepción estética a la evolución autónoma de ciertos elementos técnicos dejando de lado toda relación con el medio social en que se desenvuelve dicho acontecer artístico. Cuántas veces hemos leído que la historia musical europea se define por el agregado de mayor cromatismo, o por el grado de afirmación o disolución tonal, como si el arte musical estuviera desgajado de la realidad que lo ve nacer, marginado de la vida misma. Si queremos comprender qué mueve a un artista a concebir de tal o cual modo su creación, debemos considerar el medio en el

que se desenvuelve, sus contradicciones y relaciones, y de esa forma echaremos algo de luz sobre su sensibilidad y su labor. Por esto no es igual el desarrollo de las artes en nuestro continente que en Europa. La historia musical sudamericana no es igual a la europea. Es cierto que corren por caminos paralelos, que muchas veces ésta determina de manera contundente a aquélla, pero también es cierto que hay otros componentes que entran a jugar en un medio también diferente.

Mientras la cultura europea no acusa el choque de factores externos en razón de su carácter dominante, de colonizador, la situación del sudamericano es inversa. El europeo en todo caso se apropia de elementos extraños pero sin que ello implique contradicción con valores propios, los utiliza si se quiere en función accesoria y decorativa, en la actitud del dominador. Para el dominado el choque es dramático, es despojado de sus pautas culturales y las ve reemplazado por las que impone el dominador. Se borran su pasado, su historia, se destruye su cultura como se hace con su economía y su organización social. Esta situación de despojo sufrida por el primitivo habitante de estas tierras persiste en el tiempo de una forma irresuelta. Conviene no perder este punto de vista para nuestro análisis, pues de lo contrario no se comprenderían determinadas actitudes y rasgos característicos.

Nacionalismo, expresiones propias, búsqueda de una personalidad singular, cuál es su identidad, son todas preocupaciones que aparecen casi de modo recurrente en artistas y pensadores de fines del siglo XX como si se sintiera ese extrañamiento, ese borrón cultural al cual está sometido consecuente del despojo mencionado. La búsqueda hacia el pasado para definir rasgos comunes o el rastreo de elementos particulares evidencian esa actitud, no siempre compartida por otros que prefieren sumirse en lo impuesto sin mayores preocupaciones en tal sentido.

Al comienzo del nuevo milenio aparecen otros pensamientos, otras corrientes y preocupaciones. A la globalización entendida en un sentido como la dilución de las diferencias culturales, y la "estandarización" del gusto, concepto que se une al de la ausencia de ideas e ideologías, se opone otra forma de concebir ese término. Es aquella entendida como acercamiento que refirma las identidades culturales enriqueciendo con su diversidad la cultura universal. Si seguimos este último criterio no resulta inútil el análisis de la particularidad de la música de nuestro continente, sino desde allí, desde esa individualidad hacer el aporte a la "cultura global".

Partir de la guitarra, instrumento que se haya presente en las manifestaciones musicales de toda América del Sur, para de allí rever el acontecer musical desde los tiempos de la conquista hasta hoy es una forma de tomar un denominador común que sirva como puerta de entrada al conocimiento de la música de esta región del mundo.

Está demás subrayar el arraigo que tiene en el continente tanto en el medio rural como en las zonas urbanas y en las diversas clases sociales, como instrumento insustituible en cuanta manifestación musical, y de modo especial en la llamada música de concierto.

Este grado de difusión ha sido también una característica constante desde la Conquista considerando las distintas variantes constructivas que se fueron dando en cada época y en las distintas regiones.

La vihuela española que vino a América de la mano del conquistador, militar o religioso, había alcanzado en la Península, en el siglo XVI, su mayor esplendor. Su enraizamiento en tierra americana es la prueba de la victoria del europeo sobre el nativo. Idioma, religión y cultura constituyeron la imposición del vencedor sobre el vencido, del dominador sobre el dominado. Y así fue también la manera de cómo el español hizo suyo este instrumento. El moro, ocupante de la tierra española durante ocho siglos, buen amante de las artes y la música, introdujo en ella un instrumento que denominaba *el ud*. Tal era su afición que las esclavas más preciadas eran las tañedoras de ese instrumento de cuerpo periforme y mango sobresaliente sobre el que se tensaban varias cuerdas confeccionadas con la tripa de algún animal. Ya como trofeo de guerra o como contrabando amoroso el europeo lo adoptó para acompañar sus poesías y cantos, y para alegrar reuniones y bailes, llamándole *laúd*. Vihuela y laúd eran en el momento de la conquista americana los instrumentos musicales por excelencia en el ámbito popular y cortesano, los utilizados con preferencia en la música secular no religiosa.

Si bien este camino histórico de difusión seguido desde Medio Oriente al norte de África, de allí a España y Europa a través de Gibraltar, y por vía del conquistador a América es el más evidente y lógico para la introducción del antecesor de la guitarra en América, cabe también presumir otra forma de llegada que posiblemente haya influido en la fabricación de variantes de la misma, especialmente por la utilización de ciertos materiales. El africano centro-occidental, conocedor también de un instrumento parecido que le había llegado a sus manos desde sus vecinos moros del norte, y que compulsivamente era traído a

estas tierras como esclavo para las tareas que el nativo no podía soportar, traía entre sus pertenencias culturales una manera de hacer instrumentos musicales utilizando elementos naturales como calabazas o caparazones de animales en función de caja de resonancia y crines de animal tensadas como cuerdas sobresalientes del mismo anudadas a un arco o mástil.

El siglo XVI es, pues, el punto de arranque de este relato, no por la inexistencia de algo anterior, local o extranjero, sino porque es a partir de ese momento que confluyen tres culturas distintas, la europea, la nativa y la africana en un mismo territorio, el americano, dando lugar a un proceso violento, doloroso y vital como es el parto y nacimiento de una nueva sociedad. Pruebas de ello son las expresiones que quedan y que tienen dentro de la música a la guitarra, a sus antecesoras y sus variantes constructivas, como testigos de tales acontecimientos.

Sin embargo no resulta fácil conocer adecuada y totalmente dichas manifestaciones. Las dificultades de comunicación entre las distintas regiones continentales y muchas veces la subvaloración de aquellas impiden ese cometido.

Valgan estas razones como disculpas por las falencias y ausencias que se notarán en este trabajo, deficiencias que son subsanables en la medida que estas páginas despierten el interés de quien las lea para ampliarlas. Al menos esa es la intención del autor.

Capítulo 1

La Epoca Colonial

Al llegar a tierra americana en carabelas y galeones, el conquistador español traía los elementos indispensables para su aventura dominadora: el arcabuz, la espada, el caballo, el crucifijo y también un objeto cultural característico de su música, la vihuela.

Pariente cercana del laúd, el instrumento más difundido en la Europa del Renacimiento, la vihuela aparecía de manera obligada en cuanta manifestación musical profana, ya cortesana, ya popular, en la España de este período.

La diferencia entre el laúd y la vihuela, tan conocido el uno como el otro en la Península, estriba en la forma de la caja armónica, periforme en el primero, plana en la segunda. Además, la cabeza donde se ubican las clavijas que tensan y afinan las cuerdas se ubica perpendicularmente al diapason en los laúdes, y levemente inclinado en las vihuelas.

Dentro de la familia de las vihuelas estaban la *vihuela de péndola* que se tañía con un plectro, la *vihuela de arco*, usada con un arco parecido al del violín, y la *vihuela de mano* que se tocaba con los dedos, tal cual como hoy se toca la guitarra. Parece ser que la más común era esta última, ya que las partituras impresas de esta época, en el sistema de tablatura, estaban dedicadas a ella.

La vihuela no sólo se ejecutaba en el ambiente refinado de las cortes, sino era el instrumento indispensable de acompañamiento a los cantos y danzas populares. Cuando *Luis Milán* o *Luis de Narváez* tañían delicadamente sus instrumentos, ejecutando en ellos intrincados contrapuntos y sintetizando en sus cuerdas la armonía de varias voces para asombro y delicia de tan exquisita audiencia, surgían aquí y allí ciertos elementos, ciertos giros de aquella otra música quizás menos refinada, más bullanguera, de las tabernas y fiestas campesinas, de los fandangos, zapateados, seguidillas y tantos otros bailes populares.

La música que mejor conocemos hoy es la primera, la de la clase alta, que tenía a su alcance la posibilidad de escribirla y hasta imprimirla y editarla, pues era poseedora de los medios necesarios para ello. A través del análisis y la audición actual, necesariamente reelaborada, y ayudados por referencias literarias y pictóricas, podemos inferir también cómo era aquella otra. Las pавanas, fantasías, villancicos y tientos que figuran en los libros de *Milán*, *Narváez*, *Mudarra*, *Valderrábanos*, *Pisador*, *Fuenllana* y *Daza*, ciertamente la traducen. Si a esto le agregamos la tradición oral conservada, tendríamos un panorama más aproximado.

La vihuela llegó a América de la mano del soldado y del religioso. El primero, cuya función era doblegar militarmente al indígena la usó en sus ratos de ocio, para el esparcimiento fuera del campo de batalla, para acompañarse en los cantos que con nostalgia recordaban sus tierras lejanas, o en las danzas donde encontraba momentos de alegría. La vihuela no producía sonos guerreros ni incitaba a la lucha como los pífanos, trompetas, tambores y atabales, por ello no servía para esos fines. Era usada para la distracción, el canto y el baile.

La dulzura de su canto, lo sensual de su sonido, la alegría de los ritmos que allí se podían obtener fueron usados por el religioso en la segunda fase de la conquista. Después del sometimiento militar, siguió la conversión y el sojuzgamiento ideológico, la adaptación del indígena al nuevo orden social impuesto por el conquistador. El canto, acompañado a veces por la vihuela sirvió para estos fines.

En una carta enviada por el padre *Techo*, en 1594, explica cómo instruía el padre *Alonso Barzana*, en el Tucumán, a los indígenas:

"...para ganarlos con su modo a ratos los iba catequizando en la fe, a ratos predicando, a ratos haciéndolos cantar en sus coros y dándoles nuevos cantares a graciosos tonos; y así se sujetaban como corderos, dejando arcos y flechas."¹

El padre *Baltasar Telles* en su *Crónica de la Compañía de Jesús* refiriéndose a una expresión del padre *José de Anchieta* dice:

¹ Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina*, Ed. Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires, 1978, pág. 10..

"Con la música y la armonía, yo me atrevo a traer a mí a todos los indígenas de América." ²

El padre *Noel Berthod* escribe hacia 1628 refiriéndose a *Luis Berger* (1588-1639):

"Este había prestado muy buenos servicios con su instrumento músico a aquella reducción, pues tras él iban como cautivos los indios, y oyéndole cantar y tocar permanecían hasta cuatro horas como inmóviles y como estáticos." ³

De las crónicas de la conquista nos llegan algunas noticias sobre aquellos soldados o jefes que alegraban sus ratos de ocio con la música y la vihuela. Tal el caso de *Ortiz el músico*, notable tañedor de vihuela que cita *Bernal Díaz del Castillo* (1492-1581) en su *Verdadera Historia de la conquista de Nueva España*. Junto a Ortiz, aparece el nombre de *Alonso Morón*, vihuelista, además de maestro de canto y baile.

Estos castizos "maestros de canto y baile", como don Alonso, que con la compañía de su vihuela llegaron a estas tierras, fueron personajes más o menos habituales en el pasaje de los barcos que llegaban de la Península. Acostumbrados a la aventura, seducidos por los tesoros que decían se encontraban allende los mares, perseguidos por la miseria, no habrán vacilado en embarcarse con la perspectiva de que su fortuna cambiara. Como dato anecdótico, pero ilustrativo de tales situaciones y actores, podemos mencionar lo que el escritor colombiano *Germán Arciniegas*, en su libro *América tierra firme* ⁴, citando a un tal "cronista del Carnero", nos da cuenta, uno de esos tantos "tañedores de vihuela y maestro de danzas", don Jorge Voto, enredado en cuestiones amorosas con doña Inés de Hinojosa, para su desgracia ya desposada con don Pedro de Avila. Cuando don Jorge llegó al poblado de Caroro, en la Nueva Granada, doña Inés llevóle a su casa a fin de que diera algunas lecciones a su sobrina, pero

"que no debiera, porque de ella nació la ocasión de revolverse con doña Inés en torpes amores"

según la crónica rescatada por Arciniegas. Fueron los pobladores de Caroro alegrados con los sonos de nuestro vihuelista y al son de ellos cantaban y bailaban, pero ay de las pasiones

² Cit. por V. Cernicchiaro, *Storia della musica nel Brasil*.

³ V. Gesualdo, ob. cit. pág. 24.

humanas y de las insidias femeninas, doña Inés propuso a su amante que "diese de estocadas" a su marido. Don Jorge, fingiendo ausentarse para Pamplona, volvió sigilosamente de noche y con un puñal terminó con los días de don Pedro de Avila. Al cabo de un año se encontraron los amantes en Tunja. Pero mal le fue al vihuelista enamorado, pues siguióle en la suerte de don Pedro, cuando el nuevo amante de doña Inés, don Pedro Bravo de Rivera, con su hermano y nada menos que con el sacristán de la iglesia desangraron su cuerpo tirando sus despojos a un barranco, para escándalo de todos.

También conocemos la afición musical de *Diego de Nicuesa*, enviado por el Rey de España en 1508 a colonizar y poblar estas tierras, nombrándole gobernador de Veraguas o Castilla de Oro, región que comprendía Panamá, Costa Rica y Nicaragua. Murió en 1511 en un naufragio en el Caribe. Según las noticias que de él tenemos, era un hábil ejecutante de la vihuela.

Encontramos referencias del envío a estas tierras desde Sevilla por la Casa de Contratación de las Indias Occidentales entre otros elementos de cuerdas para vihuela y diversos libros de música, algunos para este instrumento, como el *Orphenica Lyra* de Miguel de Fuenllana, también *El Parnaso, Libro de Música en Cifra para Vihuela*, de Esteban Daza, y *Los Seis Libros del Delfín de Música*, de Luis de Narváez. Seguramente había músicos ilustrados, particularmente en el clero, que podrían leer y tocar la música que allí aparecía.

No sólo fueron españoles y portugueses los que se aventuraron a navegar y cruzar el océano, como puede pensarse. También junto a ellos lo hicieron muchos italianos. Uno de esos navegantes fue *Leone Pancaldo* (1482-1540) que, a pedido de unos comerciantes genoveses establecidos en Valencia, partió de Cádiz en 1537 con dos naves cargadas de mercancías con destino al Perú, lugar adonde no pudo llegar, pues perdió uno de esos barcos en una tempestad al llegar a la Patagonia argentina en su intento por seguir la ruta de Magallanes hacia el Pacífico. Con la otra nave se decidió a volver al puerto más cercano, Buenos Aires, con la mala fortuna de encallar a la entrada del mismo, en 1538. Entre la tripulación venía un hombre de negocios, *Berardo Centurione*, representante de una importante casa bancaria y comercial de Génova, y además consumado ejecutante de laúd.

⁴ Germán Arciniegas, *América tierra firme*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1966, pág. 113.

Junto a tres compañeros de viaje, diestros ejecutantes de otros instrumentos y animadores de largas sesiones musicales para solaz en las horas de tedio durante la navegación, quedó en Buenos Aires, pasando luego a Asunción donde finalmente se afincó.

A mediados del siglo XVI comienzan a llegar los jesuitas, algunos a las tierras que conquistan los portugueses a partir de Bahía, internándose al sur; otros, llegados al Perú con los españoles, van desde allí hacia el sur y al occidente, hasta el Paraguay, fundando las Misiones Jesuíticas, centros de evangelización y asimilación de indígenas, que cubrieron buena parte del continente, hasta su expulsión en 1767.

Como ya dijimos, en esa tarea la música cumplió un papel de máxima importancia. En esos lugares se llegó a un desarrollo tal de la actividad musical que sorprendió a más de un visitante. No sólo había buenos cantantes, hábiles ejecutantes incluyendo a los vihuelistas, sino hasta se habían adentrado en el difícil arte de la luthería. Muchas veces bajaban a los poblados para animar oficios en festividades religiosas y civiles. De esas escuelas musicales salieron músicos indígenas poseedores de una gran pericia para la ejecución y hasta para la construcción de instrumentos, como veremos más adelante. Pero, obligados a repetir lo ya establecido, impedidos de crear algo propio, no hubo entre ellos compositores, sino sólo intérpretes y artesanos que construían instrumentos imitando los modelos que se les presentaban. Es claro, el objetivo de los jesuitas era la sumisión del indígena, mal podrían despertarle su imaginación creadora.

El padre *José Cardriel* (Alava, España 1704 - 1782), refiriéndose a la escuela y la música en las reducciones, escribe:

"De los de la escuela emergen los de mejor voz para cantores de la música y los de más esfuerzo para los instrumentos de boca. Tienen su maestro de capilla que les enseña su facultad del modo que lo hacen en las catedrales de España; pero no se halla hasta ahora maestro que sepa componer. Toda su felicidad está en entender el papel que le dan, y cantarlo más o menos presto, pues algunos no cantan de repente, sino que lo van repasando despacio y enterados de él, cantan y tocan y nunca añaden cosa alguna, ni trinando, hermosata o cosa semejante, como hace cualquier músico, aunque no pase de mediano talento: todo lo canta liso y llano como está en el papel: no alcanza más su entendimiento." ⁵

⁵ Cit. por Gesualdo, ob. cit., pág. 22

Acerca de la fabricación de instrumentos encontramos escrito por el padre *Antonio Sepp* (Tirol, 1655 - Reducción de San José, Misiones, 1733) lo siguiente:

"Los indios fabrican muy buenos instrumentos musicales, entre ellos: trompetas, clarinetes, arpas, clavicordios, salterios, fagotes, chirimías, tiorbas, violines, flautas, etc. Yo hice varios taladros de hierro para la construcción de fagotes y chirimías, resultando nuestra producción tan perfecta como los instrumentos europeos."

Al ser expulsados los jesuitas, en 1767, buena parte de los materiales musicales, partituras e instrumentos, se dispersan y se pierden, pero en un inventario que se hace de los instrumentos hallados en las Misiones figuran entre otros dos mandolas y catorce vihuelas.⁶

No tenemos los nombres de quienes habrán tocado estos instrumentos, ni exactamente qué música fue, pero los vihuelistas indígenas no sólo habrán acompañado el oficio religioso junto al arpa, violines y órgano, sino también imitando al español que sobre ella rasgueaba y punteaba acompañado de castañuelas en los chispeantes ritmos de sus danzas, o los dulces sonidos que le sacaban para seguir al canto en los romances y villancicos, habrán intentado seguirlos en los meandros de esa nueva música que maravillaba sus oídos.

De esta mixtura, de la música religiosa de los maestros de la polifonía, de la vivacidad de lo popular español, de lo que aportará el esclavo negro traído de Africa, y de lo que el indígena pueda agregar, surgirá la música que se irá desarrollando en el continente. Es particularmente notable el aporte indígena en la zona andina.

El Perú fue, antes de la llegada del español, uno de los centros culturales más importantes de América. El Tahuantinsuyo, el imperio incaico, fundado en el siglo XII, abarcaba en su apogeo en el siglo XV, una amplia zona desde el sur de Colombia hasta el noroeste de la Argentina y norte de Chile, incluyendo los territorios de Ecuador, Perú y Bolivia. Su centro era el Cuzco, donde residía el Inca. El grado de desarrollo de su economía, su organización social y cultural significaron una fuerte resistencia a la conquista española. Por una parte estos factores operaban como un estímulo para el extranjero en su búsqueda de riquezas y tesoros, y al mismo tiempo engendraban un

⁶ Francisco Javier Bravo, *Inventario de los bienes hallados en los pueblos de las Misiones a la expulsión de los jesuitas*, Madrid, 1872.

enemigo tenaz de fuerte y dura oposición. Esto, en el plano cultural, es particularmente notable. Aun perviven en esta región de América, arraigados en sus descendientes, melodías y ritmos característicos de ese origen, y mixturados con lo europeo en un singular producto mestizo.

La música inca, según los estudios musicológicos, era homófona, es decir el concepto armónico y polifónico era extraño a ella. Su basamento pentáfono y el instrumental usado, nos indica el estadio de evolución que había alcanzado al momento de su confrontación con el europeo. Cuando Francisco Pizarro entra al Cuzco comienza el choque de las dos culturas. Por un lado la monodia homófona pentáfono, y por el otro la polifonía diatónica. La adoración al Sol, la Luna y los fenómenos naturales con melodías cantadas o tocadas por erkes, pinquillos y siqus, y por el otro Cristo y la Cruz, con las polifonías de *Cristóbal Morales*, *Tomás Luis de Victoria* y *Francisco Guerrero*, ilustres representantes de las altas cumbres a que llega la música sacra española en el momento de la conquista, acompañados por arpas, violines, órgano, y la vihuela, instrumento que podía condensar en sus cuerdas esa multiplicidad de voces, y al mismo tiempo sugerir ciertas disposiciones simultáneas de notas, los acordes, generadores de tensiones y distensiones, que sientan las bases de la armonía postrenacentista.

Evidentemente, las armas materiales e intelectuales del español eran muy superiores a las del inca. Y si bien el crucifijo se impone por la fuerza del conquistador, no por ello desaparecen las pautas culturales del nativo, antes bien permanecen y se mezclan con las del invasor. Así, adoptarán para su música instrumentos traídos por el español como la vihuela y su sucedánea la guitarra, además con una variante surgida de ella, el charango, y también el arpa y el violín.

Un documento de indudable valor, aunque no es una muestra de la creación autóctona, sino un producto español en tierra americana, es el códice de *Fray Gregorio de Zuola*. Nos referimos a un antiguo manuscrito que, traído del Perú a Buenos Aires, le fuera obsequiado al escritor argentino *Ricardo Rojas* a principios del siglo XX. Consciente del valor musicológico del mismo se lo facilitó a *Carlos Vega*, quien hizo un profundo estudio sobre él, publicado por la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Buenos

Aires. *Josué Teófilo Wilkes* escribió también un sesudo análisis acerca de este documento, aparecido en el Boletín Latinoamericano de Música en los tomos uno y dos de 1936.

Dejemos que el mismo Vega nos explique en qué consiste este códice, como lo hace en la primera parte de su trabajo ⁷:

"Se trata de un infolio no muy voluminoso, formato 21 1/4 x 30 1/2 centímetros interior, de unas 500 páginas en papel delgado y fuerte, pliegos cosidos, ambas tapas y lomo en una sola pieza de recio pergamino con pequeñas solapas interiores. El libro, al parecer adquirido en blanco y encuadernado ha sido confeccionado probablemente en Europa, a juzgar por una estampa que se ve en la página final (.....) En la tapa con grandes caracteres, obra del primitivo amanuense puede leerse un título 'Libro de varias curiosidades', lleva en el centro un ornato caligráfico y en el lomo, imitando versales de imprenta 'Tesoros de diversas materias', dice."

Siguiendo la descripción que nos hace Vega, en él aparecen diversas anotaciones: calendarios, tablas astronómicas, poesías de los clásicos o anónimas, recetas medicinales y hasta culinarias, noticias históricas, pensamientos de sabios antiguos, aranceles de oficios religiosos, sucesos extraños, grandes acontecimientos (terremotos, nevadas), reseña de nacimientos o defunciones, y por fin, algo de extraordinario valor: 18 obras musicales en notación de la época.

El autor de la mayor parte de estas anotaciones es, según se desprende del manuscrito, *Fray Gregorio de Zuola*, ó *Dezuola*, como aparece indistintamente. Una mano piadosa puso en el mismo libro la noticia del fallecimiento del fraile, acaecida según se dice en el Cuzco el 28 de Noviembre de 1709. Los primeros hechos que se consignan datan de 1670, deduciéndose de esto que la música que allí figura fue escrita entre esos años, 1670 y 1709.

Al parecer, *Fray Gregorio de Zuola*, sacerdote franciscano de origen español, entró en Cochabamba en 1666, permaneciendo allí hasta 1678, trasladándose luego al Cuzco donde murió en 1709, como ya se dijo.

La importancia para nuestro estudio radica en el hecho de que la última de las anotaciones musicales es un listado de acordes, con su cifrado, para vihuela. Junto a ésta

⁷ Carlos Vega, *La Música de un Códice Colonial del Siglo XVII*, Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Buenos Aires, 1931, T.II N°1.

tenemos diecisiete melodías, con sus letras correspondientes, para una sola voz, salvo una a dos voces (la N°4), otra a tres voces (la N°12), y dos a cuatro voces (N°5 y N°16).

Con toda certeza podemos decir que estas melodías se cantaron o se cantaban con el acompañamiento de vihuela o guitarra, ya que fue el instrumento de mayor difusión en esta época, como aseguran las crónicas, añadiéndose el hecho más que sugestivo de ese listado de acordes del final.

Pero, estas melodías no son un producto genuinamente americano. Se trata más bien de música española escrita en América, como dijimos antes. Son aires que fray Gregorio escuchó antes de embarcarse al Nuevo Mundo, y después, quizás a manera de ayuda-memoria, quizás para cantarlas en momentos nostálgicos al recordar su antigua patria, o quien sabe por qué otra razón, se decidió a escribirlas en su cuaderno. Es el producto típico del trasplante de lo europeo a estas tierras. Aquí no aparece el menor asomo de aquella música nativa que sonaba alrededor de fray Gregorio durante su estancia en el Cuzco. Ni los ritmos, ni los giros melódicos utilizados por el americano se dejan percibir acá. Nada de ello, sólo lo español. Como en el N°10 *Marizápalos baja una tarde*. El baile de Marizápalos fue famoso en España a mediados del siglo XVI, siendo la vihuela su instrumento obligado. O el aire de *petenera* del N°9, *Yo sé que ha de ganar*, tan andaluz.

Con estas melodías, el musicólogo y compositor argentino *Josué Teófilo Wilkes* (1883-1968) hizo, además del trabajo analítico ya mencionado, una versión para canto y piano. Quien esto escribe arregló los originales en una versión para guitarra, siguiendo las pautas dadas por *Carlos Vega* en su publicación, quien en un lenguaje más claro que Wilkes, nos aproxima a un resultado más vívido.⁸

Las crónicas de los viajeros que pasaban por estas tierras, publicadas luego en Europa como relato de sus aventuras para un público que imaginaba con un cierto tono fantástico a estas tierras nuevas y a sus habitantes, nos proporciona algún tipo de información.

Así, el francés *Duiret* en su *Voyage de Marseille a Lima*, editado en París en 1720, al pasar por Chile hacia 1709, enumera como instrumentos ordinariamente tocados por las damas a la espineta, la guitarra, las castañuelas y la pandereta.

⁸ Néstor Guestrin, *Suite Colonial*, en <http://musicadelsur.4mg.com>

Otro viajero francés, *M. Frezier*, que publica *Relation du Voyage de la Mer du Sud* en 1732, nos da más precisiones y hasta un documento musical anotados a su paso por el Perú entre 1712 y 1714. En efecto, junto al dibujo de una partitura para teclado, en dos pentagramas con claves de Sol y Fa, a dos voces una en cada pentagrama, en 3/8, indicándola como *Sapateo*, dice:

"Por lo demás, se ve a las mujeres actuar entre ellas con tanta libertad como en Francia, reciben compañía con muy buena gracia, se las ve divertirse tocando el arpa o la guitarra, que se acompañan con la voz y si se les pide bailar lo hacen con bastante complacencia y cortesía.

Se verá por este trozo de música, el gusto seco que reina en los punteos del arpa, la Viguela y la Bandola, que son casi los únicos instrumentos usados en el país. Estos dos últimos son especies de guitarras, pero la Bandola tiene un sonido mucho más agudo y más fuerte."

La bandola a la que hace referencia *M. Frezier* es sin duda aquel instrumento similar a la bandurria; tiene cinco cuerdas afinadas de agudo a grave de la siguiente manera: Sol, Re, La, Mi, Si. Es de tamaño más pequeño que la guitarra y se toca con plectro, teniendo un sonido más penetrante e incisivo.

Estas combinaciones de instrumentos de la misma familia que la guitarra tocados en conjunto son muy comunes en toda la música popular sudamericana. En Colombia se llama *estudiantina* al conjunto de tiple -de cuatro órdenes de cuerdas-, bandola y guitarra.

No sólo encontramos referencias en relación a la población de origen español o europeo, también el negro, traído como esclavo para tareas en las cuales el indígena no ofrecía mano de obra eficiente y resistente, llegó a adoptar el instrumento traído por el conquistador, o, según otra tesis, trajo él un instrumento similar que ya conocía en su lugar de origen, el Africa Occidental, descendiente del primitivo laúd árabe, antecesor éste del laúd europeo.

Como sabemos, el laúd fue introducido en Europa a través de España por sus dominadores moros, o al menos ésa fue una de las entradas al Viejo Continente. Así como su uso se extendió hacia el norte, también viajó hacia el sur, en el continente africano. Desde allí, aquellos que compulsivamente fueron traídos a América, trajeron entre sus pertenencias culturales un instrumento algo parecido.

Alonso González de Nájera en su obra *Repaso de las Guerras de Chile*, publicado en Santiago de Chile en 1889⁹, refiriéndose a los negros a principios del siglo XVII dice:

"Inclinados a cantar se hallan muy buenos bajos y a tocar instrumentos como sonajas, tamboriles y flautas y aficionados a la guitarra, pues aún en sus tierras las hacen aunque de extraña forma y manera de tocarlas, fuera del uso de todo instrumento."

Es interesante esta afirmación de que "en sus tierras las hacen aunque de extraña forma", lo que confirma la tesis ante expuesta.

Néstor Ortiz Oderigo en su libro *La Música Afronorteamericana*¹⁰ refiriéndose al banjo, lo sitúa como instrumento de origen africano. El nombre derivaría de la palabra *Vania* ó *Bania*. Para confirmar esta aseveración cita a *Thomas Jefferson* que en su obra *Notes on Virginia*, de 1774, afirma:

"El instrumento propio de los negros es el banjar, que han traído de Africa."

Y en el libro *Land of Fetish*, de *A. B. Ellis* se dice que los jologgs del Africa Occidental utilizaban *banjos* de seis cuerdas. Por último *Jan Jacob Hartsinck*, en 1770, describe el *banjo* en la Guayana Holandesa.

Volviendo al comentario de *González de Nájera*, seguramente se refiere a un instrumento como éste, por otra parte muy similar a la guitarra, ya que primitivamente constaba de un mango con cuatro cuerdas, ampliadas luego a cinco, y una caja que se hacía con una calabaza recubriéndola, a manera de tapa armónica, con el cuero de algún animal. Se tocaba con plectro.

Los ejemplares de vihuelas y guitarras que se usaban en esta época venían de Europa, pero dada su difusión cabe pensar que también se fabricaban aquí. Así nacieron las variantes americanas, adaptadas a los materiales existentes aprovechados por imaginativos artesanos, como el charango cuya caja armónica es hecha con el caparazón del armadillo o

⁹ Alonso González de Nájera, *Repaso de las Guerras de Chile, Colección de historiadores, Vol. XVI, 1889*. Cit. por Eugenio Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, publicación de la Universidad de Chile, 1941.

¹⁰ Néstor Ortiz Oderigo, *La Música Afronorteamericana*, Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, págs. 86 y 87.

quirquincho, o imitando esa forma se lo talla en madera. El *cuatro* venezolano, el *guitarrón* chileno, el *cavaquiño* brasilero, fueron variantes creadas por el ingenio del artesano local.

Ya mencionamos las verdaderas escuelas de luthería que existían en las Misiones Jesuíticas. De ellas salió un singular personaje que fue *José Antonio Ortiz*, o *el indio Ortiz*, como se lo llamaba en la Buenos Aires colonial de fines del siglo XVIII.

Nacido en las Misiones en 1764, en el pueblo de San Carlos, aprendió allí su oficio de músico y luthier. A pesar de la expulsión de los jesuitas en 1767, quedó en estos lugares una tradición artesanal y musical que sirvió para darle las bases de una formación con buen nivel a Ortiz.

Tentado por mejores perspectivas donde desarrollar su oficio, *Cristóbal Pirioby*, que así se llamaba en su pueblo natal, marchó a Buenos Aires instalándose allí en 1784. Cambió su nombre por el más castizo de *José Antonio Ortiz*, aunque no pudo evitar que le llamaran *el indio Ortiz*.

Buenos dividendos le arrojó el taller que había instalado para la construcción y reparación de espinetas, guitarras, violines y otros instrumentos, como también las clases de música y canto que impartía, enseñando el arte de la ejecución del violín, la espineta y la guitarra, instrumentos cuya técnica dominaba muy bien, llegando a tener como discípulos a señoras y señoritas de la sociedad, que muy bien retribuían su trabajo. Víctima de una enfermedad murió en esta ciudad el 26 de Agosto de 1794, dejando entre sus papeles una colección de partituras de distintos compositores, y otras donde no se menciona ninguna paternidad autoral, y que podrían atribuírsele como obras suyas, aunque ninguna de ellas se ha conservado.

Con el correr del siglo XVIII se da en Chile una difusión cada vez mayor de la guitarra, llegando a existir en Santiago en 1789 un gremio de guitarreros que incluía no sólo a ejecutantes, sino también a fabricantes. Según dice *Eugenio Pereira Salas*¹¹, es posible que esta mayor difusión que tuvo se debió a que las guitarras comenzaron a construirse en el país, abaratando de este modo su costo, bastante elevado hasta entonces. Cita para ello un inventario de 1735 donde una guitarra con su caja de alerce se valúa en veinte pesos, una cifra considerable.

¹¹ Eugenio Pereira Salas, ob. cit.

Hacia fines de ese siglo en Chile, la construcción de instrumentos se ha convertido en una incipiente industria artesanal, que incluso hasta exporta sus productos, según las noticias que recoge *Pereira Salas*.

Por último, como cierre de este capítulo, nos queda la novedad inquietante acerca del descubrimiento hecho por el profesor *Robert Stevenson* en los archivos de la catedral de Santa Fe de Bogotá, Colombia.

En las investigaciones llevadas a cabo por el profesor Stevenson en esta ciudad, uno de los centros más importantes junto a Lima, Cuzco y Sucre de la actividad musical en la época que venimos tratando, condensados en el folleto *La Música Colonial en Colombia*¹², encontramos la existencia de partituras para guitarra en notación de la época que bien pueden tratarse de copias manuscritas de algún clásico español, o bien originales de algún ignorado compositor americano.

En efecto, al final del folleto citado leemos:

"En tablatura de teclado encuéntrase en el archivo catedralicio de Bogotá, por lo demás, varios pasacalles anónimos. Y en tablatura de cinco líneas para guitarra, una fantasía sesta y varias piezas intituladas minuet, paspié, contradanza, sonata ayrosa, preludio y minuet nuevo del capitán Yacons."

¹² Robert Stevenson, *La Música Colonial en Colombia*, Instituto Popular de Cultura de Cali, 1964

Capítulo 2

La Independencia de España

El siglo XIX se abre convulsionado y rebelde. Una clase social en ascenso, la burguesía, ha conquistado el poder en los países europeos. El pensamiento liberal, cuya influencia ya se había hecho sentir en las colonias americanas en el siglo anterior durante el reinado de Carlos III, es tomado por una intelectualidad criolla anticlerical y republicana que se pondrá a la cabeza de los procesos independistas antimonárquicos.

Un escenario original se abre en la práctica musical. Por una parte en la campaña la guitarra es el instrumento obligado de acompañamiento en las canciones que el criollo entona y de la música que baila, como el "Cielito" rioplatense. Por el otro, en la ciudad, es el Salón, lugar de reunión social en donde los jóvenes burgueses librepensadores, mezclados con conservadores monárquicos inquisidores, entre discusiones alrededor de Rousseau y Voltaire, también hacen tiempo para escuchar y hacer música, con la guitarra en un papel destacado, al lado de otros instrumentos como el clavicordio.

Cielito, cielo y más cielo,
cielito siempre cantad,
que la alegría es del cielo,
del cielo es la libertad.

El cielo de las victorias
vamos al cielo, paisanos,
porque cantando el cielito
somos más americanos.

Esto es lo que cantan las voces populares rioplatenses, mientras en la *vigüela*, la guitarra criolla, las manos rudas del campesino trebejan en sus cuerdas para seguir a esos versos cargados de sentimientos, emociones y aspiraciones.

Bartolomé Hidalgo (1780-1822), uruguayo, es el autor de muchas de estas coplas patrióticas que tensaban los espíritus libertarios en la gesta emancipadora, otras son anónimas.

En realidad Hidalgo se inscribe en la memoria más como poeta que como músico, aunque su obra es una mezcla de ambas actitudes. Nació en Montevideo, siendo sus padres oriundos de Buenos Aires. Lo encontramos batiéndose contra los ingleses en las Invasiones al Río de la Plata de 1807, y luego, de 1811 a 1815, al lado del general José Artigas en la lucha contra los realistas. Durante el sitio de Montevideo, se cuenta que los soldados patriotas cantaban acompañándose con la guitarra sus primeras obras, la *Marcha Nacional Oriental* y dos *Cielitos Patrióticos*. Fue autor además dentro de un género particular, los *melólogos unipersonales*, representación teatral donde una persona alternaba el recitado de poemas de tema cívico político con fragmentos musicales. En 1818 se radica en Buenos Aires, desde donde sigue escribiendo las letras de sus cielitos que, impresos en hojas sueltas, los hacía vender por las calles de la ciudad. Murió, enfermo de tuberculosis, en las afueras de Buenos Aires, en Morón, en 1822.

El cielito era una forma danzante de gran auge por esos años, cuya estructura musical fue tomada por el bardo popular para hacer de ella la canción que reflejara sentimientos y acontecimientos del momento. Sus versos octosilábicos se adaptaban perfectamente a la frase musical. La temática, que abarcaba todos los hechos políticos y sociales de actualidad, hizo de él un fantástico medio de comunicación y propaganda de los ideales de la Revolución de Mayo argentina, a la manera de los juglares medioevales. Posteriormente servirá también como expresión de los bandos en pugna durante las guerras civiles entre federales y unitarios.

En compás de 3/4, consta de dos períodos de ocho compases cada uno, dividiéndose cada período en cuatro frases, correspondiendo cada frase musical a un verso.

Su coreografía la podemos extraer de la descripción hecha por Ventura Lynch en 1883. Dice:

"El cielito es un baile de cuatro. Se colocan pareja frente a pareja como en la cuadrilla. Mientras canta el guitarrero, todos valsan. Al terminar la segunda copla hacen la reja. La reja consiste en dar vuelta en el lugar que ocupan los demás sin abandonar la mano de su compañera. Luego siguen valsando pero en forma de cadena y así progresivamente".

La *pulpería*, lugar de reunión en la campaña, donde se vendían alimentos, ropa, y donde el paisano gastaba sus escasos dineros en alguna bebida acompañado de amigos era el ámbito donde se pasaban los ratos de ocio, que al decir de algunos cronistas maliciosos no era poco. Nunca faltaba una guitarra, o una *vigüela*, dicho en el léxico popular. Aclaremos que no se trataba de la antigua vihuela española renacentista a la que se referían, sino a una guitarra algo más pequeña que la actual, con clavijas de madera, no mecánicas. Al son de esta guitarra se bailaban los cielitos, los cantantes relataban hazañas y sucesos, y cuando se juntaban dos bardos se enfrentaban en un duelo verbal poético-musical, en la *payada*. Su base musical era la *cifra*.

Esta, según *Lázaro Flury*¹, se deriva de la seguidilla española. En compás de 6/8, su función consistía precisamente en servir de interludio y fondo sonoro en el *payar por cifra*. La métrica consistía en versos octosilábicos agrupados en cuartetos, sextillas, octavillas o décimas.

Los antecedentes de la *pulpería* y el *payador* se remontan a la época de la colonia. *Concolorcorvo*, como se hace llamar *Calixto Carlos Bustamante*, en su libro *El Lazarillo de ciegos caminantes*, relato picaresco de un viaje de Montevideo a Lima, publicado en esta última ciudad en 1773, dice refiriéndose a la gente de la campaña rioplatense:

"Se hacen de una guitarrita que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas, que estropean y muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores. Se pasean a su albedrío por toda la campaña y pasan las semanas enteras tendidos sobre un cuero cantando y tocando".

Y también:

"..... al son de la mal acordada y destemplada guitarrita cantan y se echan unos a otros sus coplas, que más parecen pullas".

Esas coplas que "ruedan sobre amores", van cambiando su intención por letras de tintes políticos a medida que el ambiente se insufla de ideas independentistas primero, y luego, con las guerras civiles entre unitarios y federales, será un modo de lucha más entre ambos sectores. Esta costumbre se mantiene viva durante todo el siglo XIX, y comienza a declinar con el cambio en las condiciones de la vida rural.

Es particularmente interesante la descripción que *Domingo F. Sarmiento* en el *Facundo* de este personaje típico de la campaña argentina asociándolo al paisaje de la "barbarie", en esa contradicción que plantea con la "civilización", como antítesis y tesis respectivamente en la vida socioeconómica de la Argentina decimonónica. Dicotomía entre el latifundio feudal y el mundo burgués capitalista de la ciudad. Dice así:

"El gaucho cantor es el mismo bardo, el vate, el trovador de la Edad Media, que se mueve en la misma escena entre las luchas de las ciudades y del feudalismo de los campos, entre la vida que se va y la vida que se acerca. El Cantor anda de pago en pago, 'de tapera en galpón', cantando sus héroes de la pampa perseguidos por la justicia, los llantos de la viuda a quien los indios robaron sus hijos en un malón reciente..."

Y más adelante:

"El Cantor no tiene residencia fija; su morada está donde la noche lo sorprende; su fortuna, en sus versos y en su voz. Dondequiera que el cielito enreda sus parejas sin tasa; dondequiera que se apura una copa de vino, el cantor tiene su lugar preferente, su parte escogida en el festín. El gaucho argentino no bebe, si la música y los versos no lo excitan, y cada pulpería tiene su guitarra para poner en manos del cantor, a quien el grupo de caballos estacionados en la puerta anuncia a lo lejos dónde se necesita el concurso de su gaya ciencia".

La resistencia contra los invasores ingleses primero, las guerras de la independencia después, y finalmente las guerras civiles entre unitarios y federales, nombres que adoptan los bandos alineados tras los intereses y los proyectos políticos encontrados mencionados antes, tuvieron resonancia apasionada entre estos gauchos portavoces del canto acompañados por la guitarra.

¹ Lázaro Flury, *Historia de la Música Argentina*, Ed. Tapas, Córdoba, Argentina, pág. 21.

Con los enfrentamientos entre las facciones se disparan rimas cargadas de consignas políticas. Así como a principios de siglo eran flechazos hirientes dirigidos contra el inglés o el godó, el español, luego es unitarios contra federales, federales contra unitarios. Entre aquellos de la primer época ya mencionamos a *Bartolomé Hidalgo*, entre los de esta última hay nombres que se transforman en míticos, como el de *Santos Vega*, cuya fama va de boca en boca hasta hacerse legendaria.

Hilario Ascasubi (1807-1875), poeta y militar, también él autor de cielitos y vidalás panfletarias acompañadas por su guitarra, recoge esa imagen en su poema *Santos Vega o los mellizos de la flor*, publicado en París en 1872.

José Santos Vega, o *José de Santos y Castro*, que así era su nombre real, nació en la provincia de Buenos Aires a principios del siglo XIX. Su abuelo *Feliciano Vega* era oriundo de Cádiz, España. Otros poetas y escritores han tomado la leyenda hecha en torno a su nombre y su prestigio como payador, como *Rafael Obligado*, *Bartolomé Mitre* y *Eduardo Gutiérrez*. Se decía que en una fantástica payada solamente el mismo diablo había podido vencerlo.

Otro personaje del cual sólo queda el recuerdo de su imagen a través de la leyenda tejida a su alrededor, es *Juan Poca Ropa*. Nacido a principios del siglo XIX, huérfano, fue criado por una esclava negra, aprendiendo a tocar la guitarra desde muy chico por las enseñanzas de un sacerdote de su barrio natal de San Telmo, en la ciudad de Buenos Aires. Su humilde y modesta manera en el vestir fueron las razones que le valieron el nombre de *Poca Ropa*. Se paseaba con su guitarra tocando y cantando estilos camperos, cielitos, vidalás y también un *Minué Federal* y un vals que llamaba *El Tambor de Palermo*, a veces hacía dúo con otro guitarrista y payador famoso de su época, *Jerónimo Trillo* (1829-1870). Llegó a ser muy estimado por Rosas, dueño del poder absoluto, que premiando su apego a la causa federal, lo nombró Director de la Banda, designándolo además para el grado de Tambor Mayor del Ejército Federal.

No se piense que la manera de tocar haya sido elemental, reducida a alguna posición acórdica acompañante. Es posible que una gran mayoría no haya pasado de allí, pero en algunos de estos guitarristas populares platenses la escuela técnica clásica tuvo influencia de algún modo. En el caso de *Trillo*, su contacto con *Esteban Massini*, introductor de la guitarra clásica en el Plata, de quien hablaremos más adelante, fue indudablemente provechosa. Es más, varios de estos trovadores, de los cuales apenas queda el nombre como

recuerdo, de otros ni eso, tuvieron que ver directa o indirectamente con las enseñanzas de Massini. Desgraciadamente ningún documento musical queda de ellos, salvo la transmisión oral recogida por músicos populares no profesionales, que agregan y cambian elementos, conformando una verdadera tradición folclórica, todavía hoy presente en la campaña argentina y uruguaya.

Durante el período de la emancipación de los pueblos sudamericanos de la corona española, no sólo encontramos estas expresiones populares, sino también hay otras manifestaciones artísticas hechas en el seno de esa incipiente burguesía ilustrada portadora del proyecto republicano. Tal el caso del peruano *Pedro Ximenes Abril Tirado*, con la significación de ser un antecedente sumamente valioso para la creación musical del continente. Nació en Arequipa, Perú, en 1780 y murió en 1856. Según la crónica de Alcedo, su contemporáneo,

"era el mejor talento músico del Perú. Tocaba muy bien la vihuela y el violoncelo".

En el periódico *Arequipa Libre* del martes 25 de Noviembre de 1828, bajo el título *Sociedad Filarmónica* leemos lo siguiente:

"Un artista célebre D. Pedro Jimenes Tirado reúne en su casa en la noche de los martes de cada semana, una sociedad filarmónica, donde se ejecutan las mejores piezas de Europa, y otras de su propia composición. Se franquea la entrada gratis, y asientos en la propia sala. Desearíamos que algunos individuos de gusto, se reunieran: que se tomaran medidas para hacer más capas el salón, y que regularizada por el estilo del mejor gusto, se proporcionase una diversion tan agradable con mas frecuencia, aunque se ecsigiera una corta recompensa, para los gastos indispensables".

En julio de 1831 aparece Tirado mencionado por primera vez en Lima al ejecutarse en un concierto de la Academia de Música de Bañón "un concierto de flauta, violín, viola y violoncelo de Abril". En agosto de 1836 se ejecuta un "quinteto de violín de D. Pedro Jiménez Abril" en la Academia de Música de Manuel Rodríguez, repetido algunos días después como quinteto para dos violines, dos violas y cello, con el nombre de Ximenes Abril. En octubre de 1836, en otro de estos conciertos se ejecuta su *Concierto de clarinete obligado a toda orquesta*. En noviembre de 1836 se ejecuta un cuarteto para dos violines, viola y cello. En marzo de 1838 se toca una Sinfonía a toda orquesta, también de Abril

Tirado. Alrededor de 1835 lo encontramos como Maestro de Capilla en la Catedral de Sucre, Bolivia.²

Además de haber compuesto obras para violín, cuartetos de cuerdas, conjuntos sinfónicos, misas y yaravíes, Pedro Ximenes Abril Tirado es autor de una colección de cien minuets para guitarra. Algunos de ellos fueron publicados en el periódico *La Chitarra*, de Bolonia, Italia, en 1925. De estos, ocho han llegado a nuestras manos. A juzgar por los mismos Abril Tirado fue un consumado guitarrista y un exquisito compositor, émulo de su contemporáneo *Fernando Sor*. El estilo, su lenguaje armónico, y el manejo polifónico lo emparentan notablemente con el catalán. Son estos minuets pequeñas piezas constituidas por dos períodos de ocho compases cada uno con barras de repetición, con las modulaciones características a tonos vecinos: aquellos en tonalidad mayor modulan hacia la dominante al final del primer período, y los que están en modo menor modulan al relativo mayor o a su dominante, volviendo a la tónica al final del segundo período. Las dificultades que plantean su ejecución, con pasajes verdaderamente virtuosísticos nos hace pensar que Abril Tirado habrá sido un muy buen ejecutante. Escalas a velocidad, ligados, grupetos, logran un resultado brillante que debía entusiasmar a un público ávido de estas habilidades. Poco tienen que ver estas piezas con el minuet danzante, conservando de éste únicamente el compás de 3/4. Es claro, Abril Tirado tocaba estas piezas en los salones de la época para un público no amplio pero sí lo suficientemente atento para gozar de los dulces sonidos arrancados de la guitarra y asombrados por los rápidos saltos de la mano izquierda sobre el diapasón en un torbellino de notas y acordes, haciendo una exaltación romántica del virtuoso individual.

Ya mencionamos en la primer parte de este trabajo la importancia de Santa Fe de Bogotá como uno de los centros principales en la vida colonial americana. El Virreinato de Nueva Granada se sacude, al igual que todas las colonias españolas, con los vientos de independencia que las recorre durante los primeros años del siglo XIX, culminando con la definitiva derrota de los realistas en 1819, proclamándose la República de la Gran Colombia que comprendía los departamentos de Cundinamarca, Venezuela y Quito, con capital primero en Cúcuta, y poco después trasladada a Bogotá. Los años que siguen son de

² Rodolfo Barbacci, *Diccionario Biográfico Musical Peruano*. Esta, y la referencia del periódico *Arequipa libre*, fueron proporcionados por el guitarrista peruano Octavio Santa Cruz.

enfrentamiento entre sectores que provocará el desplome del proyecto bolivariano de una América unida, cuando en 1829 y 1830 Venezuela y Ecuador deciden su separación y constitución como estados soberanos.

La historia política colombiana sigue turbulenta, como República de Nueva Granada desde 1832, como los Estados Unidos de Colombia a partir de 1863, y finalmente como la República de Colombia desde 1886.

Santa Fe de Bogotá, despertada de su letargo colonial entre este fárrago de acontecimientos, se da tiempo también para desarrollar una actividad musical.

Según la crónica de *Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte* en sus *Apuntes sobre la historia de la música colombiana*³, encontramos las figuras de dos guitarristas de estos años, *Francisco Londoño* y *Nicomedes Mata Guzmán* Según dice Osorio:

"La guitarra de Londoño no será olvidada nunca, y sus sentimentales composiciones se ejecutarán aquí mientras haya guitarristas que las conozcan. Compuso varias obras, casi todas para guitarra, algunas de las cuales están publicadas en el Neogranadino. Colaboró con Joaquín Guarín en la escuela de música fundada por éste, en la cual se enseñaba piano, guitarra y canto".

Otro dato que de él poseemos es que fundó una Academia Musical con un importante músico colombiano, *Eugenio Pereira Salas* (1823-1853).

Acerca de *Nicomedes Mata Guzmán*, según de lo que de él se relata, habrá sido un espectacular intérprete, porque:

"...reproducía en las cuerdas de su instrumento el canto de las aves, los ruidos de la naturaleza, los efectos polifónicos de la banda militar, el silbido de las balas en el combate, el toque de la corneta y del tambor, el lamento de los heridos".

Pero ante tal maestría cinematográfica se nos aclara que:

"Con su guitarra animaba las fiestas familiares y daba serenatas"

Sin embargo no habrán sido pocos sus seguidores pues:

³ Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte (1863-1887). *Apuntes sobre la historia de la música colombiana. Repertorio colombiano*, vol. IV, Setiembre de 1879, págs. 161-168.

"..la manera tan admirable como ejecutaba su instrumento le valió el apodo de 'Divino'".

No sólo era cuestión de impresionar al auditorio ya que, según nuestro cronista:

"...dejó bambucos y valeses de alta inspiración como *El Capotico*".

Pero he aquí, como una anticipación de la banda sonora de algún film bélico:

"Su composición *El 4 de Diciembre de 1854* es una obra onomatopéyica que reproduce los ruidos del vivac."

Sin duda el músico más importante que tuvo Colombia en sus primeros años de vida independiente fue *Enrique Price*, de origen inglés, fundador de la Sociedad Filarmónica de Bogotá y de la Escuela de Música inaugurada en 1847. Nació en Londres el 5 de Mayo de 1819, y aunque su oficio fue el de director orquestal, pianista, compositor y docente musical, en su labor aparece también la guitarra. En efecto, en el catálogo de sus obras, hecho por su hijo, aparece como fechada en 1842 una composición para guitarra, *El Recuerdo*, y de 1850 es una colección de valeses dedicados a sus alumnos *G.W. Powed* y *L. Jessup* para violín, cornetín, guitarra, alto y piano.

Price vivió en su infancia y juventud, antes de ir a Bogotá, en Nueva York. Sintiéndose enfermo, volvió a esa ciudad para hacerse atender su dolencia. Allí murió, a los 44 años, el 12 de Diciembre de 1863.

El nombre de otro guitarrista colombiano nos proporciona Perdomo Escobar en su valioso libro sobre la historia musical de su país ⁴. Se trata de *Toribio Pardo*, de quien como único dato biográfico se dice que es natural de la ciudad de Santa Fe de Antioquía, y como comentario que era buen guitarrista y compositor.

Por último, aunque posterior a los recién mencionados, es *Diego Fallon* (1834-1905), quien a sus múltiples oficios como los de poeta, matemático y músico unía su habilidad como ejecutante de la guitarra. También componía, pero no sabemos a ciencia cierta si habrá dedicado alguna obra a este instrumento.

El año de 1822 es de particular importancia para la actividad musical, y la guitarra en particular, en Buenos Aires. Ese año arriba a esta ciudad procedente de Europa, después de haber hecho escalas en Río de Janeiro y Montevideo, el genovés *Esteban Massini* (1788-1838). En la capital uruguaya da un concierto en junio de ese año junto al célebre violinista *Massoni*, su compañero de viaje, figurando en el programa "*un dúo de guitarra y clarinete de la composición de Massini*", "*Un dúo de guitarra y violín*", y "*Unas variaciones de guitarra del maestro Carulli*", entre otras obras.

Al llegar a Buenos Aires, en Octubre de 1822, publica avisos ofreciendo sus servicios como profesor de guitarra. Además de dominar este instrumento, era también ejecutante y maestro de flauta, clarinete y flageolet doble.

Massini tiene una destacada actuación en el ámbito musical de Buenos Aires, desde su llegada en 1822 hasta su muerte en 1838, formando una cantidad de discípulos que enriquecerán la vida musical porteña. Dejó varias composiciones, algunas con intervención de la guitarra, como la pieza que figura en un cancionero recopilado por *Wilde*, de 1835, con el título *El Desamor*. Su obra más importante para la guitarra es un *Gran Rondó para guitarra y orquesta*, pero esa partitura se ha extraviado.

El 27 de Julio de ese mismo 1822 ocurre otro acontecimiento importante: se inaugura la Academia de Música, fundada por otro italiano llegado a Buenos Aires dos años antes, en Abril de 1820, *Virgilio Rabaglio*, dibujante, pintor, arquitecto, músico, en síntesis "Profesor de Bellas Artes", como él mismo gustaba llamarse. Dedicado a la docencia, dando lecciones de guitarra, violín, piano, canto, y también de dibujo, en su "Escuela de Música y Dibujo", continuó en esta actividad durante muchos años. Al concierto inaugural de su Academia de Música del 27 de Julio de 1822, siguió otro, el 3 de Agosto, figurando en el programa entre otras obras un *Dúo de guitarra y forte-piano*, de *Carulli*. En el tercer concierto, realizado el sábado 17 de Agosto, se incluye un *Cuarteto de guitarra*, de *Carulli*.

Virgilio Rabaglio se nos presenta también como compositor con un Album de 36 canciones, divididos en 6 libros con acompañamiento de guitarra o piano, publicados en 1835, además de otras canciones con diferentes títulos.

⁴ José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la Música en Colombia*, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Bogotá, 1945.

Es posible que en ese año de 1822, el muy famoso *Ferdinando Carulli*, uno de los guitarristas más aclamados en el París de entonces, haya visitado el Plata. Así lo afirma el investigador *Cédar Viglietti*⁵, aunque esta noticia no la hemos podido confirmar.

A los conciertos organizados por Rabaglio se suceden los que organiza la Sociedad Filarmónica al año siguiente, donde volvemos a encontrar el *Dúo de guitarras con forte-piano de Carulli*, ejecutado en el programa del 4 de Agosto de 1823, el *Cuarteto de guitarras de Carulli*, junto a un *Cuarteto de guitarras con piano de Haydn*, el 17 del mismo mes, y el 23 de Octubre un concierto de *Esteban Massini*, acompañado entre otros por el pequeño *Juan Pedro Esnaola*.

A esto debemos agregar la inauguración, el 1º de Octubre de 1822, de la Escuela de Música y Canto que atienden el presbítero *José Antonio Picassarri* y su sobrino *Juan Pedro Esnaola*, donde el primero:

"...se propone dar por sí mismo lecciones de canto y piano, y proporcionar maestros a los que, después de poseionados en los principios de la música, quiera dedicarse a otros instrumentos",

Según dice el anuncio publicado en *El Argos* del 18 de Setiembre de 1822.

Sin duda, una intensa actividad musical y artística es la que se empieza a desarrollar en Buenos Aires. No es casual que así suceda. Detrás de esto está la acción de gobierno, inteligente y progresista, de Bernardino Rivadavia, que desde el Ministerio de Gobierno que le confiara Martín Rodríguez, está impulsando una política de reformas y acción cultural de gran importancia. Política que continuará cuando en 1826 asuma como primer Presidente de la Argentina.

La vida social en la ciudad tiene en las reuniones de salón a una de las manifestaciones culturales principales. Pocos son los entretenimientos que existen en estos poblados por entonces de escasas dimensiones, sumidos en el aislamiento que imponían las distancias. En las casas de familia se reúnen señoritas y señoras, caballeros maduros y jóvenes en tertulias donde entre la música de un pianoforte, una guitarra, el canto, se conversa amablemente, se baila el minuet, la contradanza, el vals. De vez en cuando aparece algún extranjero que por destacarse de las amistades rutinarias, suele ser el centro de atención, especialmente de las señoritas, desbordantes de atenciones y cumplidos hacia

⁵ Cédar Viglietti, *Origen e Historia de la Guitarra*.

el recién llegado. Entre los jóvenes se comentan las ideas que llegan de Europa, particularmente de aquella Francia revolucionaria. Enciclopedismo, librepensadores, racionalistas, sansimonianos, el naturalismo de Rousseau, son algunas de las posiciones que se discuten y brindan tema alrededor de los cuales giran las conversaciones, para espanto de algún nostálgico del tranquilo pasado colonial, cuando lo único admitido, permitido y reconocido era lo que decía la monarquía española. Paradójicamente, fue durante el reinado de Carlos III que estas nuevas ideologías se abren curso en las colonias americanas, con la influencia del conde de Floridablanca y esa concepción política que fue el "despotismo ilustrado".

Algunos de estos salones fueron famosos, como el de Mariquita Sánchez, donde se cantó por primera vez el Himno Nacional Argentino, o el de Marcos Sastre, donde se reunían Pueyrredón, Albarellos, Wilde y otros, planteando en sus reuniones por primera vez la necesidad de dar a la música un contenido nacional.

Entre los jóvenes participantes de esas reuniones hay quienes van a París a estudiar, a completar su formación, abrevando en las nuevas ideas que allí fermentan. Como *Esteban Echeverría* y *Nicanor Albarellos*, que tienen relación con el tema de nuestro estudio.

Corre el año de 1830, Rosas ha tomado el gobierno de Buenos Aires con plenos poderes; de las Provincias Unidas del Sur poco es lo que quedan de unidas, debatiéndose en la convulsión de guerras montoneras entre caudillos que defienden los intereses de sus feudos. En ese momento de chuzas y lanzas llega, después de haber pasado cinco fructíferos años en París, el joven *Esteban Echeverría* (1805-1851). En su mente bullen las ideas socialistas de Saint-Simon, y en ese ambiente hostil a cualquier forma de pensamiento escribe y publica sus primeros poemas, primero en periódicos, y luego en 1832 su primera obra importante: *Elvira o la Novia del Plata*, que significa la irrupción del Romanticismo en las letras sudamericanas. Luego vendrá su primer libro de poemas: *Los Consuelos*. en 1834.

Su discípulo y amigo, *Juan María Gutiérrez* nos da un testimonio elocuente y valioso en el prólogo que le escribe a la edición del *Dogma Socialista* de su maestro, acerca de aquellos años pasados en París. Por su belleza literaria, donde es fácil reconocer su inclinación romántica, y su valor histórico, transcribimos esos párrafos relacionados con el tema que nos ocupa:

"Fácil es imaginar que esa sombra que entristece el espíritu del expatriado y ae llama nostalgia, debía interponer de cuando en cuando su desaliento entre los ojos enternecidos y el libro de nuestro estudiante, especialmente en esas largas horas de nieve de invierno europeo en las cuales hasta la llama del hogar habla de la melancolía y despierta el deseo de gozar del sol. Pero en esos momentos, un amor concebido en la patria, una predilección nacida con él y convertida en hada benéfica llegaba a disipar aquella sombra o a colorirla con los tintes azules del cielo ausente.

Esa hechicera era su guitarra, su 'fiel compañera', la que según sus propias expresiones alejaba con sus sonidos las fieras que le devoraban el pecho. Sin duda esa guitarra había sido llevada muchas veces como un delito, bajo la capa del hijo del Alto y sonado acompañando el cielito en los bailes equívocos y ultrafamiliares de los suburbios del Sud en la primera juventud de nuestro poeta. Pero esa guitarra de pacotilla, de cuerdas y bordonas compradas al menudeo en la esquina de 'Almandos' o en el almacén de 'Losano', había pasado a ser una vihuela de las fábricas de Sevilla o Cádiz, un verdadero instrumento gobernado por manos adiestradas bajo la dirección de profesores afamados.

Echeverría se preciaba de pertenecer a la escuela del maestro Sor, y de interpretar con inteligencia la más sabia de Aguado, escrita especialmente para el diapason de la vihuela.

Pero más que al gusto ajeno debía al suyo propio y a la delicadeza de sus sentidos, el encanto con que pulsaba aquel instrumento que pocas personas le vieron en la mano, porque la reservaba exclusivamente para su propia alma. Los que hemos oído los arpegios que brotaban de sus dedos al recorrer las cuerdas de su guitarra, podemos comprender como ese instrumento era a la vez su consuelo, su inspirador y el consejero de esa vaga y ondulante armonía melancólica que sombrea la mayor parte de las poesías fugitivas de Echeverría".

Si bien había estudiado con los mejores maestros, como Sor y Aguado, no existen mayores referencias sobre su posible actividad con la guitarra en el Plata. El mismo Gutiérrez nos dice que pocas son las personas que pudieron escucharle, de manera que muy escasa fue la influencia que pudo haber ejercido en su medio. Limitándose a tocar en su intimidad, no dejando ninguna creación musical propia, y contando solamente con el comentario de nuestro cronista Gutiérrez, concluimos que ella no pasó de una afición personal, sin dejar huellas de su paso, con una introversión que es de lamentar.

Amigo personal de Echeverría fue *Nicanor Albarelos* (1810-1891). Como él, se dirige a París. Allí se gradúa de médico y también aprende los secretos de las escuelas de los grandes maestros de la guitarra. A su regreso comparte el ejercicio de su profesión con su afición a la guitarra, animando las tertulias y participando con su amigo de esas fraternales reuniones entre charlas y discusiones políticas, estéticas y literarias.

Pero son años duros para los intelectuales progresistas. La reacción feudal encarnada por el "Restaurador" Rosas es enemiga del ideario burgués revolucionario. Ideas que habían conducido ese salto histórico de la Revolución de Mayo. La actividad de las tertulias, de los salones literarios, son perturbadas por la policía. Para los jóvenes pensadores se hace peligroso vivir en Buenos Aires, y toman el camino del exilio. No demasiado lejos, ya que hay que hacer frente a la reacción. Hay que seguir luchando para su derrota que, aunque Echeverría no podrá verlo, finalmente se producirá con la estrepitosa caída del régimen rosista un año después de su muerte.

Y así, los dos amigos cruzan el Río de la Plata, radicándose en Uruguay, primero en Colonia y después en Montevideo. Echeverría escribe en esta época un extenso poema que titula precisamente *La Guitarra*.

El 25 de Febrero de 1842 se realiza un concierto en Montevideo donde se presenta Nicanor Albarellos como el Dr. Albarellos, colaborando "como proscrito argentino". Toca allí dos obras propias, unas *Variaciones de fandango* y *Variaciones de cielito para guitarra con acompañamiento de orquesta*. Ninguna de estas partituras ha llegado a nuestros días.

De regreso de su exilio, una vez que en Buenos Aires ha cambiado el clima político, reabre en su casa de Olivos, conocida como la Quinta de Castro, la actividad de un salón artístico, famoso por ser la guitarra y el canto los centros de interés. Allí, este hombre de gran estatura y rengo al caminar, le enseñará muchos de los aires populares a *Francisco Hargreaves*, precursor del nacionalismo musical en la Argentina. También allí el ilustre músico y guitarrista uruguayo *Fernando Cruz Cordero* dará a conocer algunas de sus obras.

Otro guitarrista-compositor coetáneo fue *Salustiano Zavalía*, nacido en Tucumán, Argentina, el 8 de Junio de 1808. Hizo su formación musical en Córdoba bajo la guía del maestro *Cambeses*, quien fuera maestro también de *Amancio Alcorta*. Compuso obras para guitarra y para flauta y guitarra, hoy extraviadas. Fue diputado por su provincia en el Congreso General Constituyente de 1853. Vivió algún tiempo en Buenos Aires. De regreso a Tucumán murió el 16 de Enero de 1873.

Según las crónicas de la época era común en las tertulias escuchar a las damas cantar alguna canción acompañada por el piano y también por una guitarra. La combinación de la voz con el piano y la guitarra era una forma acostumbrada, incluso en aquellas piezas concebidas originalmente con el acompañamiento de piano sólo, se le agregaba una guitarra.

En el archivo de la Iglesia de San Francisco, en Montevideo, existe un álbum titulado: *Canciones / con acompañamiento de/ Guitarra y piano / de José Antonio de Castro*, de 1843, constituido por 79 piezas para esa formación: canto, guitarra y piano. Se tratan en realidad de transcripciones de dos colecciones rioplatenses y una española de canciones para canto y piano, donde *José Antonio de Castro* hizo solamente de copista, agregándole como cosa propia la parte de guitarra, que no hace más que doblar el bajo del piano, así lo afirma el musicólogo uruguayo *Lauro Ayestarán* ⁶.

Francisco José Debali es el primer compositor que profesionalmente actúa en Uruguay. Es autor de su Himno Nacional y de una larga lista de obras donde demuestra cabalmente su conocimiento del oficio. Fue Maestro Mayor de las Guardias Nacionales, siendo precisamente composiciones y arreglos para bandas lo que constituye el grueso de su producción. Dominaba varios instrumentos de viento, sobresalía especialmente como excelente clarinetista. Nació en Hungría en 1791. Hacia 1838 llega a Montevideo, después de una dilatada actuación en Europa, principalmente en Italia. En estas nuevas tierras se afincará muriendo en 1859.

Su importante archivo musical, conservado cuidadosamente, fue revisado y analizado por Lauro Ayestarán. En su libro sobre la música en el Uruguay ⁷, hace una lista completa de sus obras donde figuran tres que incluyen a la guitarra. Con el número 24 figura un *Dúo para flauta y guitarra*, con el número 25 un *Trío para violín, clarinete y guitarra*, cuyo primer movimiento reproduce en dicho libro ⁸, y con el número 109, un *Vals para flauta, violín, violoncello y guitarra*.

El *Dúo* es una versión para flauta y guitarra de los tres primeros movimientos del *Trío*.

El *Trío* es una obra importante, extensa, que revela el dominio en el manejo armónico, aunque no tiene un gran desarrollo contrapuntístico, pero no olvidemos que ello es consecuencia más que nada de las pautas estilísticas en que se mueve Debali. Consta de siete movimientos en diferentes tonalidades, pero concebidos como una obra integral. El esquema es el siguiente:

⁶ Lauro Ayestarán, *La Música en el Uruguay*, Ed. SODRE, Montevideo, 1953.

⁷ Ob.cit.

⁸ Ob. cit. pág. 659.

1. *Andante - Allegro* en La Mayor; 2. *Adagio - Allegro* en Re Mayor; 3. *Andantino - Allegro* en La Mayor; 4. *Moderato* en Re Mayor; 5. *Moderato* en Sol Mayor; 6. *Largo* en Do Mayor; 7. *Allegro* en Sol Mayor.

Según dice Ayestarán:

"El tratamiento instrumental si bien no es muy rico, ostenta una fuerte coherencia: el violín en todos los casos conduce la línea melódica, el clarinete, instrumento favorito de Debali, en los dos primeros movimientos desarrolla un 'bajo albertino', en los dos subsiguientes se mueve en arpeggios y en los tres últimos ya dobla la melodía al unísono, a la octava o a la tercera, ya formula un acompañamiento, articulando el acorde en bajos de Alberti o en arpeggios; la guitarra puntea dibujos similares a los del clarinete o bien ataca el acorde en trémolos y arpeggios o lo divide entre el bajo que hacen las bordonas y el acorde de tres notas que realizan las tres cuerdas agudas".

El criterio de Debali fue el de llevar una melodía realizada por el violín, con un acompañamiento armónico ejecutado por los otros dos instrumentos. Un detalle curioso lo representa el tema del primer y tercer movimiento, notablemente similar, según el criterio de Ayestarán, con el del *Andante Sostenuto* de la primer *Serenata para violín y guitarra* de Carulli.

"...aunque sin la riqueza tonal ni la invención armónica de este espléndido compositor italiano, maestro de la guitarra de todos los tiempos".

Según él dice.

En el aspecto formal, todos los números tienen una construcción simple, similar a la del primer movimiento. En éste se presentan dos partes indicadas como *Andante* la primera, que abarca tres secciones de ocho compases cada una, la primera en la tónica (A), la segunda en la dominante (A'), y la tercera en la tónica nuevamente (A). La segunda parte, indicada como *Allegro*, con tres secciones también, e igualmente de ocho compases cada una tienen el mismo esquema: tónica, dominante, tónica (B - B' - B).

Como conclusión, Ayestarán afirma:

"El trío de nuestro compositor representa, de todas maneras, un trabajo de fino trazo dieciochesco, y la amalgama instrumental suena deliciosamente, con vetusto aire de antigua música de cámara".

Capítulo 3

El Brasil Colonial e Imperial

Las colonias portuguesas siguen un proceso histórico político algo diferente a sus similares españolas. Cuando Napoleón invade la Península Ibérica, incluyendo Portugal, el rey João VI se traslada con toda su corte en pleno a sus dominios americanos, llevando consigo además del séquito cortesano, su gran afición musical.

Este trasplante aristocrático iniciado en 1808, continuado por Pedro I desde 1821, quien declara la independencia al año siguiente, y concluido con el reinado de Pedro II, de 1840 a 1889, marca de una manera especial el desarrollo artístico musical del Brasil.

De las expresiones musicales anteriores a la llegada del monarca portugués a estas tierras, rescatamos algunas noticias sobre la utilización de la *viola*, junto a flautas, panderos y tambores como acompañantes de danzas y cantos populares.

*Fernão Cardim*¹, describiendo un *Auto Pastoril* de 1583, dice:

"Outros saíran con una dança de escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro e tambore e fruta e juntamente representavam um breve diálogo, cantando algumas cantigas pastoris".

Viola y *violão* son las palabras en portugués con que se designa a un instrumento parecido a la vihuela y a la guitarra respectivamente. Lo que primitivamente era *viola* ó *vihuela*, al aumentar en tamaño pasa a ser *violão* o viola grande.

¹ *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, Río de Janeiro, 1925.

Las cantilenas que traen los conquistadores al llegar a estas tierras se irán transformando, sufriendo las influencias de culturas distintas, mixturándose con los cantos y ritmos de los esclavos negros, y con la música de los indígenas.

De tal modo, desde esas cuatro vertientes que aportan el español, el portugués, el africano y el indígena, nace un género particular. La *modinha*, de origen portugués, la *tirana* española, el *lundum* de raíz africana y el *caatereté* indígena, son las formas básicas que confluyen para generar esta música popular. En ella, la *viola* primero, el *violão* después, forman parte entre los instrumentos característicos de acompañamiento.

Los bardos populares, mitad poetas, mitad músicos, que cantan sus poemas con la *viola* o el *violão* entre sus manos son personajes importantes en el escenario musical. Algunos de sus nombres nos llegan a través de la información proporcionada por los investigadores de la música brasilera.

Vasco Moriz, en su libro sobre la historia musical del Brasil² nos da cuenta de *Domingo Galdas Barbosa*, "poeta e violeiro", nacido en 1740, hijo de padre europeo y madre angoleña. Gracias a la influencia de su padre pudo llegar a estudiar en el Colegio de los Jesuitas, pero por quejas en su contra por los epigramas y versos satíricos que compone es enviado como soldado al extremo sur del país. Poco duró su vida militar, su personalidad rebelde lo trajo de vuelta a Río de Janeiro en 1762, siempre con su *viola*, entreverado en reuniones de mestizos y negros. Hasta Lisboa llegó con su canto, sus poemas y su música, siendo un verdadero precursor entre los cantores de *modinhas*.

Anterior a él es *Gregorio de Matos*, poeta satírico del siglo XVII, que según *Luiz Heitor*³ sería uno de los creadores del *lundum*. Este *Homero del lundum*, como lo llaman, recitaba y cantaba sus versos

"al son de su célebre viola fabricada por sus propias manos".

Eusebio de Matos, nacido en Bahía en 1629, es otro músico de quien nos informa Luiz Heitor. Estudió en el Colegio de los Jesuitas, ingresando al seminario de la Compañía

² Vasco Moriz, *Historia da Música no Brasil, Civilização Brasileira*, Brasília, INL 1981, Coleção Retratos do Brasil.

³ Luiz Heitor, *150 anos da música no Brasil* - Livrería José Olympía Editora, Río de Janeiro, 1953.

en 1644. Luego lo abandonó para entrar a la Orden de las Carmelitas, con el nombre de *Fray Eusebio da Soledade*. Según leemos era

"..perito en el arte de los sonidos, dominando perfectamente arpa y viola. Como era poeta, musicaba sus propios versos sacros y profanos".

Murió en 1692.

Los jesuitas, como ya vimos, cumplieron un papel destacado en la enseñanza del oficio musical, considerado por ellos como arma fundamental en su lucha ideológica. Muchos fueron los que por ellos aprendieron los rudimentos y el manejo del arte sonoro; otros, ayudados únicamente por su capacidad de observación, asimilaron solos, como autodidactas, la técnica instrumental. Por ello, debemos distinguir entre aquellos que se mueven en un medio que les impide el contacto con maestros de música, guiados solamente por su intuición y su capacidad imitativa y creativa de lo sonoro, de otros que, siguiendo una educación religiosa, y como parte de ella, adquieren una cierta formación musical.

De todos modos, el acompañamiento musical de las canciones se limita a algunos pocos acordes tocados con un determinado patrón rítmico. La finalidad es hacer resaltar el texto poético, cumpliendo la parte musical la función de marco para lo que con la palabra se quiere decir.

La temática tocada por las letras de estas canciones versa generalmente sobre cuestiones amorosas y sentimentales, pero también a veces satirizan costumbres y personajes notorios. Sus creadores, surgidos del seno de las clases populares reflejan en ellas los sentimientos e ideas del sector a que pertenecen. Las canciones son el modo expresivo por el cual, a la manera de las antiguas trovas medievales, se traduce una realidad individual y social, razón por la cual muchos de estos músicos populares suelen tener dificultades con el poder establecido.

Dos nombres importantes en la historia de este género musical, y como sus máximos exponentes en el siglo XIX, son *Laurindo Rabelo*, de Río de Janeiro, y *Xisto Bahía*, del nortño estado de Bahía.

Según *Melo Morais Filho*,⁴ *Laurindo Rabelo*

"cantaba ao violão sentimentais modinhas e buliçosos lundues que trajim em aberta hilaridade os mais sizudos e responsaveis circunstantes".

De *Xisto Bahía* se afirma que fue el

"mayor cantador de modinhas del siglo pasado. Era de verse como ese músico ingénito a pesar de no conocer una nota de música sabía conmovier todo un auditorio".⁵

Hebe Machado Brasil en su trabajo de investigación sobre el pasado musical de Salvador, la capital de Bahía,⁶ menciona a varios cantores de *modinhas* de ese estado. No olvidemos que su capital, junto con Río de Janeiro, eran los centros importantes del Brasil colonial e imperial. Entre ellos aparecen el padre *Lourenço Ribeiro*, mulato que

"improvisaba al son de su viola",

y además

"era oído en los salones de su época".

También figuran *Augusto Baltazar da Silveira*, el padre *Possidômo Pinto da Silveira Sales*, el padre *Sant'Ana*, *Francisco Magalhães Cardoso*, *José Bruno Correia*, *Domingos da Rocha Mussurunga*, *Damião Barbosa*, *José Pereira Rebouças*, *Julio Antonio Leal Serra*, y el violonista *José de Sousa Aragão*.

El más célebre parece haber sido el notable *Cazuzinha*, según lo afirma *Flausino Rodrigues Vale*,⁷ hábil tocador de *violão*, como todos los cantores populares. Autor además de muchas *modinhas*, donde unía su musicalidad a un fino sentido poético.

⁴ Melo Morais Filho, *Artistas do meu tempo*, H. Garnier Livreiro Editor, Río de Janeiro, 1953.

⁵ Luiz Heitor, ob. cit.

⁶ Hebe Machado Brasil, *A música na cidade do Salvador*, Publicación de Prefeitura Municipal de Salvador, 1969.

⁷ Flausino Rodrigues Vale, *Elementos del Folclore Musical Brasileiro*, Companhia Editora Nacional, Coleção Brasileira, Vol. 57, São Paulo, 1936, págs. 130 y 131.

El primer solista de *violão* que surge en el Brasil con una cierta formación académica es el mestizo *Joaquim Manoel*. Estudió música en el Conservatorio de los Jesuitas, en Río de Janeiro, haciendo sus primeras actuaciones públicas alrededor de 1822. Según las noticias que nos aporta *Ronoel Simões*, compuso algunas obras que fueron editadas en Francia por intermedio de *Sigismund Neukomm*, al alumno de Haydn radicado en la corte brasilera. Con una diferencia de pocos años aparece posteriormente *Germano Ernesto de Souza Limeira*, también brillante intérprete de *violão*.

La formación característica de los grupos musicales populares hacia mediados del siglo XIX estaba constituido por flauta, guitarra y una variante de ésta, más pequeña, de sonidos más agudos y estridentes, el *cavaquinho*. A estos grupos se los llamaba *chôros*, por el carácter arrastrado, como llorado, de su música. Ya en el siglo XVIII aparece la expresión *lundum chorado* como variante del clásico *lundum*.

Estos grupos que hacían esa música *chorada* tocaban en los bailes donde la polca fue la danza preferida a partir de 1849 aproximadamente, fecha de su introducción en Brasil a través de la corte imperial. Con su característico compás de dos tiempos, de origen centroeuropeo, se naturalizó en América acentuando sus bajos y adquiriendo el desarrollo melódico un aire propio de lo brasilero.

Esta danza se fusionó de tal forma con lo nativo, que empezaron a llamarse *polca-lundum* y *polca-catereté* con sutiles variantes tomadas de esos otros bailes, aunque manteniendo el esquema formal original. Ese es el caso del *Maxixe*, variante de la anterior sólo en su aspecto coreográfico, y similar en lo musical.

Junto a estas expresiones populares, mas sin tenerlas en cuenta mayormente, se desarrolla la vida musical cortesana en el palacio del emperador, como una isla al margen de las manifestaciones que a su alrededor se desenvuelven. En sentido contrario, esa música aristocrática sí influye en el ámbito popular. Tal el caso de la introducción de la polca, recién comentado.

Uno de los músicos más importantes de la corte, y que ocupa un lugar destacado en la historia musical brasilera, fue el padre *José Mauricio Nunes García* (1767-1830), gran ejecutante de violín, clave y órgano, y compositor de música sacra. Era admirado por su capacidad de improvisación en el teclado. De humilde extracción social, marcado por su condición racial y con grandes esfuerzos de sus padres, empezó su aprendizaje musical en

la escuela de música del mulato *Salvador José*. Allí junto con la teoría aprendió a tocar la guitarra, que luego utilizaba para dar sus lecciones de música. Lamentablemente, no pasó de allí su interés por este instrumento. La guitarra era el instrumento de las clases populares, y en la corte donde desempeñó su oficio era escaso el interés que despertaba.

Sin embargo, alguna atención habrá merecido en el seno de la aristocracia gobernante, ya que en épocas de Pedro II se imprimió en finísima encuadernación, con grabados de oro, un método de Carcassi.

El advenimiento de la República en 1889 pone fin a ochenta años de vida cortesana, donde la música fue una de las artes favorecidas. Pero en ella el instrumento del cual tratamos, identificado más con las expresiones populares, como ya dijimos, tuvo una escasa o nula participación, razón por la cual soslayamos el análisis de las manifestaciones en ese ámbito.

Hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX aparece como continuador de aquellos cantores de *modinhas*, *Catulo de Paixão Cearense*, nacido en Ceará en 1863 y muerto en Río de Janeiro en 1946. Fue un fervoroso nacionalista, crítico agudo de las costumbres por él consideradas como extranjerizantes. Siendo un mozalbete de menos de veinte años se dirige a Río de Janeiro desde su ciudad provinciana. Allí se dedica a ofrecer con su *violão* un espectáculo poético-musical en los salones de las grandes familias aristocráticas, convirtiéndose en un reconocido personaje. A veces actúa con otro guitarrista de origen rural, *João Pernambuco*, seudónimo de *João Teixeira Guimaraes*.

Otros guitarristas populares de esta época son el paulista *Americo Jacomino Canhôtô* (1880-1928), que según se dice tocaba el instrumento con la mano izquierda sin invertir las cuerdas, en un alarde virtuosístico.

También podemos incluir a *Leopoldo Froes*, *Joaquim dos Santos* y a *Mario Pinheiro* en esta lista de *violonistas* populares.

Capítulo 4

La Guitarra de Salón

Durante la primer mitad del siglo XIX se da en Europa cierto auge de la guitarra como instrumento de concierto. Notables intérpretes que desarrollan una técnica nueva para la ejecución ampliando sus posibilidades musicales pasean su arte virtuosístico por las principales ciudades haciendo escuchar al pequeño instrumento. París es el foco desde donde se dan a conocer *Ferdinando Carulli*, *Francesco Molino*, *Fernando Sors*, *Dionisio Aguado* y *Mateo Carcassi*.

A Londres llega el italiano *Mauro Giuliani*, después de haber residido un tiempo en Viena donde frecuentó la amistad de Beethoven. En la capital inglesa es tratado como un verdadero ídolo por sus seguidores, que hasta editan un periódico con su nombre. Desde Génova realiza su trayectoria artística *Luigi Legnani*.

En algo tiene que ver con esta nueva generación de guitarristas exitosos *Fray Miguel García*, *el padre Basilio*, maestro de Aguado y considerado como quien fija el número y afinación de las cuerdas en la guitarra moderna. También influyen los cambios sociales que se han producido en Europa. El nuevo público burgués que accede al consumo de los productos artísticos hace cambiar el lugar de la actividad musical, de la intimidad cortesana al salón y al teatro. La vihuela y el laúd caen en desuso ante la cualidad de mayor volumen sonoro de la guitarra.

Estas novedades no tardan en llegar a las tierras americanas. Al tratar la época de la Independencia hablamos de *Esteban Echeverría* y *Nicanor Albarells*, discípulos ambos de Sors y Aguado, durante su estadía en París. También de *Esteban Massini*, quien en rigor de verdad, es el verdadero introductor y difusor en el Plata de esta nueva manera de tocar, no sólo por su actuación concertística, sino fundamentalmente por los discípulos que deja formados.

Uno de ellos, quizás el más importante, es el uruguayo *Fernando Cruz Cordero*. Junto a su actividad musical de intérprete y compositor, ejerció su profesión de abogado. Nació en Montevideo en 1822, y cursó sus estudios jurídicos en la Universidad de Buenos Aires. En 1852 viaja a Europa en representación diplomática del gobierno argentino, y durante su estadía en Londres, en una reunión social, hace escuchar su música a la Reina Victoria. Como un gesto especial el monarca encarga la construcción de una guitarra con el nombre y apellido del guitarrista diplomático incrustado en nácar, enviándosela a Buenos Aires.

A su paso por París aprovecha para hacer editar algunas obras propias, son ellas: *Six Divertissements pour la guitare: 1. Walse, Le Départ, dediée a Mr. Ciebra; 2. Menuet; 3. Walse; 4. Menuet Le Lunatique; 5. Walse; 6. Walse La Réminiscence*, publicado por A. Lafont, e impreso por L. Parent. Mr. Ciebra, a quien está dedicado el primer número, era un guitarrista español de la época, a quien Cruz Cordero había conocido en Europa.

Domingo Prat,¹ quien tenía en su archivo un ejemplar de esta obra, dice refiriéndose a ella:

"(Son) armónicamente sencillas, de reducida extensión, se destacan por lo agradable los dos Walses".

Otras obras suyas cuyos manuscritos estaban en posesión de Domingo Prat, y que al parecer fueron escritas a bordo del barco *El Guaraní* en su viaje de regreso a la Argentina, son: *Canto de los Marineros, El Deseo*, vals fechado el 14 de Setiembre de 1852, y otro vals con el título *Las Olas del Mar*, fechado el 10 de Noviembre de ese año.

También en poder de Prat estaba un método para guitarra en estado de manuscrito. Publicó además en 1844 un trabajo teórico llamado *Discurso sobre la música*.

Años después hizo un segundo viaje a Europa, y allí murió, en París, en 1863.

Otros discípulos de Massini son *Salustiano Zavalía*, ya citado, *Jerónimo Trillo*, compañero del legendario *Juan Poca Ropa, Manuel Robles* y *Juan del Campillo*.

Dada la difusión que encuentra la guitarra en los salones porteños, despierta el interés en otros músicos no familiarizados con su técnica de ejecución. *Juan Pedro Esnaola* (1808-

¹ Domingo Prat, *Diccionario de guitarristas*, Buenos Aires, 1935.

1878), precursor de la creación musical artística en Buenos Aires, escribe algunas piezas para el instrumento.

Esnaola es el primer músico nacido en Buenos Aires que recibe una completa formación musical profesional. Su tío, el sacerdote español *José Antonio Picasarri* (1769-1843) es quien le da las primeras lecciones y, cuando en 1818 el sacerdote es obligado a salir del país por su oposición política al nuevo estado independiente, lleva consigo al pequeño Juan Pedro, de nueve años, hacia Europa. Allí lo pone en contacto con los mejores maestros, haciéndole concurrir incluso a clases en el Conservatorio de París. Superado los problemas políticos, tío y sobrino regresan a Buenos Aires en 1822, donde abren una Escuela de Música. Importante será su carrera como pianista, docente y compositor, dando brillo a su posición social de burgués acomodado con una buena situación económica e importantes cargos públicos, situado más allá de los avatares políticos y los cambios de gobierno. Acompañaba en el piano a cuanto violinista o cantante de renombre llegaba a Buenos Aires, recibiendo los elogios correspondientes por su eficiente desempeño.

De su producción como compositor, que incluyen piezas para piano, sinfonías en forma de oberturas, algunos himnos y el célebre Minué Federal o Montonero, rescatamos dos valeses para guitarra, cuyos manuscritos originales se encuentran en el Museo Histórico Nacional Argentino con los números 253 y 254. Carlos Vega los hizo publicar en su libro *Música Sudamericana*, en el capítulo que trata precisamente sobre *La Guitarra artística en el Buenos Aires antiguo*.²

El *Vals N°1*, en la tonalidad de La Mayor, en compás de 3/8, se compone de cinco frases de ocho compases cada una con el siguiente esquema: la primera, A, está en la tónica, la segunda frase, B, en la dominante, la tercera C en la medianta descendida (Do Mayor), la cuarta B' es una variación de la segunda frase. Para concluir se indica D.C. repitiéndose la primera frase.

El *Vals N°2*, en compás de 3/4, en la tonalidad de Do Mayor, consta de seis frases de ocho compases cada una con el siguiente esquema: primera frase, A, en la tónica terminando en la dominante; segunda frase, B, empieza en el tercer grado transformado en mayor y termina en la tónica; la tercera frase, C, empieza en la dominante y modula al tercer grado; la cuarta frase, B' es similar a la segunda variando su segunda parte. Se indica

² Carlos Vega, *Música Sudamericana*, págs. 112 y 113.

después D.C. pero falta la indicación final, entendemos que se deben repetir las dos primeras frases para concluir en la tónica.

De la lectura de estas dos breves piezas se desprende que Esnaola si bien no dominaba la guitarra, sí lo hacía muy bien el arte de la composición, y aunque pueden sonar no demasiadas inspiradas, traducen el buen conocimiento armónico del autor. Son pequeñas piezas de salón bien construidas, en un tono amable y galante, dentro de un clima que rehuye toda grandilocuencia.

De la mitad del siglo en adelante entra en escena una nueva generación de guitarristas-compositores, muchos de ellos venidos como inmigrantes desde las tierras europeas. Traen los aires y ritmos de sus países natales y van a sentar las bases de una escuela guitarrística propia al dedicarse a la enseñanza y a la formación de sus discípulos con una buena disciplina técnica y teórica.

Uno de estos guitarristas inmigrantes es *Gaspar Sagreras*, nacido en Palma de Mallorca en 1838, y llegado a Buenos Aires en 1860.

Como la mayoría de ellos, se dedicó a la enseñanza, y compuso una cantidad de piezas de salón, cuyos títulos nos dan una idea del tipo de obra de que se trata, sin mayores pretensiones que el buen uso de algún recurso instrumental para un breve momento expresivo. Son valeses, polcas y mazurcas, ritmos en boga por entonces, que llevan nombres como *La Mimosa*, *Una lágrima*, en versión para una, dos ó tres guitarras, *La Tararira*, *Ñanduty*, *A tu oído*, *Manonga*, *Peteneras*, etc. También de su autoría es una colección de *Estilos Criollos*, con canto.

Algunas de ellas fueron editadas y revisadas por su hijo Julio, el conocido pedagogo. Murió en Buenos Aires en abril de 1901.

Carlos García Tolsa, nacido en Hellin, Albacete, España, en 1858, llegó a Montevideo en 1885. Entre sus obras, del mismo carácter que las de Sagreras, se destaca una *Habanera* muy popularizada que, inexplicablemente, apareció publicada en Europa como un *Tango* de *Francisco Tárrega*. También figura una presunta sonata con el desconcertante título *Al fin solos*, la infaltable *Una lágrima*, *La Simpática*, y más convencionalmente *Nocturno* y *Meditación*. Murió en Montevideo en 1905.

Nacido en Buenos Aires, hijo de un inmigrante inglés, *Juan Alais* (1844-1914), ó "el inglés" como se le llamaba familiarmente, pertenece a esta generación. Hizo su formación de manera autodidacta, y desarrolló una actividad importante haciéndose conocido por su habilidad interpretativa y por sus composiciones, alrededor de ochenta, para guitarra. Algunas de ellas siguen figurando en los programas pedagógicos de ciertos docentes, como el vals *Un momento*, o las mazurcas *La Perezosa* y *La Ñatita*. Además de algunos *Estilos Criollos* y *Piezas Fáciles* dedicadas a estudiantes del instrumento, se pueden mencionar un *Cielo con variaciones* y otros valsos, polcas, mazurcas, chotis y diversas danzas populares de su época.

Antonio Giménez Manjón, nacido en 1866 en España, llegó a Buenos Aires en 1893. Había perdido la vista en su niñez y curiosamente tocaba en una guitarra de once cuerdas, una especie de guitarra-tiorba, con cuerdas agregadas afinadas más graves, predecesora y precursora de la variante actual de diez cuerdas hoy algo extendida en su uso. Algunas de sus obras son una mazurca *Recuerdos de mi Patria*, un *Capricho Andaluz*, la habanera *Lola*, y otra mazurca con el nombre *Una Flor*. Murió en Buenos Aires en 1919. Discípulo suyo, y continuador de la modalidad de tocar en una guitarra de once cuerdas fue *Emilio Bo*.

Otros nombres que recogemos, aunque de menor trascendencia, son *Bernardo Troncoso* (Sevilla 1835 - Buenos Aires 1928), llegado en 1869, fue además pintor y dibujante; *Juan Valles* (Utrera, Sevilla 1835 - Buenos Aires 1926), llegado a estas tierras en 1878; *Juan Crusans*, llegado en 1890; *Martín Ruiz Moreno* (Rosario de Santa Fe 1833 - 1919); *Pablo Simeone*, autor de muchos tangos para guitarra.

Francisco Hargreaves (1849-1900), nacido en Buenos Aires, es el iniciador de la escuela nacionalista de composición que se desarrollará en la generación siguiente a la suya. Siendo de origen familiar extranjero, sus padres eran norteamericanos, se dedica a aprender y aprehender los ritmos y melodías populares folclóricos para volcarlos en su obra pianística, orquestal y vocal. *Nicanor Albarellos* le sirve de guía en ese aprendizaje de lo autóctono, que unido a una formación académica sólida, realizada en Italia, donde compuso e hizo estrenar su primer trabajo de importancia, la opereta en un acto *La Gatta Bianca*, confluyen para definirlo como el primer compositor argentino que, sobre un basamento técnico consistente, incorpora lo popular-nacional a su lenguaje musical. La guitarra es

apenas rozada en su catálogo de obras, con sólo una pieza que le dedica, la habanera *La Chinita*, de 1879. Es curioso que no haya compuesto más para este instrumento, desde el cual escuchaba esos aires que después mimetizaba en su música, pero esa será una constante, por demás sugestiva, en todos los compositores "nacionalistas" que le siguen. Esta divergencia entre el compositor profesional y el instrumento de mayor difusión popular, que por otra parte caracteriza a la música folclórica sudamericana, y de la cual toman su inspiración aquéllos, se mantiene durante largo tiempo. Pasando recién la mitad del Siglo XX se advierte un cambio de tal estado de cosas.

Mientras todo esto ocurre, en España, *Francisco Tárrega* (1852-1909) sienta las bases de la moderna técnica de ejecución, consolidando y ampliando los avances que en tal sentido habían aportado sus compatriotas Sors y Aguado. La utilización sistemática de los dedos pulgar, índice, mayor y anular de la mano derecha, la ubicación y posición de instrumento e instrumentista, una adecuada digitación de la mano izquierda, son los adelantos que, expresados de una manera más que sintética, aporta Tárrega a la técnica de ejecución.

No nos explayamos más en el análisis de lo que se ha dado en llamar la *Escuela de Tárrega*, considerándolo más propio de un método de ejercitación³ que a un trabajo de tipo histórico, aunque sí destacando su importancia.

La influencia de estos nuevos conocimientos, maneras de estudio y modos de ejecución, son traídos al Nuevo Continente por los brillantes discípulos que deja el maestro. *Miguel Llobet*, *Josefina Robledo*, *Emilio Pujol*, e indirectamente *Domingo Prat* son los portadores de tales enseñanzas.

Miguel Llobet llega por primera vez a la Argentina en 1910 realizando conciertos en la capital e interior. En 1914 lo hace *Josefina Robledo*, y en 1918 *Emilio Pujol*. La actividad de estos maestros en nuestro continente se limita a visitas periódicas para hacer giras de conciertos, y en el caso de Pujol también conferencias, acompañado por *Matilde Cuervas*.

Domingo Prat, llegado e instalado en Buenos Aires a partir de 1907, tiene una labor más fecunda en el campo pedagógico dejando una pléyade de discípulos; también en el musicológico con la publicación de su *Diccionario de Guitarristas* de 1935, importante

³ Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra*, 4 tomos, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires.

obra de consulta. Nació en Barcelona el 17 de marzo de 1886, y murió en Buenos Aires el 11 de Noviembre de 1944. Fue discípulo de Llobet, de quien aprendió las nuevas técnicas de ejecución que se imponían en su momento. Unidas a su propia experiencia y a sus investigaciones gestó una escuela interpretativa rica y fructífera.

En el campo de la composición alternó entre el folclore argentino y el de su país de origen, escribiendo piezas que no han tenido mayor trascendencia, algunas de las cuales mencionamos: una milonga con el título *Bajo el sauce*, la danza argentina *La Firmeza*, una *Güeya*, *El Palito*, *El Triunfo*, *Yaraví N° 1* y *N° 2*, la vidalita *Pasionarias*, el triste *Recuerdos de Santiago del Estero*, *El Escondido*, dos *Estilos*, un *Album de 6 Danzas y Cantos Argentinos* que comprende una *Chacarera*, un *Estilo*, *Minué Federal*, unas *Variaciones sobre el gato* y una *Zamba Santiagueña*. Por el lado de lo hispánico compuso una *Gran Jota*, una *Danza Española N° 1* y siguiendo a su maestro Llobet arregló y armonizó tres melodías populares catalanas: *Lo noy de la mare*, *El Testamento de Amelia* y *L'hereu Riera*. Además publicó algunos estudios y métodos de ejercitación técnica. En este campo, el celo y afán renovatorio lo llevó a introducir ciertas modalidades como la utilización del dedo meñique de la mano derecha en la ejecución de arpegios y escalas, y forzadas posiciones en ejercitaciones de la mano izquierda.⁴

Más allá de estas curiosidades, que no pasan de lo anecdótico, y para las que no hubo continuadores, el aporte hecho por Prat para el desenvolvimiento de la guitarra en Buenos Aires fue fundamental en el campo pedagógico. Basta para corroborarlo nombrar a quien fue su discípula, *María Luisa Anido*.

⁴ Domingo Prat, *La Nueva Técnica de la Guitarra*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1951.

Capítulo 5

Los Compositores Nacionalistas

La necesidad de llegar a una identidad como nación en estos recién nacidos países sudamericanos que entre medio de luchas y guerras se van dando una organización como estados, reconocidos externa e internamente, es una característica de esas generaciones que intentan establecer sus pautas fundacionales. En otros lugares del planeta esto puede resultar simple y ocioso: siglos de historia, tradiciones, costumbres y, en relación con el tema que tratamos, una genuina música autóctona hacen innecesario una búsqueda de aquello que pueda definir y caracterizar un ente nacional. Sudamérica, racimo de países con una población igualmente diversa, donde la más antigua y primitiva dueña de estas tierras quedó reducida a su mínima expresión, otra hija de aventureros y soldados venidos al supuesto fácil hallazgo de fabulosos tesoros que no pasaron de una simple rapiña al habitante primigenio, una tercera llegada dolorosamente como mercancía, y finalmente completada su constitución con una cuarta arribada sólo con las esperanzas de un sueño, expulsada de una Europa ya caduca que no daba lugar ni a sus propios hijos, implicaba todo ello un conjunto que debía amalgamarse, sintetizarse.

El creador intelectual sudamericano, condicionado por estas contradicciones, se ha movido y aún lo sigue haciendo, entre esas disyuntivas. ¿Cuánto hay en lo suyo de esos aspectos parciales y universales?. Ciertamente rescatando particularidades de esas vertientes va armando su totalidad. Sumido además en la desventaja de padecer el bombardeo constante de una ideología producida por el esquema imperante, que en buena parte subsiste por esa diversidad no entrelazada, se afana, en algunos casos, por encontrar una identidad propia. Otros, ajenos a estas preocupaciones, soslayan estas inquietudes, hundiéndose en un universalismo sin fronteras.

¿Cuál fue la actitud de los músicos de principios del siglo XX? En algunos casos con el fundamento dado por lo aprendido en los conservatorios europeos y en buena medida incentivados por el interés hacia lo exótico o extraeuropeo de sus propios maestros, se lanzaron a escudriñar en lo que podía ser el folklore de su país. Tratar de escuchar, anotar e incorporar cuanto ritmo o melodía aparecía en lo que hacían los músicos populares para teñir de color local a su música que, en el fondo, seguía sonando como la que sus maestros les habían enseñado. Una mezcla de conservatorio francés con pulpería pampeana o ritual incaico, pero esto sólo como tintura local, como ese algo distintivo que aparece en la etiqueta indicando el origen de un producto no demasiado diferente a otros en su interior. Así nació este impresionismo criollo de lo autóctono visto desde arriba, desde el casco de la estancia. Donde lo popular no era una sustancia viva, sino sólo material folclórico clasificado y analizado, elementos encapsulados y esterilizados utilizados convenientemente de manera que no violentara el esquema académico.

Y he aquí que la guitarra significaba un instrumento extraño, sólo pintoresco, para este grupo de compositores. Tan extraña, tan fuera suyo, como ese músico popular que trataba de aprehender. En todo caso, formaba parte del paisaje como un elemento más a imitar. Un paisaje intocable, inmodificable, dentro del cual no había que introducirse sino mirarlo desde afuera, so pena de que ese encanto imaginario se destruyera.

Guillermo Uribe Holguín en su libro de memorias habla de la guitarra como un instrumento que no tiene lugar en la música seria, directamente.

Desde el teclado de un piano o de un conjunto orquestal se intentaba imitar esas sonoridades bucólicas en el mejor de los casos, o simplemente copiar algún giro para dar el sabor nacional.

Difícil contradicción en la que estos compositores estaban inmersos, por un lado la larga y vieja tradición europea a la que se sujetaban por su formación académica, y por el otro lo que escuchaban en su tierra, aquella particularidad que no alcanzaban a asir totalmente. Que no podían vivirla desde adentro en cierta medida por su concepción de clase.

Aquella rebeldía jacobina, republicana y antifeudal de los hijos de esa clase burguesa naciente en las jóvenes repúblicas sudamericanas no pudo cristalizar totalmente en sus proyectos de países independientes. La realidad marcó otro destino para su inserción

en el mundo, la de ser países periféricos, colonizados económicamente por los dueños del poder central. Dentro de este nuevo cuadro de situación, la actitud de esta generación de músicos guarda al menos el aspecto positivo de intentar algún rasgo nacional, local, propio. Y eso no es poco.

Que quedó en los aspectos pintorescos y superficiales, puede aducirse, pues su óptica no iba más allá de adoptar una apariencia distinta, un ropaje particular para vestir su lenguaje romántico-impresionista impuesto como modelo desde París.

Mario de Andrade, consciente de esta limitación de los nacionalistas y al mismo tiempo con agudo sentido visionario propone para romper esta antilogía¹:

"Si é possível e recomendavel que os nossos compositores escrevam peças pequenas pra canto e viola, pra violão e flauta, pra oficleide caxambú e piano, etc., etc., e mesmo pra conjuntos de cámara mais o menos típicos".

"Mas nossos ponteios, nossos refrães instrumentais, nosso ralar, nosso toque rasgado da viola, os processos dos flautistas e dos violonistas seresteiros, o oficleide que tem pra nois o papel que o saxofone tem no jazz, etc., etc., dão base larga pra transposição e tratamento orquestal, de cámara ou solista."

Y más adelante agrega:

"Uma transposição (não falo propriamente de imitação) da técnica e dos efeitos dum instrumento sobre outro poder até alargar as possibilidades deste e pode caracterisar nacionalmente a maneira de o concebir."

Lo folclórico en la creación musical debe darse como una proyección "*adentro-afuera*". En estas pocas palabras *Alejo Carpentier* nos da quizás la clave del problema. Es así como se explica la naturalidad de la concepción brasileña de un *Villa-Lobos*, por ejemplo. Es el modo espontáneo en que brota de "*adentro hacia afuera*" un discurso musical cargado congénitamente con un modismo cultural, sin una autoimposición artificiosa de utilizar tal o cual elemento popular.

Por cierto que el disfraz de gaucho, llanero o inca, no garantiza para nada ni la originalidad de lo que se dice, ni su valor estético, y puede ser que quien lo use sea un

¹ Mario de Andrade, *Ensayo sobre música brasileira*, 1928, págs. 59 y 60.

impostor que utiliza ese recurso a sabiendas que su discurso no emana legítimamente de esa fuente, y sólo sirve para consumo turístico.

Como ese carretero idílico de tarjeta postal, inexistente e irreal, que se nos pinta desde un punto de vista oligárquico, o el eterno lamento por la muerte del inca.

Folklore de salón, con bailecitos y vidalitas que toman de prestado lo popular, vaciando su contenido, perdida su naturaleza para transformarse en mero elemento decorativo.

De tal modo que podemos distinguir, por lo que hemos venido diciendo hasta ahora, entre un nacionalismo aristocrático, paradójicamente afrancesado, italianizado o germanizado de acuerdo a cada caso particular, y otro más vital surgido desde lo popular, con la capacidad de poder generar una semántica nueva.

Este último nacido a partir de la necesidad de decir algo de la manera en que lo condiciona una herencia cultural, buscando un lenguaje propio, con las necesarias y enriquecedoras influencias universales, pero desde la óptica particular de un habitante de estas latitudes.

"¿Pensó usted que yo vine aquí para absorber sus ideas?"

le preguntó *Villa-Lobos* a un cronista en Francia durante un reportaje que le hacían.

"Vine para mostrarles lo que he hecho, y si no les gusta lo que hago, me vuelvo a mi país",

le terminó diciendo.

Este pensamiento se refleja cabal y coherentemente en su obra.

Como vemos dos actitudes antitéticas. De una, la sumisión a un orden impuesto, adaptándose a él desde una referencia universal utilizando la cita de un elemento folclórico dentro de un marco que no lo es tal, figurando sólo como pretexto de un toque colorístico, y respondiendo al destino de ser periférico, colonizado. De otro, ser el motor de una concepción nueva, particular, local, engendrada en las entrañas mismas de lo propio, como un aporte a lo universal desde el ámbito originario.

Y dentro de este panorama la guitarra, instrumento de raigambre popular, aparece en manos de cantores y músicos callejeros sencillamente tocada sin mayores pretensiones que

la de acompañar una trova o alguna danza. Y también en manos de quienes, habiendo asimilado la técnica del buen tañer desarrollada desde los lejanos tiempos de sus nobles ascendientes, la vihuela y el laúd, pasando luego por las guitarras de *Sors* y *Aguado*, y finalmente con el impulso dado por *Francisco Tárrega*, se limitan a tocar piezas propias o del repertorio clásico del instrumento. Existe una honda división entre estos, los guitarristas que por su conocimiento técnico podrían acceder al contacto con la creación musical artística, y el compositor profesional, con la vista clavada más allá del océano.

Resulta significativo el comentario que hace el catalán *Emilio Pujol* al visitar Buenos Aires en una conferencia dictada el 5 de Noviembre de 1930 en el tradicional salón *La Argentina*.² Se pregunta a este respecto:

"¿Por qué en los programas de concertistas nacionales no se ven figurar los nombres de compositores argentinos tan valiosos como los de Aguirre, André, Williams, Castro, Buchardo y otros, consagrados en el país y en los más exigentes centros musicales de Europa?"

Y se da como respuesta:

"LA única explicación que encuentro a todo ello es la de que ese núcleo de aficionados a la guitarra puede estar desposeído en su mayor parte de esa inquietud espiritual que impulsa a desear un íntimo contacto con las más elevadas manifestaciones del arte."

Señalando a modo de advertencia:

"Esta circunstancia generalizada encerraría el peligro de encauzar la guitarra hacia otro período de inevitable decadencia."

Luego, refiriéndose a esa guitarra callejera, dice:

"Tengo la impresión, sin embargo, de que una gran parte de la afición a la guitarra en Sud América, no es tanto por lo que el instrumento contiene de posibilidades artísticas, como por lo que ella misma significa de tradición nacional y de símbolo de espiritualidad criolla."

² Emilio Pujol, Conferencia *La guitarra y su historia*, 5 de Noviembre de 1930, Ed. Romero y Fernández

El siguiente párrafo conserva plena actualidad:

"Y del pequeño grupo que sigue ansiosamente una orientación artística, la mayoría tiende a dar más importancia a la vertiginosa ejecución de ciertas obras, que al verdadero sentido musical y artístico que contienen."

Pero, por suerte,

"no faltan, sin embargo, los que cuidan celosamente este aspecto primordial del arte."

Volviendo a la pregunta inicial que *Pujol* se hace, también se podría responderla observando el catálogo de obras de los compositores citados: no se encontrará ninguna obra para guitarra. Era un instrumento de la calle, no para la sala de conciertos. La excepción al sostenimiento de este criterio, aunque no a la ausencia en su catálogo autoral, la tenemos en *Julián Aguirre* (1868-1924). Una larga amistad con *Andrés Segovia*, quien hasta vivió en su casa durante su estancia en Buenos Aires, no lograron entusiasmarle para que le dedicara alguna obra. Pero sí el mismo Segovia transcribió del piano su *Triste N°4*. Otros instrumentistas, como *Jorge Gómez Crespo* y *María Luisa Anido* completaron esa tarea transcribiendo otras obras de Aguirre, como los *Tristes N° 1, 2 y 5*, las Canciones de su colección de *Aires Nacionales Argentinos*, y los *Aires Criollos*.

Al escuchar estas piezas volvemos a la pregunta inicial de estas reflexiones: ¿cuánto hay en ellas de nacional?. *Domingo Prat*, a pesar de su origen catalán, hace este comentario en su *Diccionario de Guitarristas* que abona nuestra tesis. Comparando con otras piezas del guitarrista-compositor *Justo T. Morales*, dice así:

"El Triste de Morales, a diferencia del Triste de Aguirre N° 4 es un verdadero triste argentino; el del segundo será todo lo bonito que se quiera, está bien armonizado y hasta nos produce tristeza, pero no deja de ser una canción que se me antoja española. A Morales no pueden deslizársele estos errores de los maestros, hechos en estudios europeos; su musa es pura, típica, huele a ombú y a patay."

Claro, no es lo mismo escuchar esos aires folklóricos e intentar reelaborarlos desde afuera, a estar insertos dentro mismo de lo popular, y desde allí crearlos, aunque con las limitaciones del caso como veremos más adelante.

Es ese fino sentido aristocrático que se desprende de las obras de los compositores nacionalistas el que marca a toda una generación no sólo en lo musical, sino en todas las creaciones artísticas y literarias de esta época.

Se toma lo folklórico con la asepsia necesaria como para no contaminarse, para mantener impoluta una visión ideal, idílica, de alegres campesinos que forman parte del paisaje como un objeto más. O se rescata un pasado que de tan atrás que está, tan lejos, aunque cronológicamente sea una nada, que ya no molesta al presente. En resumen, son creadores de un arte contemplativo, melancólico, que asumen una realidad cómoda y beneficiosa a la que no se quiere cambiar, obviamente, y sus consecuencias son limitadas a lo estético porque no generan una corriente que los continúe. No así en su influencia proyectada como maestros formadores de la segunda generación de compositores y músicos que intentarán una renovación del lenguaje sonoro.

En este sentido, el pedagógico, es donde adquieren máxima relevancia a través de la institucionalización de la enseñanza racional y académica de la música, con la fundación y organización de conservatorios oficiales y privados de donde salen verdaderos profesionales que ya no necesitan viajar al exterior para adquirir esa formación. Esta es una de sus grandes contribuciones. Son los que echan las bases del profesionalismo musical, entendiendo con ello el estar habilitado con los conocimientos teóricos y prácticos indispensables para el correcto dominio del material musical.

El colombiano *Guillermo Uribe Holguín* (1880-1971) participa dentro de este grupo de compositores comentados. A pesar de esa curiosa observación antes mencionada sobre la guitarra en su libro de memorias, no fue consecuente con ese pensamiento, por suerte. En efecto él, un "planteur de café" como se llama a sí mismo, compuso una *Pequeña Suite* para guitarra que figura en el catálogo de sus obras³ numerada como Op.80, N^o1.

Alfonso Broqua (1876-1946), uruguayo, aunque a veces es más francés que uruguayo, es autor de varias obras para guitarra y para conjuntos de cámara que la incluyen. Exiliado voluntario en Francia donde pasó gran parte de su vida, resaltan en su música para este instrumento la búsqueda de sutilezas tímbricas tan propias de la guitarra, dentro de un marco folklórico. Con la invaluable ayuda de *Emilio Pujol*, gran maestro en este aspecto, logra resultados admirables. Sorprende que estas obras no tengan la difusión ni el eco

necesario en los ejecutantes, quizás más preocupados en repetir un repertorio hartamente trillado que internarse en las propuestas tímbrico-telúricas de *Broqua*, por momentos verdaderos hallazgos.

Sus siete *Evocaciones Criollas*, en números separados ⁴ I. *Ecos del Paisage*, II. *Vidala*, III. *Chacarera*, IV. *Zamba Romántica*, V. *Milongueos*, VI. *Pampeana*, y VII. *Ritmos Camperos*, más allá de enmarcarse en ese pintoresquismo nacionalista impresionista, a las que les cabe todos los argumentos positivos y negativos en cuanto a su concepción estética, son piezas representativas y valiosas, de notable factura armónica y colorística, aspecto este último en el cual *Pujol* tuvo mucho que ver.

Si bien los títulos de algunas de estas piezas indican determinadas formas folklóricas, en realidad sólo se toman de éstas sus esquemas rítmicos y algún giro melódico. Son "evocaciones" de ellas, tratadas con un lenguaje personal, armónicamente muy francesas, que llegan hasta un pintoresquismo literario en la *Pampeana*, subtitulada con una descriptiva leyenda a manera introductoria dando una idea cabal del objetivo del compositor, que bucólicamente sugiere con estas palabras:

"La plaine typique et morne, ses cris, ses bruits, ses parfums... Echos d'une imprécise 'Vidalita'.. on entend au loin la chanson d'un 'Carrero' poussant ses boeufs. Dans la pénombre passe un group de paysans à cheval, leurs chants se métent au galop qui se perd dans le paysage chantant."

La "evocación" idílica, nostálgica y melancólica de la patria lejana por un uruguayo a orillas del Sena.

Otras obras igualmente importantes de *Broqua* para la guitarra son un estilo *¡Ay, mi vida!*, revisada también por *Pujol*, ⁵ una serie de *Cantos del Paraná*, para canto y guitarra, *El Tango*, para dos guitarras⁶; *Siete Estudios Criollos*⁷; y *Tres Cantos Uruguayos*, para canto, flauta y dos guitarras.⁸

³ Guillermo Uribe Holguín, catálogo de sus obras en *Boletín 51*, Marzo-Abril 1975 de la Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

⁴ Alfonso Broqua, *Evocaciones Criollas*, Ed. Max Eschig, París 1929, N° 1209/10/11/12/13/14/15.

⁵ Alfonso Broqua, *¡Ay, mi vida!*, Ed. Ricordi Americana RF7688, Buenos Aires.

⁶ Alfonso Broqua, *El Tango*, Ed. Schott's GA 1402

⁷ Alfonso Broqua, *Siete Estudios Criollos*, Ed. Max Eschig 1227.

⁸ Alfonso Broqua, *Tres Cantos Uruguayos*, Ed. Max Eschig.

Carlos Pedrell (1878-1941), uruguayo igual que *Broqua*, nacido en Minas (Uruguay), fue también exiliado voluntario por muchos años, pero en Buenos Aires. Sobrino del catalán *Felipe Pedrell*, de quien tomó lecciones de música, estudió luego en París con *Vincent D'Indy*.

Su música está marcada por el acento hispánico, y por ello la guitarra no podía estar ausente de su producción. Incluso escribió una ópera de cámara con el título *La Guitarra*, en 1924.

Andrés Segovia incluía en su repertorio alguna de sus obras, como las *Tres Piezas: I. Lamento, II. Página Romántica, III. Guitarreo*.⁹

Acerca de estas piezas dice *Domingo Prat* en su *Diccionario de Guitarristas*:

"Lamento, desarrollada en si menor es una página musical seria y vestida a la moderna.... (pero) donde alcanza una finalidad cabal en la idea y en el instrumento es en Guitarreo, impresión fiel del guitarrista analfabeto mendicante que, durante la trayectoria de su triste trabajo endosa su copla con muy poco respeto a la consonancia, articulando y preludiando a diestra y siniestra sin más fin que el de atraer la atención."

En *Impromptu*¹⁰, arreglada por *Pujol*, alcanza esa espontaneidad de música como improvisada entre rasgueos, diseños escalísticos adornados descendentes, golpes de tambora, en una desenfrenada aparición de imágenes sonoras, intercaladas con pasajes melódicos de castizo sabor, resultando globalmente una pieza de certero efecto y brillante sonoridad, con una muy eficaz utilización de los recursos instrumentales.

*Al atardecer en los jardines de Arlaja*¹¹ tiene una comunicativa cantabilidad, escondiéndose tras de este sugestivo título un melancólico y sentido cuadro descriptivo.

También tienen una exquisita sonoridad las *Danzas de las tres princesas cautivas, N°1 Zoraida, N°2 Doña Mencia, N°3 Betsabé*.¹²

He aquí dos compositores olvidados e injustamente relegados de los programas de concierto. Sus obras tienen una gran factura técnica, notable sonoridad, y una perfecta

⁹ Carlos Pedrell, *Tres Piezas*, Ed. Schott's GA 119-120-121

¹⁰ Carlos Pedrell, *Impromptu*, Ed. Ricordi Americana RF 7697

¹¹ Carlos Pedrell, *Al atardecer en los jardines de Arlaja*, Ed. Ricordi Americana RF 7695

¹² Carlos Pedrell, *Danzas de las tres princesas cautivas*, Ed. Ricordi Americana BA 12045 RF 7693 RF 7694

resolución de los problemas instrumentales hecho por quienes mejor lo podían hacer, *Pujol, Segovia y Llobet*.

Ciertamente, una revisión se impone.

Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), nacido en Río de Janeiro, formado musicalmente en el Instituto Nacional de Música de esa ciudad, fue uno de los compositores más importantes de su país. Su credo estético lo ubican claramente en la corriente nacionalista, habiéndose destacado no sólo por su producción sinfónica, sino por sus canciones acompañadas de piano. Compuso para la guitarra una *Suite Brasileña* en tres movimientos: *I. Velha modinha*, o *Vieja Canción*; *II. Suave acalanto* o *Suave Canción de Cuna*; y *III. Saudosa Seresta*, o *Lejana Serenata*¹³. Y un *Ponteio* o *Preludio*¹⁴, deliciosa y breve pieza en donde una figuración en cuatro semicorcheas en las que la primera y cuarta forman la melodía principal, y la segunda y tercera son el acompañamiento que completa el acorde, forman entre sí una estructura que se repite constantemente. La simplicidad de las pocas notas no obsta para lograr un encanto particular, intimista y delicado. Cualidades muy propias en la música de *Lorenzo Fernández*.

El venezolano *Vicente Emilio Sojo* (1887-1974) participa también dentro del grupo de músicos que se dedicaron a indagar el folklore lugareño extrayendo de allí el material temático de sus obras. Además de su preocupación por la actividad coral -fue director durante años del *Orfeón Lamas* de Caracas y escribió muchos arreglos de música popular para coros-, de su tarea docente como profesor de composición musical en el Conservatorio Nacional de Música sirviendo de guía a muchos compositores venezolanos en formación, o de su actividad impulsora de la Orquesta Sinfónica de Venezuela, compuso también para guitarra, instrumento que había llegado a tocar en su juventud de manera autodidacta, algunas piezas de neto corte folklórico, como una *Quirpa*, una *Endecha*, ambas partituras incluidas en un álbum de música venezolana para guitarra publicado por mecenazgo oficial. *Alirio Díaz*, el gran concertista venezolano, se encargó de hacer publicar en revisión suya la *Quirpa Quatireña y Cinco Piezas de Venezuela*.¹⁵

¹³ Oscar Lorenzo Fernández, *Suite Brasileña*, Ed. Irmãos Vitale.

¹⁴ Oscar Lorenzo Fernández, *Ponteio*, Ed. Irmãos Vitale.

¹⁵ Vicente Sojo, *Quirpa Quatireña y Cinco Piezas de Venezuela*, Ed. Broeks & Van Poppel, Amsterdam.

Capítulo 6

Heitor Villa-Lobos

La obra de Villa-Lobos dentro de la música sudamericana, y dentro del repertorio guitarrístico en particular, representa una piedra angular que divide las aguas entre un antes y un después. Su creación, entre lo ampuloso y lo sencillo, entre lo grandilocuente y lo simple, también entre hallazgos y lugares comunes, con toda su voluminosidad, refleja singularmente una personalidad única en la música sudamericana.

Sin detenernos demasiado en sus datos biográficos, digamos solamente que nació en Río de Janeiro el 5 de Marzo de 1887, y murió en la misma ciudad el 17 de Noviembre de 1959. Aprendió a tocar varios instrumentos prácticamente de manera autodidacta: piano, violoncello, algún instrumento de viento, y la guitarra. Nunca pudo seguir una educación sistemática, su temperamento se lo impedía. El verdadero aprendizaje lo hizo desde y con la música popular, en la práctica constante inmerso en un medio donde lo que se hacía en las calles tenía para él más vitalidad que el interior de un conservatorio. Poco duró su paso por el Instituto Nacional de Música de Río de Janeiro, todo lo que fuera o pareciese académico lo espantaba.

Prefirió internarse en la selva amazónica y beber de las fuentes mismas los sonidos ancestrales que configuran la semilla del paisaje musical brasilero y sudamericano. Esto, llevado a formas e instrumentos actuales, cuartetos de cuerdas, piezas para piano sólo o acompañado, o conjuntos orquestales, produjeron un resultado insólito para espanto de sus colegas y de la pacatería conservadora, era considerado un salvaje musical.

Arthur Rubinstein, el célebre pianista, que lo conoció como músico acompañante del cine insonoro de aquella época, no lo vio así. Reconociendo el gran valor de sus cualidades y su talento creativo, ayudó a Villa-Lobos a obtener una subvención gubernamental que le permitió viajar a Francia, viviendo allí entre 1923 y 1926. Regresa a

su país nuevamente para quedarse otros tres años. Después de 1930 lo encontramos como funcionario oficial en el campo de la educación musical de su país alentando la práctica coral en los niños.

Antes de su viaje a Europa había conocido a *Andrés Segovia*. De esa amistad surge una de sus obras capitales para la guitarra, los Doce Estudios, dedicados al gran guitarrista, compuestos en 1929.

Durante su estada en París traba relación con la Editorial Max Eschig que, publicando gran parte de su obra dará el impulso difusor necesario a esa música.

Hacia 1940 compone una serie de seis preludios. Uno de ellos, el sexto según el compositor, estando todavía como manuscrito se pierde. De los cinco, dedicados todos a Mindinha, los números tres y cuatro fueron estrenados por *Abel Carlevaro* el 11 de Diciembre de 1943.

En 1951, por encargo de Segovia compone un concierto con orquesta de cámara, o *Fantasia concertante*, estrenado por él en los Estados Unidos.

Estas son las obras más importantes y conocidas que compuso para la guitarra, pero ya desde sus primeras experiencias musicales le había dedicado su atención. Cronológicamente, su primer obra es una *Mazurka en re*, inédita, compuesta en 1899 para este instrumento cuando apenas era un jovencito de doce años. Al año siguiente compone una pieza para guitarra con el extraño título *Panqueca*, según él "porque sonaba redonda". De 1904 es un *Vals de concierto* y una *Valsa Brillante*. Todas estas obras, como manuscrito se han extraviado.

Entre 1908 y 1912 compone su primer obra de envergadura para la guitarra, su *Suite Popular Brasileira*¹⁶, cuyos números son: 1. *Mazurka chôro*; 2. *Schottisch chôro*; 3. *Valsa chôro*; 4. *Gavotta chôro*; 5. *Chôrinho*. Aquí empieza a utilizar el término *chôro*, aunque como adjetivo de una forma danzante.

De esta misma época, entre 1909 y 1912, son los *Oito Dobrados*, que comprenden los siguiente números: 1. *Paraguaio*; 2. *Brasil*; 3. *Chôros*; 4. *Saudade*; 5. *Paranagua*; 6. *Cabeçudo*; 7. *Río de Janeiro*; 8. *Padre Pedro*. El término *Chôros* que aquí aparece es indudablemente usado en una forma descriptiva refiriéndose a aquellos músicos ambulantes

¹⁶ H. Villa-Lobos, *Suite Popular Brasileira*, Ed. Max Eschig, París

así llamado por el carácter de su música, llorada, arrastrada, *chôrada*. Nos remitimos a lo que dice *Oneyda Alvarenga* en su libro sobre la música popular brasileira:

"El Chôro en su sentido general, es un conjunto instrumental urbano compuesto casi siempre por un solista y por un grupo de instrumentos acompañantes. Por la costumbre luso-brasileña de usar y abusar del diminutivo, se la llama también chorinho. En esos conjuntos, tengan o no solista predominan los instrumentos de aliento (flauta, clarinete, oficleide, saxofón) violoes y cavaquinhos. Además de practicarse como conjuntos, digamos, concertantes, los chôros tocan en bailes y acompañan las formas de música urbana cantada. Data de los últimos días del Imperio o primeros de la República (1889)."¹⁷

Con este término, *chôro*, Villa-Lobos designará a un tipo de piezas que, por su utilización sistemática y característica, devendrá en una forma musical de la cual echarán mano muchos músicos posteriores. No sólo crea una música original, sino hasta una forma particular.

De 1910 son las siguientes piezas para guitarra: *Canção Brasileira*, *Dobrado pitoresco*, *Quadrilha* y *Tarantela*.

Y de 1920 una de sus piezas más conocida y celebrada, el *Chôros N°1*, editado por primera vez por *Arthur Napoleão*, y después por infinidad de otras editoriales. Con ésta abre la serie de *Chôros* para diversas combinaciones instrumentales, desde este primero para guitarra, hasta otros para orquesta completa. Los hay para coro, para piano sólo, el muy conocido N°5 para soprano y ocho violoncellos, etc.

Este *Chôro N°1* es en realidad una habanera, con su esquema rítmico característico en dos tiempos simples que aparecen de estas dos maneras:



Derivados de:



¹⁷ Oneyda Alvarenga, *Música Popular Brasileira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1947.

Originariamente es el patrón rítmico de la contradanza, de compás dos por cuatro, que sirvió luego de base para la habanera y como tal se difundió.

En la parte central aparece una segunda configuración rítmica característica:



Es ciertamente una variante de la primera, y es la utilizada en el tango argentino, derivación de aquélla.

Formalmente su constitución es A - B - A - C - A, con la sección C en Mi Mayor, y las restantes es menor. No aparecen acá ciertas audacias armónicas que sí las veremos en obras posteriores, con giros que la apartan por cierto de la pieza de salón convencional. Es una obra que prepara el terreno para los emprendimientos posteriores. Suena compacta, con acordes que suenan plenamente, sin equívocos, conduciendo la marcha tonal por caminos firmes y seguros, pero no remanidos. En suma, el precedente de la profunda originalidad aportada por Villa-Lobos a la guitarra y a la música.

En los *Doce Estudios*¹⁸, de 1929, compuestos en París por encargo de Segovia, tenemos una obra fundamental del repertorio guitarrístico, tal como pueden ser por caso los Estudios de Chopin para el piano. Están muy lejos de ser simplemente una ejercitación sobre determinada dificultad técnica, aunque esto pareciera desprenderse de los primeros números, subtitulados "*de arpeggios*", los números uno, dos y tres, y de "*acordes repetidos*" el número cuatro. Del número cinco en adelante ya la imaginación vuela más libremente, desprendiéndose de esa sujeción a un mecanismo técnico, salvo en ciertas secciones de los mismos, como la segunda parte del número nueve o la parte central del número diez. Son piezas estructuradas como una unidad en sí mismas, cada una con una forma particular, donde ciertos recursos instrumentales, verdaderamente originales, otorgan una sonoridad inusitada. Si recordamos aquella cita de *Mario de Andrade* sobre la transposición de técnicas y efectos de un instrumento sobre otro que puede aumentar las posibilidades y puede caracterizar nacionalmente la manera de componer, podríamos llegar a avistar algunas de las razones de esos hallazgos.

¹⁸ H. Villa-Lobos, *Doze Etudes*, Ed. Max Eschig, París.

Turibio Santos, estudioso, conocedor y gran intérprete de esta obra, hizo un análisis de la misma del cual extraemos algunos conceptos.

Sobre el número uno, él lo considera como una

"pequeña Bachiana Brasileira miniaturizada, más genial".

Esos acordes arpegiados siempre de la misma manera semejan ciertamente un preludio bachiano, como si fueran oleadas de sonidos que van adquiriendo coloraciones cambiantes de acuerdo a su evolución. Entre los compases doce y veintidós observamos un procedimiento típico en Villa-Lobos y muy apropiado para la guitarra: una yuxtaposición de acordes en descenso cromático, manteniendo las notas Mi de la sexta y primer cuerda como pedales.

El segundo estudio es también de arpeggios, pero aquí el modelo está tomado del diseño melódico de un estudio de *Aguado*. Una reminiscencia más clásica que lo barroco del anterior es lo que sugiere.

En el tercero, subtítulo también "*de arpeggios*", se asocian acordes con notas ligadas en pasajes escalísticos. Ellas son apoyaturas cromáticas resueltas en notas propias del acorde, o precedidas de ellas.

Al llegar al estudio número cuatro, Santos dice que

"el guitarrista popular entra en escena."

Este estudio "*de acordes repetidos*", como está subtítulo, sería un lejano precedente de los guitarristas de la "*bossa nova*", acostumbrados a tocar en forma "*plaqué*" repitiendo rápidamente y con acentos cambiantes acordes más o menos complejos. Lo cierto es que este recurso es absolutamente original y unido a los *ritardandos* o *allargandos* dan como resultado una sonoridad inusualmente amplia, profunda y grandiosa.

El quinto estudio es esencialmente contrapuntístico. Acá ya Villa-Lobos se desprende de fórmulas mecánicas como elemento estructurante. Este es más un estudio de composición que un estudio de ejecución. Un *ostinato* en la voz intermedia constituido por cuatro pares de corcheas formando en cada par un intervalo ascendente de tercera moviéndose melódicamente, es lo que da el elemento característico de la pieza. Al principio

sobre ella aparece una melodía simple, respondida por otra en el bajo en una imitación por movimiento contrario con valores distintos. Esa voz superior va evolucionando de manera diversa, contestada libremente por el bajo. En la parte central (compás 29) aparece el mismo tema del principio a una cuarta inferior, o sea transportado a Sol Mayor, mientras el *ostinato* se mueve en Sol menor. Enseguida viene la respuesta en el bajo, ahora como una imitación directa en aumentación a la segunda inferior. En el final (compás 57) se reexpone el tema duplicando su figuración, en aumentación. A los pasajes bitonales se une una concepción más escolástica, resultando ésta la pieza ideada de la manera más abstracta de la colección.

En el Estudio N°6, de acordes, según *Turibio Santos*

"...entra nuevamente el guitarrista acompañante, en lo que puede ser una evocación del tango argentino."

La figuración rítmica de cuatro corcheas todas acentuadas, en un compás de dos por cuatro, cada una en un acorde, sugieren efectivamente esa danza. Característicos son acá los cromatismos y la yuxtaposición de acordes. Las dos secciones de que se compone difieren sólo en el desplazamiento del bajo con respecto al acorde que suena en la segunda parte una semicorchea después. Termina la pieza con una breve reexposición de los primeros compases.

El N°7, en Mi Mayor, tiene un carácter chopiniano. Comienza con una vertiginosa escala descendente que cae en el acorde del tercer grado transformado en mayor, ascendiendo luego hasta un re, novena de ese acorde. Este funciona como una dominante secundaria del segundo grado, fa sostenido, que está a continuación, y de allí es más reitera todo pero transportado a este grado, o sea ascendiendo una segunda. Este pasaje desemboca ahora en el tercer grado, sol sostenido, exponiendo nuevamente esa escala descendente, más abreviada, dos veces. Y una tercer vez con la longitud inicial terminando sobre el acorde del tercer grado.

Comienza después otra sección, más lenta, consistente en una melodía con un acompañamiento arpegiado, que empezando desde la subdominante y como un desarrollo de ella, va evolucionando por diversos grados con alteraciones de los acordes hasta llegar a estabilizarse en la relativa menor de este grado, fa sostenido. Para concluir la sección, se va

a una dominante de la tonalidad original, que conducirá a reexponer el tema, algo más abreviado en el final. Después de esta reaparición del tema entramos en otra sección formada por ascensos y descensos de acordes yuxtapuestos, que en la segunda frase serán de carácter cromático. Estos movimientos parecen quedar congelados luego sobre unos acordes acompañados de un trino en la voz superior con el pedal de la sexta cuerda al aire.

Al final, una breve coda recapituladora de la escala descendente inicial, que cae en el acorde de dominante, es rematada enseguida por la tónica sobre la sexta cuerda, muy fuerte.

El Estudio N°8, en do sostenido menor, tiene una introducción de catorce compases dentro de un gran cromatismo que le da un carácter sombrío. En la primer frase de cuatro compases aparecen once de las doce notas, la excepción es el Do. Desde luego que su estructura es tonal, jamás Villa-Lobos adhirió al dodecafonismo. De allí en más la pieza se desenvuelve como una sencilla melodía acompañada con un carácter marcadamente contrario a lo anterior, formando tres secciones diferenciadas, la tercera igual a la primera, y la segunda como una variación. Esa melodía es el bajo en la introducción.

En el Estudio N°9, en fa sostenido menor, cuatro negras en escala descendente sirven de tema, acompañadas por pares de notas que completan el acorde. Es éste, por su sonoridad, el más impresionista de los doce estudios. De las partes en que se divide la pieza, la segunda es una variación ornamental de la primera. En esta primer parte parecería haber una evocación tímbrica del cavaquiño con esos acordes cerrados, agudos y poco resonantes.

En el décimo estudio, en si menor, entra en escena "el guitarrero español", con una métrica cambiante y con un adorno en las bordonas tan característico del "*tocaor andaluz*". Desde un acorde de Si sin la tercera, lo que produce un sabor arcaico, hace un ascenso cromático Si - Do - Do sostenido, que abarca toda la primer sección. La segunda es un estudio de ligados que, con un mismo diseño melódico va recorriendo todo el diapasón, cada tanto acompañado de un bajo, describiendo una melodía a manera de *Cantus Firmus* en modo frigio. Al término de esta sección aparece un pasaje de transición sobre un pedal *ostinato* fa sostenido en un desarrollo de la dominante, desembocando en la reexposición abreviada de la primer sección en la tónica. El final es una cadencia plagal, IV - I.

El Estudio N°11 tiene sabor a macumba y a batuque. Es el más entrañablemente "afro" de todos. Se abre con una melodía muy cantable sobre la cuarta cuerda, que se interrumpe con unos acordes en función percusivo-tímbrico, para volver nuevamente a esa melodía cantable. Esta yuxtaposición de secciones contrastadas es característico de la música originaria del Africa Occidental. En ella, casi como norma general, el canto de un solista es seguido por el coro en respuesta rítmica y repetitiva, con la particularidad de que el coro comienza cuando aún el solista está cantando, y viceversa. Observamos que aquí sucede algo similar, la última nota de la frase melódica es la primera de la siguiente, entrelazándose ambas partes. En la sección siguiente, en compás de dos por dos, debajo de las corcheas que marcan insistentemente la métrica hay una melodía con notas en terceras, con esta rítmica:



Este patrón rítmico es característico también de la música "afro". Nunca como aquí la guitarra adquiere una sonoridad casi percusiva. Es como si la batucada se hubiera metido dentro de ella. Pero para asegurarnos cuál es el instrumento que escuchamos, cada tanto hay una interrupción con un acorde arpegiado cien por ciento guitarrístico. Entramos después en una tercer sección donde un efecto de *campanela* y bajos golpeados crean un clima realmente alucinante. La melodía que se destaca, que aparece en una voz intermedia, es la misma que la presentada al principio, luego se reexpone la segunda sección, abreviada, y finalmente la primera.

Aunque pequemos por insistencia, recordemos aquella idea de *Mario de Andrade* sobre la transposición de técnicas y sonoridades de un instrumento a otro, siempre presente en la obra de Villa-Lobos, pero nunca de una manera tan clara y efectiva como aquí.

El Estudio N°12, en La menor, es de desplazamientos sobre el diapasón. Su estructura es A - B - A'. En A, una misma posición sube y baja alternativamente arrastrando y ligando los acordes. En B tenemos una melodía sobre la quinta cuerda tocada simultáneamente con la sexta cuerda al aire, a manera de pedal.

Antes de finalizar este sucinto análisis, una observación sobre las tonalidades de cada uno de los estudios, ellos son:

1. mi m; 2. LA; 3. RE; 4. SOL; 5. DO; 6. mi m; 7. MI; 8. do sost. m; 9. fa sost. m;
10. si m; 11. mi m; 12. la m.

Nótese la progresión de las mismas y los intervalos que los separan, proveyendo a la fluidez, y al mismo tiempo a su diferenciación individual, en una ejecución completa y continua de toda la serie.

Los *Cinco Preludios*¹⁹, escritos en Río de Janeiro en 1940, representan junto a los *Estudios* lo más importante aportado por Villa-Lobos al repertorio de la guitarra. El pleno equilibrio formal, el hallazgo de recursos instrumentales que subliman una compacta sonoridad armónica con originalidades tímbricas, la intensa emotividad, hacen de los *Preludios*, en mayor medida que los *Estudios*, quizás también por la mejor y menos compleja resolución de los problemas técnico-mecánicos, piezas de tránsito habitual en la sección moderna de los programas guitarrísticos de concierto.

Concebidos con una estructura formal clara, en un esquema ternario A - B - A', salvo el tercero en la forma binaria A - B, y el quinto con otra sección agregada intermedia respondiendo al esquema A - B - C - A', constituyen más que preludios, en su referencia a esa forma específica en el sentido de ser una preparación o introducción a una obra de mayor dimensión, son sino piezas que cierran en sí mismas, cuya comprensión empieza y termina con ella, sin ser antecesora de algo. Antes bien, el concepto del título está tomado más en relación con su sentido etimológico, de música para un instrumento como el laúd, o su sucesora en este caso y, si bien no por su vaguedad formal ya que por el contrario hay una gran definición en este sentido, sí en la idea de aparente improvisación sobre un tema, cosa que se advierte en muchas secciones de ellas, cualidad habitual en los laudistas de antaño.

Una misma posición acórdica paseada por todo el diapasón como buscando en el momento los lugares adecuados semejando un tanteo improvisado, es un recurso usado a menudo. O también diseños melódicos repetidos en distintas alturas. Y sobre todo la exacta disposición de las voces de los acordes y los pasajes melódicos ubicados en los lugares de

¹⁹ H. Villa-Lobos, *Cinq Préludes*, Ed, Max Eschig, París.

mejor rendimiento instrumental. Se nos revela aquí como un gran "orquestador" dentro de la guitarra, en el sentido de la sabia utilización de los "colores" o timbres instrumentales. Cualidad también ésta que aparece en toda su obra ya orquestal o camarística.

A cada uno de estos *Preludios* los subtítulo remarcando su personal característica, otorgándoles una referencia literaria. Así, al primero le impuso *Melodía lírica*, en alusión al tema que profundamente va cantando, a manera de violoncello en la primer sección y su reexposición. En la sección central, con un contenido totalmente contrastante, saltan alegremente unas notas en arpeggios con aires muy hispánicos.

Al segundo lo llamó *Melodía capadocia, capoeira*. En la parte central con el acompañamiento de unos acordes que se repiten con la misma posición de la mano izquierda, surge una melodía en el bajo reforzada en quintas. Melodía compuesta por un motivo que se repite a partir de distintas notas.

El tercero es un *Homenaje a Bach*. Su primer sección es la de mayor sensación de "improvisada" de todos los Preludios. En la segunda sección un motivo en semicorcheas, que se repite separado por acordes, hace la clara y obvia alusión a la música del compositor homenajeado.

El cuarto es el *Homenaje a los indígenas, caboclos*. Una sugestiva melodía de pocas notas, puestas en el mejor lugar del diapasón adonde podían sonar, acompañada de unos lejanos acordes, encierran en su sencillez un clima de honda intensidad. En la parte central, un despliegue de acordes contrasta con lo anterior. Para terminar, aparece nuevamente la melodía inicial, al principio en armónicos, lo que acentúa ese clima sugerente y profundo.

El quinto, concebido como un *Homenaje a la vida social* lleva en sí un aire liviano y amable, tal cual lo expresa en su subtítulo, no precisamente por la armazón musical, sino por su intención descriptiva.

Ya hicimos mención de un sexto preludio extraviado cuando aún estaba como manuscrito.

Los *Cinco Preludios* han tenido la mejor suerte que una obra musical puede tener, la de haber sido incorporados al repertorio del instrumento como piezas obligadas e ineludibles de cualquier ejecutante, profesional o no, pero que se precie de tal.

El rendimiento sonoro y su caudal emotivo hacen de ellos un rico material del cual se puede extraer jugoso partido.

Villa-Lobos es considerado con justa razón como el más importante compositor sudamericano de la primer mitad del siglo XX. No es sólo por la magnitud de su obra, sino porque bulle en ella ese algo que lo identifica con la personalidad de su gente. No en los aspectos superficiales, por el contrario, en sus sentimientos y actitudes esenciales más profundos, siendo al mismo tiempo un producto cabalmente original.

Capítulo 7

Los guitarristas compositores

Se dice, y con una buena dosis de verdad, que el ámbito de la guitarra es como un submundo dentro del mundo musical. Instrumento particular que genera personalidades particulares, de práctica aislada y solitaria, su intimismo dificulta su integración a la actividad camarística o sinfónica. Unido a ello cierto desdén con que era visto por su inclusión popular, provocaron estas razones una ruptura entre el medio artístico musical y el suyo propio.

Por otra parte, los mecanismos digitales, sus posibilidades sonoras y en general su manejo técnico contiene sutilezas que escapan a quien no se ha adentrado y empapado de sus recursos. En cambio quien los conoce tiene los medios necesarios para intentar explorar son fortuna su universo.

De allí que el compositor profesional, generalmente formado instrumentalmente sobre un teclado, cuando quiere escribir para ella, debe recurrir a un guitarrista para asesoramiento técnico. Inversamente, quien a partir del instrumento se introduce en los vericuetos de la creación, está en una posición privilegiada a este respecto.

Pero como contrapartida, este último no ha tenido, al menos dentro de la primer mitad del siglo XX, el desenvolvimiento de la habilidad técnica de la composición en la medida de aquél. Es decir, el profesionalismo del oficio de componer requiere una ardua ejercitación y aprendizaje para llegar a un nivel de dominio del material sonoro, de la forma y del desarrollo temático que, como vimos en capítulos anteriores, recién lo logran quienes, con la posibilidad de adquirir esa capacitación en los centros europeos, hicieron allí su formación. Ese nivel profesional que ellos beneficiosamente importaron, trajo como correlato el problema de adaptarlo a una personalidad local. En síntesis, el compositor profesional tenía los conocimientos y la habilidad necesaria, pero quizás una falencia en la percepción de su propio medio. Inversamente el guitarrista tenía la exacta comunicación e

integración al lugar, pero una limitada soltura en el manejo de las leyes y reglas de la composición le impedían un mayor vuelo.

Que esta situación conflictiva por ambas partes se ha ido zanjando con el correr del tiempo lo veremos al tratar las generaciones posteriores.

Lo cierto es que los guitarristas aventurados a compositores de esta época, primer mitad del siglo XX, no pasaron de la pieza corta, sin mucho desarrollo, y escribieron casi exclusivamente para la guitarra sin intentar tampoco las formas de gran aliento. Y cuando se propusieron esto no tuvieron, en general, un resultado muy feliz.

En lo que respecta al planteo estructural, cabe también la reflexión que la gran forma no está de acuerdo a la personal idiosincrasia sudamericana. Una constante en toda la música de esta parte del mundo es precisamente la ausencia de grandes desarrollos o extensas variaciones. Por el contrario lo breve, lo sencillo, lo no ampuloso se oye como más representativo y resulta más natural percibirlo y relacionarlo con un arquetipo propio.

Es aquí donde han habido hallazgos ciertamente. Sometiéndose a esquemas no demasiado pretensiosos pero sí intensamente localistas, derivados de fórmulas danzantes o planteos formales sencillos, consiguieron la vitalidad, fuerza expresiva y carga emocional suficientes como para ser reconocida su validez. Que en última instancia de esto se trata en la cuestión artística. De qué vale una excesiva complejidad, un manejo grandilocuente de recursos, sino en función de la capacidad de generar una respuesta positiva en el oyente. Si eso mismo es posible también con elementos más pobres, no por ello es desechable, al contrario debe merecernos un juicio favorable.

A quien podemos mencionar como uno de los más representativos guitarristas-compositores es al paraguayo *Agustín Barrios* (1885-1944). El redescubrimiento que de su obra se ha hecho en los últimos tiempos ha magnificado en alguna medida la real trascendencia que puede tener. Sin ánimo de menoscabo conviene ubicarla en su exacta dimensión.

Autor de una larguísima lista de obras, todas para guitarra, gran parte de ella inédita, se desconoce en verdad un catálogo completo de las mismas.

La fábrica brasilera de guitarras *Di Giorgio* publicó en vida del autor un álbum con veintitrés piezas, que fueron por esta razón las más conocidas de Barrios.

En dicho álbum se incluían: 1. *Allegro sinfónico*; 2. *Aire de Zamba*; 3. *Choro da Saudade*; 4. *Danza Paraguaia*; 5. *Estudio en si menor*; 6. *Estudio*; 7. *Humoresque*; 8. *Junto a tu corazón*; 9. *La Catedral*; 10. *La Conquija*; 11. *Las Abejas*; 12. *Luz mala*; 13. *Madrigal*; 14. *Minuetto*; 15. *Minuetto en si mayor*; 16. *Oración*; 17. *Preludio Op.5 N°1*; 18. *Paiz de Abanico*; 19. *Pagina d'Album*; 20. *Romanza*; 21. *Souvenir d'un Rêve*; 22. *Tua imagem*; 23. *Vals Op. 8 N°4*.

Otras obras han ido saliendo a la luz, y por más que vemos algunas ediciones con la supuesta "completa" obra de Barrios, nos cabe la duda a este respecto, pues es de imaginar que una buena parte de su creación está extraviada.

En un extenso reportaje a su colega compatriota *Sila Godoy*, aparecido en el diario *ABC* de Asunción el 5 de Setiembre de 1976, éste relata los últimos años de Barrios en Centroamérica, de su paso por Cuba y Costa Rica y su llegada a México en 1939 para ir a los Estados Unidos donde debía cumplir con una gira de conciertos. En el país azteca lo sorprende un ataque cardíaco que lo obliga a suspender su actividad. Una vez repuesto, y por consejo médico, abandona México dirigiéndose al sur hacia Guatemala, donde ya era muy conocido. Pero la situación política interna del país no era muy tranquila, y su por entonces presidente, el general Ubico, ubicado en el cargo por la United Fruit Co., temeroso de que hasta una guitarra pudiera provocar algún disturbio, lo expulsa del país, al mejor estilo de los generales latinoamericanos.

Se dirige entonces a El Salvador donde es recibido de una manera totalmente opuesta. El presidente Martínez, aprovechando el incidente entre Barrios y los militares guatemaltecos, lo llena de honores, otorgándole una pensión vitalicia y abriéndole especialmente una cátedra de guitarra en el Conservatorio Nacional de San Salvador. Esto traerá los celos del director del conservatorio, pero el presidente Martínez sabe que Barrios es una figura popular y querida: destituye al funcionario y pone un nuevo director

"que se pone a las órdenes de Barrios, y le da (al anterior) veinticuatro horas de tiempo para abandonar el país."¹

Una solución "a la americana".

¹ Reportaje a Sila Godoy, "A 32 años de la muerte del genial Agustín Barrios", diario ABC de Asunción del Paraguay, domingo 5 de Setiembre de 1976.

Así, entre el autoritarismo y la demagogia, Barrios se queda en El Salvador. Pero no hay nada más cambiante que la política. En 1944, tras un enfrentamiento cruento, es derrocado su amigo el presidente Martínez. Caído su protector, Barrios se prepara para salir del país, pero el 7 de Agosto muere fulminado por un segundo infarto. La mujer que lo había acompañado en sus últimos años, de nombre Gloria, huye a Italia a los pocos días con un coronel italiano, y con parte de su archivo. La otra parte la retiene el gobierno salvadoreño, quedando depositado en el Museo de San Salvador. Siguiendo el relato de Godoy, parece que algunos alumnos intuyendo el peligro que podrían correr los escritos de su maestro, sacaron una buena cantidad de material de su habitación de estudio el mismo día de su fallecimiento. De esta manera, según él, se pudo recuperar una cantidad de obras. La otra parte fue llevada a Italia por su mujer Gloria, quien, ya acomodada en su nuevo destino, presumiblemente dejó olvidado y bien guardada toda esa música, cuyo paradero real se desconoce.

Agustín Barrios fue un guitarrista espectacular en el sentido literal del término. A una técnica de virtuoso en función de deslumbrar al auditorio y una aureola fantástica de la que se hacía rodear se agrega el fantasioso seudónimo que utilizaba de *Nitsuga Mangoré* -el primero es un anagrama de su nombre de pila- y del disfraz exótico que solía vestir en algunas actuaciones.

Estas superficialidades desgraciadamente se transmiten a muchas de sus obras, donde pasajes enteros están puestos en función nada más que de ganar un aplauso fácil. Ello no pasaba desapercibido y molestaba profundamente a críticos y colegas coetáneos. *Juan Carlos Anido*, padre de la prestigiosa *María Luisa Anido*, ferviente difusor de la guitarra, no escatimaba denuestos hacia el paraguayo en sus comentarios desde la revista guitarrística por él publicada en Buenos Aires. Entre otras cosas hacía referencia, con gran desagrado, a las cuerdas metálicas utilizadas por Barrios en vez de las tradicionales de tripa, que producían un sonido hiriente y duro.

Esa actitud histriónica, mal no sólo exclusivo de nuestro guitarrista sino de cuanto "virtuoso" necesitado de llamar la atención, de su época y de la nuestra, se traduce en su faceta creativa. De allí que convendría una revisión crítica de la obra de Barrios. Su actuación como intérprete no puede ser juzgada hoy obviamente sino por los comentarios

de amigos y enemigos, generalmente no objetivos, y sólo podemos inferir sobre ella a partir de su legado en partituras, en última instancia lo más valioso por perdurable.

Analizándolas, no podemos decir sino que era más guitarrista que compositor. La gran complicación y dificultad para su ejecución no está acompañada por una igual complejidad musical. Antes bien, es de una gran sencillez en el aspecto constructivo. Su fuerte está en la explotación de los recursos instrumentales, inteligentemente usados extrayendo de esta manera sonoridades interesantes, aunque por momentos caiga en un cierto exhibicionismo sin una función estético-expresiva.

Posiblemente por esta razón, la de servir como demostración de habilidad técnica manual del intérprete al dominar una obra de estas características, es lo que ha llevado a interesar a algún concertista actual. Unido esto a que para los centros artísticos se trata de la música de un guitarrista de un exótico y lejano país, tenemos ya el cuadro armado para despertar inquietudes en un medio donde lo extraeuropeo tiene el atractivo cautivante de lo primitivo.

El nivel musical de las obras de Barrios no es muy diferente a la de otros guitarristas-compositores ya tratados como *Alais*, *Sagreras* o *García Tolsa*. ¿Por qué estos han caído prácticamente en el olvido y se rescata en cambio, como si fuera un hallazgo superlativo, su obra?. La única explicación posible son las razones antes expuestas: permiten un lucimiento virtuosístico y su origen exótico.

De las piezas de Barrios entre las más frecuentadas figura la *Danza Paraguaya*, curiosamente una de las pocas de ambientación folklórica junto con el *Choro da Saudade*. En cambio *Las abejas* y *La Catedral* son estudios de tipo virtuosístico, sin ninguna referencia popular.

El discurso armónico es siempre convencional, sin mayores sorpresas en su transcurrir, al igual que sus planteos formales, muy ortodoxos, impregnándose todo de un clima sentimental un poco obvio.

Es claro que lo que aquí decimos puede tener un valor transitorio, ya que es un comentario sobre las obras que conocemos de Barrios. Si, como dice Sila Godoy, el total de ellas sería alrededor de trescientas, evidentemente estamos emitiendo juicio sobre una pequeña parte del conjunto.

Su meta soñada fue la de ser un famoso concertista, como dice Godoy, y por ello su gran preocupación eran los problemas técnicos de tipo virtuosístico y la necesidad de una rápida aceptación por el público, debilidades comunes y entendibles en quienes como él seguían ese camino. De allí a caer en la superficialidad y el lugar común sólo hay un paso. Pero también es posible que en tan vasta obra haya por allí, extraviado, algún chispazo genial a la altura del nivel del ejecutante que sin duda lo fue, esperando salir a la luz.

Más recatado, menos extrovertido, sin recurrir a artificios engañosos y con una ingenua sencillez, *Abel Fleury* logra lo que no aparece en Barrios; una personalidad definida. Su afán de consubstanciarse con el medio lo impregnan del sabor auténtico pergeñado en las entrañas populares. Heredero de aquellos guitarristas anónimos que surcaban la pampa rioplatense, de la pulpería y la payada, a caballo de una época que quedó atrás, se sumerge en la intimidad telúrica para abreviar su inspiración.

Milongas, chacareras, estilos, cifras, son formas y ritmos sobre los cuales hace su creación, con tal naturalidad que el hombre de campo, el "paisano", acostumbrado a ellas, las toma como propias. Pero al mismo tiempo tienen su sello inconfundible.

Nació en Dolores, provincia de Buenos Aires, en 1903, y murió en 1958. Su formación musical fue totalmente autodidacta. En su faceta de intérprete abordó también el repertorio clásico, habiendo transcripto, con las limitaciones del caso, algunas obras del teclado a su instrumento. El desarrollo de la radiofonía fue un factor importante en la difusión de su actividad de ejecutante y compositor. Un vasto público escuchaba su guitarra por este medio.

También solía presentarse con un conjunto de alumnos bajo el rimbombante nombre de *Escuadrón de guitarras*. Por su actividad como solista no sólo era conocido en radios y teatros de Buenos Aires y la Argentina, sino también Uruguay y Brasil. Viajó a Europa recorriéndola durante un año, tocando y haciendo conocer su música. En España el antiguo Instituto de Cultura Hispánica le organizó una serie de presentaciones por todo el país.

Hasta a la Unión Soviética de entonces llegó con su música en aquellos difíciles tiempos. Una de sus obras más conocidas, el *Estilo Pampeano*, quedó como pieza de programa del cuarto año del Conservatorio Nacional de Rusia.

Su producción musical es exclusivamente guitarrística y toda tiene un basamento folklórico. Pero no porque haya tomado alguna melodía o ritmo estilizándolo a la manera del compositor erudito, sino partiendo del esquema formal lo respeta sin violentarlo. Que adolece del pecado de sencillez, es cierto, pero su propósito no va más allá de eso. Guarda fidelidad a esa simplicidad popular sin adentrarse en elaboraciones mayores. Pero tampoco cae en lo remanido, en lo ramplón o en la pura imitación. Son pequeñas obritas cuya única pretensión es volver a la elemental fuente de donde surgieron sin aditamentos extraños capaces de desvirtuarlas.

Y en ello radica su riqueza y su vigencia.

De su larga lista de obras, siempre aparece alguna inserta en el programa del guitarrista popular y también del clásico. Es un repertorio que flota ambivalentemente entre esos dos mundos, y eso es una rara condición positiva.

Obras de Abel Fleury

- A flor de Llanto	Milonga
- Ausencia	Milonga
- Cantar de mi Pago	Estilo
- Cifra y Sobretarde	Estilo
- Chamamé	Baile popular correntino
- De Clavel en la Oreja	Milonga
- Del Ayer	Milonga
- El Cuando	Danza Popular
- El Desvelao	Gato
- El Tostao	Estilo
- Estilo Pampeano	Estilo
- Fortín Kakel	Milonga
- Guaymallén	Cueca
- La Cimarrona	Ranchera
- La Firmeza	Danza
- Lejanías	Estilo

- Mudanzas		Malambo
- Pago Largo		Huella
- Pájaros en el monte		Pericón
- Pegando la vuelta		Gato
- Pico Blanco		Chamarrita
- Real de Guitarreros		Variaciones de milonga
- Relato		Preludio criollo
- Te vas milonga		Milonga
- Tonada		Tonada
- Trinos y alas		Chacarera
- Vidalita		Vidala
- Dos Canciones Criollas: 1. Alma en pena; 2. Cimbronazo ²		
- El Codiciado	Triunfo	BA 11529
- De Sobrepaso	Milonga	BA 11318
- Para Abel Eduardo	Vidalita	BA 11528
- Pico Blanco	Milonga	BA 9519 ³

Existen también grabaciones discográficas de Abel Fleury interpretando algunas de sus obras.

Así como Barrios y Fleury se limitaron exclusivamente a la guitarra en su labor creativa, destacándose también como intérpretes, en el caso de *Adolfo V. Luna* sucede al revés. Una operación sufrida en el dedo mayor de su mano derecha, según el relato que nos hace su discípulo el guitarrista y musicólogo *Héctor A. García*, truncó su carrera de concertista, dedicándose desde entonces sólo a la enseñanza y a la composición. En este campo, una formación académica sólida hecha bajo la guía de *Armando Schiuma*, le permitió internarse en el mundo sinfónico y del ballet.

Nació en La Rioja, Argentina, el 23 de marzo de 1889. Allí aprendió los primeros rudimentos de la técnica guitarrística. Siendo un jovencito de algo más de 20 años se traslada a Buenos Aires para adquirir una formación musical avanzada, lo cual era

² Todas estas obras de Abel Fleury editadas por Antigua Casa Nuñez, Buenos Aires.

³ Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires.

imposible de concretar en su ciudad de origen. Las clases que recibe de *Domingo Prat*, el gran maestro de entonces, hacen de él un buen ejecutante, demostrándolo en los conciertos que realiza. Entre otros lugares toca en el célebre salón *La Argentina*, lugar obligado de actuación de cuanto guitarrista famoso pisaba estas tierras. Pero su problema manual lo obligarán a suspender esa promisoría carrera.

En su faceta de compositor se destaca con una *Sonata para Guitarra y Arcos*, premiada por la Municipalidad de Buenos Aires en 1943. Para guitarra y orquesta es *La Chaya*, y es autor de un ballet que quedó sin estrenar con el título *El Milagro del Agua*. Compuso además otras obras para piano, violín y piano, y canciones con acompañamiento de piano.

De la extensa lista de su catálogo para guitarra, las más importantes son la *Sonatina Norteña*, la *Sonatina Pampeana*, la *Sonatina Indoamericana*, *Preludio y Fuga*, *Tres Danzas Argentinas: Bailecito, Pala-pala y Malambo*,⁴ la *Sonatina Criolla* para dos guitarras, un *Estilo N°1*⁵ y una *Milonga de la Soledad*. El resto son pequeñas piezas de circunstancias, algunas con finalidad pedagógica, y otras sin mayores pretensiones.

La *Sonatina Pampeana* figuraba en el repertorio de *María Luisa Anido* quien la hizo escuchar en todo el mundo. La *Sonatina Criolla* para dos guitarras le fue dedicada al prestigioso dúo *Pomponio - Martínez Zárate* quienes a su vez también la hicieron conocer en distintos centros artísticos del mundo.

Son destacables asimismo las transcripciones que hizo, especialmente de obras de *Manuel Gómez Carrillo* y de *Manuel José Benavente*, música de raíz folklórica producto de las investigaciones etnomusicológicas de ambos.

Murió el 21 de marzo de 1971, en Buenos Aires.

En la música de Luna se une el interés por el folklore con el manejo escolástico de las formas clásicas, dentro de un lenguaje armónico bien estructurado, que sin ser audaz está a tono con los avances del impresionismo, inteligentemente aplicados al instrumento.

Lo que puede ser discutible es el hecho de utilizar una forma clásica europea rellena con temas folklóricos, ya derivados de lo criollo, ya de lo incaico. El peligro que se corre es caer en algo híbrido, mezcla de elementos de disímil origen. Es esta, en realidad, una característica generacional de los compositores nacionalistas, dentro de los cuales se

⁴ Adolfo Luna, *Tres Danzas Argentinas*, Ed. Casa Núñez, Buenos Aires.

inscribe Luna. Se puede argumentar en favor o en contra de este criterio, de esta "elevación" de la música popular o folklórica a un rango superior, de la sencilla manera de como es a un aspecto formal más complejo, pero éste es un aspecto que abarca a toda una corriente estética dentro de la cual figura coherentemente la obra de Luna.

No es el afán de pintoresquismo lo que le guía, a diferencia de otros colegas de la misma escuela, es la necesidad de adquirir una personalidad identificada con una raigambre popular, salida de ella pero tratada con recursos técnicos y formales de la académica tradición europea.

Cuando se evade de estos clisés formales, como en las *Tres Danzas Argentinas*, es cuando obtiene el mejor resultado. Aunque armónicamente utiliza complejos sonoros de cierta extensión, su música gana en frescura, en espontaneidad, cualidades que a veces se pierden otras obras, demasiado atadas al esquema impuesto.

Es destacable el manejo instrumental, explotando los recursos sin alardes preciosistas logrando sonoridades compactas y plenas, con una medida que no cae en el remanido estereotipo.

Luna no pudo hacer una carrera como ejecutante. Por esta razón sus obras no tuvieron la difusión que el propio autor se encarga de hacer y que ayuda a su conocimiento, pero por esto mismo guardan el recato de quien evita el discurso fácil, y la profundidad otorgada por una reflexión sincera sin la especulación del aplauso.

Las nuevas corrientes renovadoras del lenguaje que se gestaban a su alrededor, y a las cuales él conocía, no hicieron mella en su derrotero puesto en lo telúrico, y en su interés y acercamiento a las investigaciones etnomusicológicas sobre las cuales fundamentaba su creación. Un profundo apego a la sencillez de las expresiones populares, acorde a su personalidad provinciana, afable y campechana lo atraían más hacia el terreno de lo folklórico que el intentar una creación abstracta libre de todo componente vernáculo.

En la obra de Luna se resumen de la mejor manera las contradicciones y los aciertos de una generación de músicos que construyeron su creación con materiales folklóricos y métodos académicos escolásticos, sin caer en la imitación y con una inobjetable honestidad.

⁵ Adolfo Luna, *Estilo N°1*, Ed. Ricordi Americana BA 7302, Buenos Aires.

Uno de los grandes maestros que dedicó su vida a la difusión y conocimiento de la guitarra, su repertorio y sus posibilidades en el Brasil, fue *Isaías Savio*. Nació en Montevideo, Uruguay, el 1º de Octubre de 1900. Allí hizo su formación musical estudiando con *Conrado P. Koch*. Buscando nuevos horizontes se dirigió a São Paulo donde se radicó, dedicándose a la enseñanza, a realizar conciertos, a la investigación musicológica y también a componer algunas obras para su instrumento. Llegó a formar una importantísima biblioteca de partituras, incluyendo primeras ediciones antiguas y manuscritos, y también una colección de valiosos instrumentos. Hizo publicar una cantidad de obras de distintos autores antiguos y contemporáneos bajo su revisión y por él digitadas. Muchos compositores le dedicaron obras, algunas escritas a su pedido. Murió en São Paulo el 13 de Enero de 1977.

Su catálogo de obras propias no es grande, limitándose sólo a la guitarra, y a piezas no demasiado extensas. Algunas de ellas son: *Variaciones sobre un tema infantil (Arroró mi niño)*, *Cajita de Música*, *Mazurka*, *Allegro*, *Bourrée*, *Pensamientos*, el preludeo *Murmullos*, una *Pequeña Romanza*,⁶ una serie de *Cênas Brasileiras* entre las que figura *Requebra Morena*,⁷ publicada en 1958.

El venezolano *Antonio Lauro* (1917-1986) se ha destacado por sus composiciones de clara tendencia nacionalista folklórica. Discípulo de *Vicente Sojo*, algunos de sus valsos venezolanos lo han identificado mundialmente. Son parte de una colección de *Cuatro Valsos Venezolanos*⁸ en una revisión hecha por su compatriota *Alirio Díaz*.

Dentro del mismo género de vals venezolano ha compuesto una colección de quince entre los años 1936 y 1976, con distintos nombres, como *María Luisa*, *Carora*, *El Marabino*, *Angostura*, *El Negrito*, *Tatiana*, *La Negra*, *El Niño*, *Natalia*, etc., algunos publicados por el Ministerio de Educación Nacional de su país, y también por la editorial holandesa Broekman & Van Poppel y la Unión Musical Española; también para guitarra son: *Merengue* (1940); *Canciones infantiles y Fuga a dos voces* (1944); *Pavana al estilo de los vihuelistas* (1948)⁹; *Suite venezolana*(1952)¹⁰; *Sonata* (1952)¹¹; *Variaciones sobre una*

⁶ Isaías Savio, todas las piezas nombradas en Ed. Ricordi Americana.

⁷ Isaías Savio, *Cênas Brasileiras*, Ed. Ricordi Brasileira.

⁸ Antonio Lauro, *Quatro Valsos Venezolanos*, Ed. Broekman & Van Poppel, Amsterdam, Holanda.

⁹ Antonio Lauro, *Pavana al estilo de los vihuelistas*, *Canción y Valse Criollo*, edición del Ministerio de Educación de Venezuela.

canción infantil (1967)¹²; *Seis por derecho al estilo del arpa venezolana* (1967)¹³; *Morenita*, joropo para tres voces y guitarras (1939); y una *Pavana y Fantasía para guitarra y clavecín* (1976). De más envergadura es su *Concierto para guitarra y orquesta* (1956) donde utiliza elementos folklóricos conforme a su criterio estético, al igual que en su obra sinfónica *Giros Negroides*(1955).

Sin la trascendencia internacional de Lauro, pero importante para la vida musical de Venezuela fue la figura de *Raúl Borges*, su maestro en la guitarra. Desde su cátedra en la Escuela Superior de Música formó una cantidad de buenos guitarristas, entre ellos *Alirio Díaz*. En un álbum publicado por el Ministerio de Educación de Venezuela aparecieron algunas obras suyas para guitarra, son ellas: *Canción de Cuna*, *Valse Venezolano*, *Estudio*, *Preludio*, *Melodía* y *Canción de Cuna*.

En ese mismo álbum figura otra pequeña obra de carácter folklórico de otro guitarrista venezolano relevante, alumno también de *Raúl Borges* y coetáneo de *Antonio Lauro*. Se trata de *Guasa* de *Manuel Enrique Pérez Díaz*, fallecido en 1984. Pérez Díaz junto a Lauro y al cantante y guitarrista *Marco Tulio Maristany* formaron un conjunto folklórico, *Los Cantores del Trópico*, de vasta actuación entre 1935 y 1943.

Una personalidad casi desconocida pero de indudables méritos fue la de *Augusto Marcellino*. Incluso en Buenos Aires donde desarrolló su actividad es hoy poco recordada, a pesar de haber sido uno de los actores más entusiastas de la antigua *Agrupación Nueva Música* que comandaba *Juan Carlos Paz* por la década del '40.

Nació en Rezende, ciudad del Estado de Río de Janeiro, Brasil, el 25 de Agosto de 1911. En aquel ambiente de "caipiras" (campesinos) aprendió a tocar la guitarra y otros instrumentos como violín, piano, y también la trompeta, todo de manera autodidacta, entre ensayos y actuaciones con la banda del pueblo, en reuniones familiares y también animando musicalmente las funciones de cine, por entonces insonoro.

¹⁰ Antonio Lauro, *Suite venezolana*, Ed. Broekman & Van Poppel.

¹¹ Antonio Lauro, *Sonata*, editada por la Universidad Central de Venezuela y por G. Zanibon.

¹² Antonio Lauro, *Variaciones sobre una canción infantil*, Ed. Broekman & Van Poppel.

¹³ Antonio Lauro, *Seis por derecho al estilo del arpa venezolana*, Ed. G. Zanibon.

Después de alguna frustrada excursión a São Paulo se decidió a viajar a Buenos Aires donde se instaló, dedicándose a la enseñanza de la guitarra, la investigación musicológica, el estudio y la actuación ya con ese instrumento, ya con la trompeta en bandas de jazz, y recitales clásicos.

En su afán renovador ideó una serie de innovaciones incluidas en un libro, inédito aún, titulado *Reformas a la Notación Gráfico-Musical*, en donde propone un sistema que lo llamaba *Monoclave*, de una sola clave para todos los instrumentos, una "escala equisónica", "nombres fijos para cada una de las siete figuras de nota", y también un sistema para la ejecución de música microtonal en la guitarra, por cuartos de tono. Refiriéndose a la guitarra, la llama *Wiolaum*, afirmando que así era su verdadero nombre, tomando el término quizás de alguna acepción del portugués antiguo.

Lo más importante de su producción es una colección de diez choros para guitarra, de claro contenido folklórico, algunos de ellos con verdaderos hallazgos rítmicos y armónicos. Los tres primeros ¹⁴ son los más simples, compuestos en su juventud. El N°5 *Tombos* tiene una doble versión, para trompeta sólo, y para guitarra. El N°7 lleva como subtítulo *Colleção de Acordes*; el N°8 *Catêretê 1943* posee una inusitada fuerza rítmica; luego tenemos el N°9 *Remeleixo*, y finalmente el N°10 *Congada*.

Totalmente olvidado falleció en Buenos Aires el 4 de Abril de 1970, dejando una de las colecciones musicales de partituras guitarrísticas más importante que haya en Buenos Aires, además del recuerdo en quienes lo conocieron y escucharon como un músico de gran mérito y un guitarrista de rara habilidad.

Mario Parodi, nacido en Estambul, Turquía, el 5 de Marzo de 1917, y muerto en Buenos Aires el 27 de Octubre de 1970, fue un guitarrista que unió a sus notables condiciones de ejecutante, un fino sentido para la composición y transcripción de obras de autores románticos.

Sus grabaciones discográficas, cinco en la Argentina, dos de ellas después reeditadas en países europeos, son el testimonio de sus cualidades interpretativas.

Según el relato que nos hiciera su hija *Silvia*, también guitarrista, hizo su formación musical en su país natal con algunos maestros importantes. Escuchando una orquesta típica

¹⁴ Augusto Marcellino, *Tres Choros*, Ed. Lagos, Buenos Aires.

argentina que pasaba por Estambul, se interesó por la guitarra, y desde entonces empezó a descifrar su mecanismo técnico, a tocarla, a estudiarla de manera autodidacta obviamente, ya que nadie podía enseñarle en su país cómo se hacía música en tan extraño instrumento.

En 1949 vino a la Argentina, radicándose en Buenos Aires, no sin antes haber realizado alguna gira de conciertos por Turquía y Grecia. Desde esta ciudad continuó su actividad, grabando los cinco discos que mencionamos (*Concierto para seis cuerdas*, 1956; *Guitarra Romántica*, 1964; *Magia de la guitarra*, 1966; *Instantáneas*, 1967; y *Facetas*, 1968), y también presentaciones en conciertos en la Argentina y en Europa.

Como compositor no fue en realidad demasiado prolífico, pero la expresiva sensibilidad y una rica armonía de tintes impresionistas hacen de sus obras un material de considerable valor. Algunas de éstas las compuso antes de su venida a América, como el *Preludio N°1, Al borde de una fuente*, de 1944; y *Panorama* de 1948. Siguen después cronológicamente una serie de preludios que llegan hasta el N°9, escritos entre 1947 y 1950, luego tenemos *Seis Instantáneas: Argüello, Atardecer, En silencio, Estudio en azul y blanco, Mar Negro, y Pequeña Canción; Poema* de 1966, y un *Allegro cómodo* de 1963. Completan su catálogo *Tres Intermezzos* compuestos entre 1962 y 1969.¹⁵

A esto podemos agregar una serie de transcripciones de obras pianísticas de autores como *Debussy, Scriabin, Liszt, Chopin*, etc., que revelan en cierta forma sus preferencias musicales.

A su pericia como intérprete se añade su faceta de compositor de obras para guitarra, alejadas por completo de cualquier atisbo folklórico, más próximas a un lenguaje romántico-impresionista con una sutil fineza lírica, haciendo de él una personalidad insoslayable en el campo de la guitarra concertística sudamericana de la mitad del siglo XX.

G. Bianqui Piñero dedicó su vida a recrear la música folklórica y popular argentina en la guitarra. Sus transcripciones y arreglos de melodías de este origen se cuentan por centenares, caracterizándose todas por el buen manejo de los recursos instrumentales en versiones que, siendo simples, no por ello carecen de interés y son el resultado de quien

¹⁵ Mario Parodi, *Preludio N°1, Preludios N°3, 4, 8, Panorama, Poema, Seis Instantáneas, Preludio N°9*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires.

bien conocía los ritmos folklóricos. A los *Cuadernos Fáciles*¹⁶ donde aparecen distintas piezas de formas autóctonas como: *Bailecito, Carnavalito, Chacarera, Zamba (Primer Cuaderno); Bailecito, Gato, Triunfo, Zamba (Segundo Cuaderno); Carnavalito, Chacarera, Estilo, Vidala (Tercer Cuaderno); Gavota, Güeya, Milonga, Vals (Cuarto Cuaderno); Chacarera, Gato, Milonga, Zamba (Quinto Cuaderno)*; se agrega un álbum de *40 Danzas tradicionales argentinas*,¹⁷ y diversas piezas sueltas como el estilo *Achalay*, un *Bailecito, Dos Bagatelas, Romanza*,¹⁸ y una larguísima lista de transcripciones, actividad en la cual su nombre aparecía reiteradamente en las editoriales musicales argentinas.

¹⁶ G. Bianqui Piñero, *Composiciones Fáciles, Cuadernos 1, 2, 3, 4 y 5*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, BA 12725/6/7/8.

¹⁷ G. Bianqui Piñero, *40 Danzas Tradicionales Argentinas*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, K 16143.

¹⁸ G. Bianqui Piñero, *Achalay, Bailecito, Dos Bagatelas, Romanza*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires.

Capítulo 8

Nacionalistas y universalistas, tradición y progreso

La concepción del nacionalismo folklórico de tono descriptivo que caracteriza a los compositores de las primeras décadas del siglo XX da paso a nuevas inquietudes creativas en aquellos que los siguen cronológicamente. Abierta en ellos la necesidad de ponerse al día en cuanto a técnicas y manejos del material sonoro, desplazan su mira hacia las nuevas corrientes que por entonces dinamizan la actividad musical en los centros artísticos extracontinentales. Enmarcados en un medio abúlico y desinteresado de cuestiones estéticas advierten también la necesidad de agruparse para conocer, analizar y difundir esa nueva música, propia y ajena, que empieza a bullir. Un criterio más militante es el que empieza a privar.

Sin embargo lo folklórico no es enteramente desechado, salvo en alguna excepción, pero en caso más como reacción ante el falseamiento ideológico con que es tratado que a su significación popular.

No admiten esos idílicos paisajes, ciertamente irreales, ni esa actitud complaciente de burócrata funcionario público en que suelen caer sus antecesores. Es necesario abrir nuevos horizontes, generar algo original, polemizar, romper la calma provinciana y despreocupada en que está envuelto el ambiente musical en las ciudades sudamericanas.

No hay tiempo para hacerse tradicionalista, ya que ni siquiera hay una tradición, es necesario hacerla, y para ello no hay más remedio que echar mano o tomar de prestado lo que se hace en otros lugares. Al fin y al cabo eso mismo hicieron los nacionalistas anteriores, pero enmascarándolos, con la consiguiente hibridez de resultado.

Simultáneamente con la aparición de esta nueva actitud, la guitarra empieza a tomar vuelo como instrumento concertístico. Empieza a dejar de ser sólo ese instrumento pintoresco y lejano para empezar a ser investigada en sus posibilidades musicales. Si bien es el instrumento folklórico por excelencia, donde los ritmos y melodías de ese origen

suenan naturalmente, no agota allí sus recursos sino ofrece un campo expresivo inusitado para su explotación.

Ya sobre ella pueden sonar concepciones más abstractas, desprendidas del elemento folklórico. Es claro que también una nueva generación de intérpretes se hace necesaria para canalizar estas inquietudes. Intérpretes que tengan la osadía de salir de lo trillado, del conservador ambiente salonero y de la piecita de circunstancias, con el entusiasmo suficiente para emprender nuevas aventuras de una mayor amplitud intelectual, sacudiéndose la modorra de los anquilosados programas conservatoriles. De asumir en fin, un objetivo artístico para la actividad interpretativa, y no de mero acompañante y animador de reuniones familiares.

En la década del '40 un grupo de pioneros, comandados por el ultra-anti-traditionalista *Juan Carlos Paz*, constituyen en Buenos Aires la *Agrupación Nueva Música*, y se dedican a organizar conciertos con obras de compositores contemporáneos en el legendario Teatro del Pueblo, en el "*sótano de la Diagonal Norte 943*" como reza un programa de la época, a metros del obelisco porteño, y donde aun hoy funciona dicho teatro. *Augusto Marcellino*, de quien ya hablamos en el capítulo anterior, es uno de los partícipes. Junto a él, y a manera de "maestro de ceremonias", *Esteban Eitler* es quien se preocupa de reunir a los músicos e interesarlos en participar en dichas audiciones. Tarea difícil e ingrata. Por lo general se le plantea el problema de que no siempre se tiene a mano el instrumental requerido, es más, se cuenta casi siempre con combinaciones a veces insólita. No importa, no hay que arredrarse, se compone para esas raras mezclas. Obras para flauta y fagot, para dos flautas y guitarra, para oboe sólo, para flauta, viola y bandoneón, son sólo algunos pocos ejemplos del instrumental para el que se compone, y para los que invita a componer a sus compañeros de aventura.

Esteban Eitler nació en la zona del Tirol, en la ciudad de Bolzano, hoy perteneciente a Italia, en aquella época territorio austríaco, el 25 de Junio de 1913. Se formó como músico en la Real Universidad de Budapest, distinguiéndose como flautista. Tocaba también violoncelo y piano. De 1933 a 1935 se desempeñó como solista de flauta en la Orquesta Sinfónica de Budapest.

Huyendo del nazi-fascismo que comenzaba a asolar Europa, llega a Buenos Aires en 1936. Además de actuar en diversas orquestas, toma contacto con Paz empezando a

componer a partir de 1941. Sus obras se difunden por diversos países sudamericanos y los Estados Unidos, y continúa con su actuación como flautista no sólo en Buenos Aires sino también en Brasil. En 1952 su *Cuarteto 1950* es premiado por la Universidad de Texas en Austin. La Editorial Mercury Music publica tres obras suyas, y otras son publicadas por el Instituto de Musicología de Montevideo. En 1950 se traslada a Santiago de Chile donde sigue con su infatigable labor organizadora para la difusión de las nuevas corrientes musicales a través de la *Asociación de Música Contemporánea Tonus*, que funda y dirige, y a través de la cual pasan muchos de los por entonces jóvenes compositores chilenos, interesándose en sus enseñanzas sobre el dodecafonismo, el microtonalismo y otras tendencias renovadoras. Hacia 1957 se traslada a São Paulo desempeñándose como profesor de flauta y composición, y primer flautista de la orquesta de esa ciudad. Murió en esa ciudad en 1960.

En Buenos Aires no sólo centra su preocupación en hacer oír la nueva música a través de los conciertos que organiza, sino también en un esfuerzo inusitado, pone en marcha una editorial musical que publica la obra de muchos compositores sudamericanos. Las *Ediciones Musicales Politonía*, de su propiedad, realiza un plan editorial sorprendente.

En la contratapa de una de esas publicaciones, una obra del mismo Eitler, aparece un comentario firmado por *Juan Carlos Paz* sumamente ilustrativo sobre la orientación estética y las etapas creativas en su trayectoria de compositor. Extraemos de allí lo siguiente:

"Su inquietud y curiosidad por conocer nuevos medios de expresión, le ha llevado a ensayar diversas técnicas de la composición, luego de abandonar el impresionismo incaico-pentatonal, habiéndose abocado a los problemas del politonalismo, luego de una etapa intermedia, en que cultivó el postimpresionismo, para desembocar últimamente en el atonalismo integral y luego en la técnica de los doce sonidos. En su música destaca como principal característica una musicalidad abundante, fluida y robusta, expresada a través de un sentido innato del contrapunto y del desarrollo melódico-rítmico y de una continua variedad y riqueza en su aplicación a las combinaciones de los instrumentos, especialmente los de aire."¹

¹ Juan Carlos Paz, prólogo a la edición de *Variaciones para piano 1944* de Esteban Eitler, Ed. Politonía, Argentina.

Del muy extenso catálogo de sus obras, donde figuran todas las combinaciones instrumentales imaginables, desde obras orquestales, hasta solos de piano, de guitarra y de otros instrumentos varios, citaremos aquellas en donde interviene la guitarra.

El *Divertimento 1943* para flautín con flauta, clarinete, clarinete bajo y guitarra; el *Concertino 1944* para flautín, saxo alto y guitarra; el *Concierto 1944* para flauta, viola, trompa, bandoneón, guitarra y saxo barítono; *Reminiscencias 1943* para dos flautas y guitarra; *Seis poemas galegos de Federico García Lorca* para canto, flauta, viola y guitarra, de 1945. Y como solista: la *Sonatina 1942*,² la *Pieza en los doce tonos* de 1943, *Dos Preludios* de 1945, y *Melancolía*³ perteneciente a la *Serie Sentimental* de 1943 que abarca doce piezas para doce instrumentos solistas.

Su obra más importante y trascendente para la guitarra es sin duda su *Sonatina 1942*. Para su edición, Marcellino y Eitler idearon una nueva modalidad de escritura. Ya que con un sólo pentagrama es necesario agregar muchas líneas adicionales para cubrir el registro, lo hicieron sobre dos, el superior con clave de Sol en primera línea, y el inferior con clave de Do en segunda línea. Referente a la digitación empleaban los habituales números para los dedos de la mano izquierda, pero con la numeración de las cuerdas invertida con respecto a lo convencional. Para la mano derecha indicaban sus dedos con las cuatro primeras letras del abecedario. Las cejillas se sitúan con números entre los dos pentagramas, y cuando aparecen tachadas simbolizan la media cejilla. En verdad, en el afán renovatorio, complicaron más que facilitaron la lectura, innecesariamente.

La obra consta de tres partes, indicadas como *Lento y suave* la primera, *Alegre y rítmico* la segunda, y la tercera es *Lento y melancólico*.

Tomando los períodos estéticos indicados en el comentario de Paz, a esta obra la incluiríamos en el período politonal del autor. Secciones yuxtapuestas sin ningún tipo de transición recuerdan ciertos planteos formales debussianos, donde frases con climas determinados se cortan abruptamente para dejar paso a otras deliberadamente contrastantes, para luego más adelante y sin que medie puente alguno, retomarla nuevamente. Como mosaicos puestos unos a continuación de otros.

² Esteban Eitler, *Sonatina 1942*, Ed. Politonía, Buenos Aires. Incluida en el álbum *Música de Vanguardia Latinoamericana*.

³ Esteban Eitler, *Melancolía*, Ed. Politonía.

En el primer movimiento dos ideas se contraponen y yuxtaponen, por un lado una sucesión de acordes en un clima de serenidad y majestuosidad, y por el otro una melodía con bajos *staccati*. En el segundo movimiento una rítmica irregular con un efecto de *campanella* lleva una melodía saltarina y juguetona dentro de una estructura global A - B - A. En el tercero, después de un comienzo con una muy lírica y sentida melodía acompañada por acordes graves, reaparece la sección B del movimiento anterior, pero con una primer frase de ocho compases en retrogresión exacta de la segunda frase de esta sección, a manera de preámbulo.

Para concluir, una fugaz reexposición de la melodía que abre el movimiento, seguida de la retrogresión mencionada, funciona como coda.

La *Pieza en los doce tonos*, es más un ejercicio escolástico sobre esa técnica schoenbergiana que un logro real. Los *Dos Preludios y Melancolía*, ambas de distintas concepciones, agregan interés al catálogo de sus obras.

De sus obras camarísticas, sólo podemos dar detalle de sus títulos e instrumental para el que está compuesto, ya que ignoramos a ciencia cierta el paradero de todo ese material inédito.

Guido Santórsola fue un prolífico compositor, ocupando la guitarra un lugar importante en el catálogo de sus obras, gran parte de ellas editadas o grabadas.

Nació en 1904 en Canosa di Puglia, Italia. Traído al Brasil cuando tenía cinco años, empezaron allí sus estudios musicales, completados luego en su país natal. En 1936 adoptó la ciudadanía brasileña. Luego pasa a residir en la capital uruguaya, Montevideo, donde ocupó los cargos de director de la Escuela Normal de Música, y de director de la Opera del S.O.D.R.E. (Servicio Oficial de Radiodifusión del Estado). Además de su actividad como compositor, se destacó como ejecutante de viola.

Según comentarios propios, hechos a quien esto escribe, él mismo consideraba su labor creativa dividida en tres etapas, que toman los siguientes períodos: de 1928 a 1945, de 1945 a 1962, y de 1962 en adelante.

De la primer etapa es el *Vals Romántico*⁴ donde el joven músico empieza a afirmar su personalidad en un lenguaje ortodoxamente clásico y académico, con reminiscencias a lo

⁴ Guido Santórsola, *Vals Romántico*, Ed. Berben, Ancona, Italia, N°1421.

Brahms o *Chopin*. El *Concertino*⁵ para guitarra y orquesta de 1942 se incluye en este primer período creativo.

En su segunda etapa refirma su estilo neorromántico, apegado siempre a las formas tradicionales. La tercer época corresponde a la utilización del método dodecafónico de composición en cuanto a la selección de alturas, sin correspondencia en cambio en la faz rítmica, llegando al resultado de un melodismo cromático más romántico que expresionista.

Los *Cinco Preludios*⁶ son de 1959. Concebidos tonalmente presentan lo que es una característica constante en sus obras, amplios y extensos desarrollos temáticos, melodismo comunicativo, un lirismo propio de su origen itálico, y una sólida construcción formal. El segundo de los preludios, quizás el más interesante, es una amplia *cadenza* con libertades rítmicas y acordes de gran sonoridad y efecto. El primero tiene una escritura cuasi violinística, con reminiscencias bachianas. El folklore no era atractivo para Santórsola, sin embargo y como excepción a la regla, el tercer preludio tiene un aire de vidala. El cuarto está constituido por pasajes escalísticos a gran velocidad, y el quinto es burlón y juguetón.

En su último período creativo dedicó buena parte de su producción a la guitarra. Utilizando el método dodecafónico con las libertades ya mencionadas y también mezclándolo con lo tonal, o directamente de esta última manera, pero siempre con un melodismo sensible y expresivo, compuso una *Sonata - ¡Sonoridades 1969!*,⁷ los *Cuatro Tientos - ¡Sonoridades 1970!*,⁸ la *Sonata a dúo N°2 para dos guitarras - ¡Sonoridades 1969!*,⁹ la *Sonata a dúo para dos guitarras*,¹⁰ la *Sonata N°2 Hispánica - ¡Sonoridades 1971!*,¹¹ la *Sonata N°4 Italiana - ¡Sonoridades 1977!*,¹² un *Tríptico* o *Tres Invenciones para dos guitarras*,¹³ *Cuatro Piezas Latinoamericanas*.¹⁴ También la *Sonata a dúo N°3* para guitarra y piano (o clave), la *Sonata a dúo N°4* para flauta y guitarra, un *Trío* para flauta (o violín), clarinete y guitarra, un *Díptico* para viola y guitarra, una *Sonata* para flautín, flauta y flauta grave en do (las tres flautas son tocadas por un sólo instrumentista) y guitarra, la

⁵ Guido Santórsola, *Concertino para guitarra y orquesta*, Ed. Southern Music Publ. (1619 Broadway, New York, NY 10019 USA)

⁶ Guido Santórsola, *Cinco Preludios*, en números separados, Ed. Berben N° 1361 - 1362 - 1363 - 1364 - 1365.

⁷ Guido Santórsola, *Sonata - ¡Sonoridades 1969!* Ed. Berben N° 1570.

⁸ Guido Santórsola, *Cuatro Tientos - ¡Sonoridades 1970!*, Ed. Berben N° 1477.

⁹ Guido Santórsola, *Sonata N°2 para dos guitarras*, Ed. Berben.

¹⁰ Guido Santórsola, *Sonata a dúo para dos guitarras*, Ed. Southern Music Publ., New York, USA.

¹¹ Guido Santórsola, *Sonata N°2 Hispánica*, Ed. Berben N° 1722.

¹² Guido Santórsola, *Sonata N°4 Italiana*, Ed. Berben N° 2253.

¹³ Guido Santórsola, *Tríptico para dos guitarras*, Ed. Berben.

*Suite All'Antica*¹⁵ para dos guitarras, el *Cuarteto N°2*,¹⁶ para flauta, viola, violoncello y guitarra, el *Concierto para dos guitarras y orquesta* de 1966, grabado en disco por los hermanos *Sergio y Eduardo Abreu* y orquesta dirigida por *Enrique García Asensio*; el *Concerto a cinque* para guitarra y cuarteto de cuerdas, escrito a principios de 1978 y estrenado el 13 de Mayo de ese año en Washington; y el *Concierto N°2* para guitarra y orquesta, también de 1978, compuesto a pedido del guitarrista brasileño *Carlos Barbosa Lima*.

Francisco Mignone, nacido en São Paulo en 1897, pertenece a la generación siguiente a la de Villa-Lobos entre los compositores brasileños. Después de haber terminado sus estudios de flauta, piano y composición en el Conservatorio Dramático y Musical de São Paulo en 1917, se dirigió a Italia donde se perfeccionó en el Conservatorio Verdi de Milán. A su regreso a Brasil se hizo cargo de la cátedra de Dirección Orquestal en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Además de su actividad docente y creativa solía actuar haciendo un dúo pianístico con su esposa *María Josephina*. Ha compuesto para la guitarra algunas piezas que no han pasado del manuscrito, como la *Modinha para violão*, *Repuncando*, *Minueto fantasía* y *Chôro para violão*, todos de 1953. De la misma época son una colección de *12 Estudios*¹⁷ estrenados por *Antonio Carlos Barbosa Lima*.

"A minha música deverá ser, día a día, mais refinada como técnica, mais clara, franca fácilmente comprensível para a maioria."¹⁸

Así pensaba Mignone, inscripto dentro de aquel nacionalismo propugnado por su amigo *Mario de Andrade*.

Alrededor de 1970 compuso una serie de *Valsas*¹⁹ para guitarra, siempre dentro de la estructura tonal de la cual nunca se apartó, y con un lirismo franco y comunicativo.

¹⁴ Guido Santórsola, *Cuatro Piezas Latinoamericanas*, Ed. Berben.

¹⁵ Guido Santórsola, *Suite All'Antica*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, BA 13172.

¹⁶ Guido Santórsola, *Cuarteto N°2*, Ed. Southern Music Publ.

¹⁷ Francisco Mignone, *12 Estudios*, Ed. Sophocles Papas, Washington, USA.

¹⁸ Francisco Mignone, *Mignone 80 años*, Art Editora Ltda. São Paulo, 1977.

¹⁹ Francisco Mignone, *Valsas*, Ed. Irmãos Vitale, São Paulo.

De 1975 es su *Concerto para violão e orquestra*, en tres movimientos: *Allegro moderato*, *Bom romántico* y *Desafío*. La orquesta está compuesta por las maderas por uno (flauta, oboe, clarinete y fagot), vibrafón, celesta, xilofón y las cuerdas. Fue estrenado el 4 de Mayo de 1977 en el Kennedy Center de Washington D.C. por la Orquesta Sinfónica de Louisville dirigida por *Leonard Meister*, y en guitarra, *Antonio Barbosa Lima*.

Mozart Camargo Guarnieri, nacido en 1907, es autor de un *Ponteio* para guitarra, dedicado a *Abel Carlevaro*.

"Música brasileña, sí, de cualquier forma y por todas las formas, tenemos que trabajar una música de carácter nacional. Es una cuestión de honestidad y sobre todo de integridad. (...) Sin esta correlación íntima del artista y del mundo que lo hizo, y en que vive, el creador no está completo."²⁰

Así se expresa este nacionalista convencido, a quien lo podemos ubicar entre aquellos buscadores de un lenguaje particular a partir del medio propio, como su compatriota Villa-Lobos.

Otra obra suya para guitarra es el *Estudo N°1*²¹ fechado en 1958. Su estructura armónica compleja, de acordes amplios desplegados como arpeggios con una sobrecarga de notas agregadas alteradas, crean una suerte de inestabilidad tonal dentro de un difuso fa menor. Las dificultades de ejecución no deslucen su atractivo.

El chileno *Juan Orrego Salas*, nacido en 1919, de vasta actuación en los Estados Unidos, donde creó un Centro de Estudios de Música Latinoamericana, en la Universidad de Indiana, ha compuesto una obra para guitarra de notable factura, *Esquinas Op. 68*.²² Una introducción lenta de diez compases, da lugar a continuación a una sección trabajada a dos voces, con algún relleno armónico cada tanto. La tercera sección, de rítmica irregular, tiene un sabor sudamericano característico. Se cierra con una reexposición abreviada de la introducción y la sección subsiguiente. De gran rendimiento instrumental, es un verdadero aporte al repertorio guitarrístico.

²⁰ M. Camargo Guarnieri, *Alocución sobre música brasileira*, citado por Renato Almeida en *Historia de la Música Brasileira*, pág. 476.

²¹ M. Camargo Guarnieri, *Estudo N°1*, Ed. Ricordi - Milano.

²² Juan Orrego Salas, *Esquinas Op. 68*, Ed. Berben N°1648.

La música de *Isidro Maiztegui*, nacido en Gualeguay, provincia de Entre Ríos, Argentina, en 1905, es de una cálida sencillez, impregnada de un lirismo melódico que lo ha llevado naturalmente a transitar el repertorio vocal. Se dedicó también con buenos resultados a la musicalización de filmes con más de cien trabajos realizados en este campo. Después de ejercer distintos cargos burocráticos en la Argentina, se trasladó a España en 1952 donde vivió algunos años. Luego vino a vivir a Mar del Plata, Argentina. Su trabajo más ambicioso para la guitarra es su *Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XVI*, de 1967, para guitarra y orquesta. De 1966 es su *Suite Argentina*,²³ donde se acerca al folklore. Luego compuso dos *Canciones sin palabras*,²⁴ especie de miniaturas en donde una armonía modulante y de gran cromatismo producen un clima de gran expresividad.

Angel Lasala, (Buenos Aires 1914-Buenos Aires 2000) se mantuvo fiel a la tradición nacionalista folklórica marcada por sus maestros. Sin intentar ningún tipo de innovación en los recursos técnicos, cosa ajena a su personalidad, compuso en *Concierto para dos guitarras y orquesta*, dedicado al dúo *Pomponio - Martínez Zárate*. Se desempeñó durante algún tiempo como director de Radio Nacional de Buenos Aires, ocupando similar cargo en el Conservatorio Municipal de Buenos Aires, además de sus cátedras docentes. Son importantes su serie de *Homenajes*²⁵ para guitarra, de 1940. La serie se compone de una *Danza Antigua* dedicado a Bach, una *Evocación* a Manuel de Falla, un *Nocturno* a Debussy, y finalmente un *Preludio* dedicado a J.S.Bach. Publicados en 1955, los *Preludios Americanos*²⁶ son sus obras más frecuentadas, adhiriendo al folklore de cada región americana componen esta serie los siguientes números: *Pampeano, Brasileño, Norteño, Mexicano, Serrano e Incaico*.

De una época posterior son su *Homenaje a Luis Gianneo*²⁷ y los *Requiebros*²⁸ para dos guitarras, en donde con un toque de audacia omite las barras de compás.

²³ Isidro Maiztegui, *Suite Argentina*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires.

²⁴ Isidro Maiztegui, *Canciones sin palabras*, Ed. Lucchelli Bonadeo N°309, Buenos Aires.

²⁵ Angel Lasala, *Homenajes*, Ed. Ricordi Americana BA 11160.

²⁶ Angel Lasala, *Preludios Americanos*, Ed. Ricordi Americana BA 11159.

²⁷ Angel Lasala, *Homenaje a Luis Gianneo*, Ed. Ricordi Americana.

²⁸ Angel Lasala, *Requiebros*, Ed. Ricordi Americana.

Carlos Guastavino (Santa Fe, Argentina 1914-Santa Fe 2001), funde su candorosa ingenuidad en un sencillo lirismo melódico, dentro de un clima ligero y sin compromiso, que lo acercan más a la música de consumo masivo. Para la guitarra ha compuesto dos *Sonatas*,²⁹ que por su extensión y su académico rigor formal lo alejan de la pieza melódica breve que es el fuerte de su producción, con el resultado de ser obras absolutamente previsibles en su transcurrir. Se han hecho transcripciones de alguna pieza pianística, como el *Bailecito*,³⁰ o ciertos números de la serie de *Cantilenas*.³¹

Abel Carlevaro fue una de la figuras prestigiosas de la música del Uruguay y del mundo de la guitarra clásica. Su trayectoria como maestro formador de brillantes guitarristas se condensa en la escuela interpretativa que él gestó y que se traduce en una serie de libros donde además de analizar racionalmente cada uno de los aspectos técnicos propone ejercicios de indudable interés. Más allá de estos aspectos que además Carlevaro los desarrolló en cursos y clases magistrales en todo el mundo, y de su jerarquía como intérprete, mencionamos su faceta como compositor, que si bien no es muy amplia, sí lo suficientemente rica y valiosa.

Su catálogo comprende el *Concierto del Plata* para guitarra y orquesta, de factura tradicional, y obras para guitarra sola. Entre ellas una colección de cinco *Preludios Americanos*, de tintes impresionistas, cada uno de ellos con títulos sugerentes: 1. *Evocación*; 2. *Scherzino*; 3. *Campo*; 4. *Ronda*; 5. *Tamboriles*. Este último como ya lo anuncia su título sugiere el ritmo característico de los tamborileros del candombe uruguayo.

En su sonata *Cronomías I* se interna en el lenguaje atonal, con muchos pasajes estructurados con la técnica dodecafónica, y explorando tímbricamente ciertos toques no convencionales. Formalmente tiene tres partes siguiendo el esquema de la sonata clásica, aunque el resultado sonoro suena alejado de ella por el lenguaje utilizado.

²⁹ Carlos Guastavino, *Sonata N°1 y Sonata N°2*, Ed. Ricordi Americana BA 12647 y BA 12763.

³⁰ Carlos Guastavino, *Bailecito*, Ed. Ricordi Americana BA 12611.

³¹ Carlos Guastavino, *Tres Cantilenas Argentinas (N°8 Santa Fe antiguo, N°9 Trébol y N°10 La casa)*, Ed. Ricordi Americana BA 12532. También *Cantilena N°1 Santa Fe para llorar* BA 10893, y *Cantilena N°4 El Ceibo* BA 11733 de la misma editorial.

Ha compuesto además *Cinco Estudios* como homenaje a Villa-Lobos, y ha hecho una recreación de piezas de *Gaspar Sanz* en su *Suite de Antiguas Danzas Españolas*.³²

³² Abel Carlevaro, obras para guitarra en Ed. Barry, Buenos Aires: *Preludios Americanos*, N°1 *Evocación* B&C 4010, N°2 *Scherzino* B&C 4011, N°3 *Campo* B&C 4005, N°4 *Ronda* B&C 4023, N°5 *Tamboriles* B&C 4018, *Cinco Estudios (Homenaje a Villa-Lobos)* B&C 4026, 4032, *Cronomías I* B&C 4014, *Suite de Antiguas Danzas Españolas* B&C 4017, *Concierto del Plata*.

Capítulo 9

Los renovadores del lenguaje

La segunda mitad del siglo XX y particularmente la década del '60 es pautada por fenómenos que sacuden la conciencia y conmociona la superestructura ideológica continental. Por un lado el auge de los movimientos de liberación culminantes con la Revolución Cubana, y por el otro la aparición de emprendimientos culturales con sustancial apoyo externo que, precisamente por el origen de ese mecenazgo, da lugar a suspicacias y a buscar veladas intenciones dado los hechos que sacudían al continente.

La creación en Buenos Aires del Instituto Di Tella y dentro de éste el Centro de Altos Estudios Musicales, financiado por la Fundación Rockefeller, marcó a una generación de compositores, no sólo de la Argentina sino de toda Sudamérica. A su paso como alumnos becarios los jóvenes músicos provenientes de distintos países sudamericanos se pusieron en contacto con técnicas y tecnología del momento circulantes en Europa y los Estados Unidos. Por primera vez no había que esperar que alguien trajera de los centros industriales las innovaciones que allí se producían, sino que simultáneamente se podía estar al tanto de las mismas, y en algún caso imitarlas, pasando la intención más desapercibida.

Es así que se asiste a experiencias musicales acompañadas con sesudas interpretaciones estéticas y filosóficas que intentaban fundamentarlas, pero que generalmente no pasaban de una reformulación sintáctica y formal sin mayor ambición que expresar una rebeldía iconoclasta y nihilista.

Más la ilusión duró poco. El fin del apoyo económico, de alguna manera porque la empresa cultural ya no respondía a los objetivos iniciales de los patrocinantes, desbordados por una realidad comprometedora, unido al clima represivo que se vivía por la dictadura militar de turno, decretaron el deceso de la rama artística de dicho Instituto.

Sin embargo, como queda dicho, y a pesar de los pocos años de existencia, su influencia fue más que relevante para el pequeño ámbito de la creación musical local.

Dentro de esas influencias es que se movió esa generación del '60, aquéllos que en esa época rondaban los cuarenta años de edad y estaban en la plenitud de su actividad creativa, madurando en los años siguientes con obras en su mayoría continuadoras de esas tendencias.

Raúl Schemper, nacido en Buenos Aires el 27 de Mayo de 1921, alumno en composición de *Jacobo Ficher* y en piano de *Oreste Castronuovo*, compuso para guitarra una obra de singular calidad, *Eufonía*¹ merecedora de una distinción en un concurso de composición local. Consta de dos movimientos, *Preludio* y *Toccata*. Concebida en la técnica dodecafónica, el primer número, lento, hace una exploración tímbrica de los recursos instrumentales, mientras que el segundo contrasta con el anterior, en un *Presto* con acentuaciones irregulares y sin pausas. El *Preludio* se basa en una serie de doce notas, mientras que la *Toccata* fundamenta su estructura en una serie interválica. Las dos partes de la obra, con climas diferentes, se equilibran de tal modo que dan como resultado una obra coherente y lograda.

Además de ésta, Schemper compuso una *Invencción*, inédita, para un conjunto de cámara integrado por piano, flauta, violoncello y guitarra. Escrita en notación proporcional y mensurada con líneas indicadoras de pulsos por segundo, es de concepción atonal, en el estilo propio del autor.

Posteriormente compuso una obra que la tituló *Dos Guitarras*, en dos partes con la aclaración de que tanto la primer guitarra como la segunda guitarra pueden ejecutarse en forma independiente o bien ambas a dúo.

Pompeyo Camps, argentino, nacido en Paraná (Entre Ríos) en 1924, aunque vivió en Buenos Aires hasta su muerte, sumó a su tarea de compositor la de periodista y crítico musical. Compuso *Cisma Op. 67*² para guitarra, utilizando una afinación distinta a la normal, y para ciertos pasajes el agregado de elementos sobre las cuerdas para distorsionar el sonido.

¹ Raúl Schemper, *Eufonía*, Ed. Círculo Guitarrístico Argentino N°12.

² Pompeyo Camps, *Cisma Op. 67*, Ed. Ricordi Americana BA 13098.

Silvano Picchi, nacido en Pisa, Italia, en 1922, y residente en la Argentina desde pequeño, además de haberse dedicado a la crítica musical, también compone. Su muy académico dodecafonismo, manejado de una manera mecánica (peligro sobre el cual ya alertaba Schönberg), lo ha llevado a escribir una gran cantidad de música, coherente en el papel, pero muchas veces incapaz de resistir una audición. En su catálogo figuran obras para guitarra como los *Dos Tangos*³ de 1968. También le pertenecen: *Seis piezas para guitarra* de 1971, *Discantus* (1968) para guitarra y fagot. También: *Divertimento* (1951) para dos guitarras y conjunto instrumental, y *Corda XXII* (1968) para guitarra y cuarteto de cuerdas, además de una serie de *Estudios para guitarra* de 1971.

Al margen de las actitudes experimentales promovidas desde aquel legendario Instituto Di Tella, y con una sólida formación hecha en París con maestros de la talla de *Nadia Boulanger* y *Olivier Messiaen*, *Rodolfo Arizaga*, nacido en Buenos Aires en 1926, y muerto en 1985, fue uno de los compositores argentinos más importante de su generación. Además de un extenso repertorio de obras, ha escrito una excelente *Enciclopedia de la música argentina*,⁴ y un par de libros sobre *Manuel de Falla* y *Juan José Castro*. En lo que se refiere a nuestro instrumento, figuran los *Sonetos de la pena* (1957) para mediosoprano, flauta, viola y guitarra, y la *Endecha, in memoriam Manuel de Falla*⁵ de 1967 para guitarra sola. Pieza esta que con un tono lánguido y melancólico, sin rehuir lo tonal, representa una fina evocación del maestro español.

Eduardo Alemann, (n.1922), argentino, divide su línea estética en dos tendencias que coexisten. Por una parte, obras de tipo experimental con un inusual tratamiento de los instrumentos en una búsqueda de novedosas combinaciones sonoras, y por la otra una suerte de *hausmusik*, como él mismo gusta definirla, o música para la intimidad casera, con un estilo franco, sencillo y comunicativo. Dentro de esta última tesitura está su serie para guitarra *Nostalgias Brasileñas*⁶ de 1979, compuesta por cinco números: *Canción*, *Vals melancólico*, *Fiesta*, *Ausencia* y *Bajando del morro*. Un lenguaje más duro y disonante tiene su obra *Tres Piezas para guitarra Op. 93*, formada por los números: *Canción-*

³ Silvano Picchi, *Dos Tangos*, Ed. Argentina de Música.

⁴ Rodolfo Arizaga, *Enciclopedia de la música argentina*, Ed. Fondo Nacional de las Artes, Argentina.

⁵ Rodolfo Arizaga, *Endecha in memoriam Manuel de Falla*, Ed. Argentina de Música.

⁶ Eduardo Alemann, *Nostalgias Brasileñas*, Ed. Barry 4052.

Preludio, Cortejo Fúnebre y Danza Rústica. Del mismo estilo es su *Sonatina Francesa*⁷ de 1956 para flauta y guitarra. En cambio en *Pompas Fúnebres*⁸ para canto y guitarra, utiliza elementos de teatro musical, logrando un resultado de franco dramatismo.

Marlos Nobre, nacido en Recife, Brasil, en 1939, estudió con *Camargo Guarnieri* y completó su formación musical en el Instituto Di Tella de Buenos Aires. Agrega a los premios ganados en diversos concursos de composición y los importantes encargos de obras recibidas, su participación en festivales internacionales y los cargos públicos que desempeñó en su país. Su serie de *Momentos* para guitarra, dedicados a *Turibio Santos*, están contruidos con distintas técnicas modernas de composición. El primero, *Momentos I*⁹ explora diversas maneras de toque, con *glissandi*, armónicos, *pizzicati alla Bartok*, rasgueos, etc., en un muy colorido efecto. El segundo es más ortodoxamente dodecafónico, de rápido movimiento con continuos cambios de compás. El tercero, suena de manera más tradicional que los otros. Sobre un tema melódico que toma los dos primeros compases se estructura toda la pieza, en un clima calmo y lánguido. Tomado como sujeto ese tema es expuesto a diversas variaciones. En el cuarto, de velocidad, a la manera de una *tocata*, las acentuaciones irregulares crean una rítmica interesante en una obra de bravura para el intérprete.

Otra obra importante de Nobre para la guitarra es su *Homenagem a Villa-Lobos*¹⁰. Distintas ideas tomadas a la obra guitarrística de Villa-Lobos son expuestas conformadas a la manera de un *collage* en esta original pieza, donde se reconocen los personales giros del homenajeado, recreados y reelaborados por Nobre. Y de 1984 es su obra inédita *Prólogo e Tocata, Op. 65*. Se puede agregar a su catálogo las versiones para una y dos guitarras de sus *Ciclos Nordesteños*.¹¹

Roberto De Vittorio, nacido en Buenos Aires el 10 de Octubre de 1939, es hoy uno de los compositores que más dedica su atención a la guitarra, si bien esto no es excluyente

⁷ Eduardo Alemann, *Sonatina Francesa*, Ed. Barry.

⁸ Eduardo Alemann, *Pompas Fúnebres*, Ed. Ricordi Americana.

⁹ Marlos Nobre *Momentos I, II, III IV*, en números separados, Ed. Max Eschig, París.

¹⁰ Marlos Nobre, *Homenagem a Villa-Lobos*, Ed. Tonos, Darmstadt, Alemania.

¹¹ Marlos Nobre, *Ciclo Nordesteño Op.5 bis* para guitarra, revisor Turibio Santos, y *Ciclos Nordesteños I-II-III Op- 5, 13 y 22 bis*, dos guitarras, dedicados a Sergio y Odair Assad. Ed. Irmãos Vitale, Brasil.

de sus otras incursiones creativas en el campo sinfónico, coral, vocal y camarístico, e incluso en el desarrollo constructivo de la guitarra, con la invención y utilización de una guitarra microtonal concebida con veinte cuerdas agrupadas por pares, afinadas por cuartos de tono. Se desempeñó como violoncellista en varias orquestas argentinas y europeas.

Su primer obra para guitarra es un conjunto de *Tres Preludios*,¹² luego ampliados con los *Preludios N°4 y 5*.¹³ Son características de ellos un claro melodismo, una buena utilización de la sonoridad del instrumento, hecho por alguien que conoce sus recursos, y un sentido tonal con desviaciones hacia armonizaciones de acordes por cuartas, que tan naturalmente se pueden extraer de la guitarra por su afinación de acuerdo a ese intervalo. Estas particularidades se advierten en toda su obra, incluso la no guitarrística, como si las cualidades sonoras y de afinación de ellas se transportaran al manejo orquestal. De hecho, algunas de sus obras orquestales han surgido primero de la guitarra para luego ser transpuestas.

A los preludios siguen cronológicamente una *Invención*.¹⁴ los *Nocturnos N°1 y 2*,¹⁵ la *Sonata N°1*¹⁶ con el esquema formal clásico en tres movimientos, y continuada luego por otras dos: *Sonata N°2 y 3*. También su *Rapsodia para guitarra y orquesta*. Y de este mismo período es una colección de *Diez Dúos*,¹⁷ consistente en diez pequeñas piezas para dos guitarras de complejidad progresiva. Estos dúos fueron posteriormente reelaborados agregándole una parte orquestal, obra que llamó *Cantos del Invierno Pasado* para dos guitarras y pequeña orquesta. Agregamos también la *Suite N°1*, que consta de cinco números, en el personal estilo del autor.

Con las *Piezas Porteñas*,¹⁸ serie de números con títulos sugestivos y descriptivos, se acerca a un clima tanguero con un sabor cercano a la música típica rioplatense. La colección de *Piezas para guitarra*¹⁹ lo llevan, en cambio, a actitudes vanguardistas con la utilización de un lenguaje más disonante y grafías no tradicionales. La guitarra es empleada

¹² Roberto De Vittorio, *Tres Preludios*, Ed. Casa Nuñez, Buenos Aires.

¹³ Roberto De Vittorio, *Preludios N°4 y 5*, Ed. Lucchelli Bonadeo 307.

¹⁴ Roberto De Vittorio, *Invención*, Ed. Randolph, Buenos Aires.

¹⁵ Roberto De Vittorio, *Nocturnos N° 1 y 2*, Ed. Lucchelli Bonadeo 305 y 306.

¹⁶ Roberto De Vittorio, *Sonata N°1*, Ed. Lucchelli Bonadeo 302.

¹⁷ Roberto De Vittorio, *Diez Dúos*, Ed. Barry 4051.

¹⁸ Roberto De Vittorio, *Piezas Porteñas*, Ed. Barry 4048.

¹⁹ Roberto De Vittorio, *Piezas para guitarra*, Ed. del autor.

de manera camarística en sus *Piezas Sintéticas*²⁰ para flauta y guitarra, lo mismo que en las *Cinco Canciones Breves* para canto y guitarra, mientras que guardan finalidad pedagógica las *Variaciones sobre un tema tradicional inglés*, las *Variaciones sobre Marcelino*, *Pan y Vino*, y las *Variaciones sobre un tema de Gaspar Sanz*.²¹ Es autor de un *Método para guitarra* y un tratado de *Armonía aplicada a la guitarra*.

Su última obra es una extensa colección de *80 Piezas para guitarra*.

Jorge Tsilicas, argentino, perteneció a la misma generación que De Vittorio y Nobre. En su credo estético hubo una clara actitud experimental con la búsqueda de recursos tímbricos y sonoros inéditos explicitados con una grafía no tradicional. Así, en su obra *Espiral*,²² además de una simbología no convencional que indican asimismo toques no convencionales, se dispone en un cuadrículado que debe leerse en el sentido de una espiral. Las alturas son determinadas de acuerdo a la ley matemática de Fibonacci.

Perikiclosis,²³ son un conjunto de diecisiete estructuras independientes que se tocan en el orden especificado previamente. La traducción de este término griego es "alrededor de". Precisamente estas estructuras se fundamentan alrededor de temas tomados del canto gregoriano, del ritual cristiano ortodoxo y del folklore griego.

Para dos guitarras es *Sinegia*, donde al igual que en las anteriores emplea recursos no convencionales de toque, con una escritura en notación proporcional y con signos habituales de la música moderna y otros inventados por él. Del mismo estilo es su *Diafonía*, también para dos guitarras.

A diferencia de los anteriores que no se limitan a la guitarra en su tarea de componer, incluyendo el campo sinfónico, *Eduardo Múscari* (Buenos Aires, 1934), se dedica casi exclusivamente a componer para guitarra, añadiendo a su interés por ello, el ser un ferviente difusor de la actividad en torno a la misma, con la publicación de revistas especializadas y ediciones musicales.

²⁰ Roberto De Vittorio, *Piezas Sintéticas*, Ed. Barry.

²¹ Roberto De Vittorio, *Variaciones sobre un tema tradicional inglés*, *Variaciones sobre Marcelino*, *Pan y Vino*, *Variaciones sobre un tema de Gaspar Sanz*, Ed. Lucchelli Bonadeo 405, 404 y 406.

²² Jorge Tsilicas, *Espiral*, Ed. Ricordi Americana BA 12125.

²³ Jorge Tsilicas, *Perikiclosis*, Ed. Barry 4042.

Las características de su estilo comprenden la utilización de un ortodoxo dodecafonismo, como en su *Suite (Preludio, Canción, Interludio, Ronda, Formación y Danza)*, pasando por una técnica más libre en sus *Diferencias sobre un tema de Villa-Lobos*,²⁴ hasta un lenguaje claramente tonal como son las *Tres Piezas para flauta y guitarra*, o su *Suite Radial (Apertura, Canción evocativa, Intermedio y Cierre)* de 1984, estilo que mantiene en sus canciones para mezzo-soprano y guitarra *Entre mar*, su *Sonatina Porteña* para dos guitarras, y sus *Cantos del Martín Fierro*, para tenor y guitarra. Es autor de un *Concierto para guitarra y cuerdas*, de estructura tonal y con su último movimiento basado sobre la melodía del pericón argentino.

En sus últimas obras revela una preocupación por la realidad social circundante asumiendo una actitud testimonial como en sus *Piezas Villeras (Puente cortado, Canto ciruja, Danza piquetera)*,²⁵ (2002), al igual que en sus *Cuatro Poemas de Neruda* (2001).

Rolando Mañanes, nacido en 1928, en la provincia de Buenos Aires, a partir de sus indagaciones estéticas que lo han conducido a una clara actitud vanguardista, ha compuesto una obra para guitarra *Rostros*,²⁶ con grafía y efectos no convencionales.

Una sólida formación académica adquirida en su país y en los Estados Unidos, exhibe el organista nacido en Salta y radicado en San Juan, donde desempeña su actividad musical como titular de la cátedra de órgano de la Universidad de esa ciudad argentina, *Oscar Rodríguez Castillo*. Esa gran carga de tradición musical se expone en las obras que ha compuesto para la guitarra: la serie de *Piezas Crepusculares y Nocturnas para guitarra Op 17*, que comprenden: la N°1 *Crepúsculo en El Alisal*, la N°2 (a dos guitarras) *Zamba Salteña*, la N°3 (a dos guitarras) *Canto a Dios Padre*, y la N°4 (a una guitarra) *Toccata*.

Miguel Angel Cherubito, quien ha desarrollado buena parte de su carrera en Europa, donde reside actualmente, en Barcelona, suma al talento de intérprete el de su creatividad como compositor. Su obra más importante hasta ahora es su *Concierto para guitarra y orquesta*, estrenada por él mismo con la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires en el Teatro

²⁴ Eduardo Múscari, *Variaciones sobre un tema de Villa-Lobos*, Ed. Círculo Guitarrístico Argentino N°8.

²⁵ Eduardo Múscari, *Piezas Villeras*, Ed. Círculo Guitarrístico Argentino.

²⁶ Rolando Mañanes, *Rostros*, Revista Mundo Guitarrístico N°18, del Circ. Guit. Arg.

de música de siglos anteriores de su país, hasta la composición de obras para guitarra de un tono descriptivo.

Jorge Cardoso, (Misiones, Argentina, 1949), se ha volcado a la estilización folklórica en su actividad de compositor e instrumentista. Un ejemplo de ello es su serie de *Suites Populares*, la número cuatro titulada *Porteña*³⁰ es para dos guitarras. La sólo mención de sus partes da una idea del objetivo perseguido por el autor: *Canción, Tango, Vals* y *Milonga*. Ha compuesto también obras de carácter más abstracto utilizando técnicas atonales, como *Mitosis (Fases de la división celular)*, una suerte de pieza programático-descriptiva de ese proceso biológico, los cuales él bien conoce por sus estudios de medicina. Actualmente reside en Madrid.

Otros nombres se pueden agregar a la lista de guitarristas y compositores que dedican su atención a la guitarra en nuestro continente, como los venezolanos *Leopoldo Igarza* y *Rómulo Lazarde*, y compositores de ese mismo país como *Juan Bautista Plaza*, *Joaquín Silva-Díaz*, *Evencio Castellanos*, *Inocente Carreño* y *Federico Ruiz*.

En la Argentina podemos citar a *Eduardo Wilde*, *Máximo Pujol*, *Juan Carlos Biondo*, *Javier Giménez Noble*, *Ricardo Capellano*, *Javier Bravo*, *Marcelo Coronel* y *Mariano Rocca*.

La lista continúa con otros nombres de quienes no hemos tomado debida nota, pero que no implica subestimar su real valor.

³⁰ Jorge Cardoso, *Suite Popular N°4 Porteña y Mitosis*, Ed. Universal, Tokyo, Japón.

Capítulo 10

La guitarra popular

*Y florezco en guitarras
porque fui la madera
(Atahualpa Yupanqui)*

Hemos venido tratando en los últimos capítulos las manifestaciones artísticas que tienen como protagonista a la guitarra y que la relacionan por tal motivo con el mundo de la música de concierto. Podemos considerar también aquéllas que se dan fuera de este ámbito, y que como hechos culturales igualmente válidos hacen de tal instrumento un vehículo de expresión por costumbre o afición popular. Esto es lo que estudia, o estudiaba, la ciencia del Folklore, aunque no sin razón *Carlos Vega* afirmaba que la guitarra es un instrumento popular pero no folklórico.¹ Su difusión es tal que siempre se encuentra un ejemplar en cada casa provinciana o campesina, mas siempre estos son el producto de una elaboración industrial de los centros urbanos, razón que la invalidaba como instrumento folklórico, ya que una de las condiciones para considerarla como tal era que sea el fruto de la creación anónima y desde luego tuviera una factura artesanal. Más allá de esta disquisición, hecha hace más de medio siglo, lo cierto es que la guitarra está presente en casi todas las manifestaciones musicales populares del continente. También es cierto que lo que se denominaba "*expresiones folklóricas*" y en general lo que este término, "*Folklore*", significa como una rama de la Musicología, han perdido vigencia arrasados por los modelos que imponen los medios de comunicación modernos. Si bien estos muchas veces se nutren de dichas expresiones folklóricas, ya dejan de pertenecer a tal categoría, formando otras que se ha dado en llamar "*proyección folklórica*".

¹ Carlos Vega, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, Ed. Centurión, Buenos Aires.

Una de estas figuras ya del pasado es la del *cantor de glosas* o *payador* inseparablemente ligado a la guitarra como instrumento acompañante a que hace referencia *Isabel Aretz* en su valioso trabajo sobre la *Música Tradicional de la Argentina*.²

"El acompañamiento preferido por el cantor de glosas, o por el payador, era el de la guitarra, con acordes que subrayaban los puntos culminantes del texto o de la frase musical, o bien con punteos acompañando la melodía muchas veces a la tercera inferior. Además, entre cada período, la guitarra tenía a su cargo un preludeo y pequeños interludios, que podían alargarse para dar tiempo al poeta, cuando los versos eran improvisados. Algunas veces el violín sustituía a la guitarra."

En páginas anteriores ya tratamos y describimos esta figura típica de la campaña argentina y rioplatense en particular, especialmente difundida durante el siglo XIX, pero que hoy es ya prácticamente un recuerdo del pasado, y sólo sobrevive como elemento pintoresco para consumo turístico.

Acerca de la función que cumplía la guitarra en determinadas ocasiones podemos tomar lo que decía *Carlos Vega* en relación a las reuniones de salón de antaño:

"Acompañando al canto a la guitarra desempeñó por larguísimas décadas en el ambiente aristocrático de provincias la función del piano. Canto y guitarra constituían la orquesta de salón y en tal menester compartió con el arpa las preferencias de los salones. Solo cuando las clases cultas la reemplazaron por el pianoforte, la campaña aventajó a las ciudades en la utilización de la guitarra."³

Con estos antecedentes urbanos y rurales es que se fue conformando lo que genéricamente se llama música popular sudamericana, en la cual podemos distinguir aquellas formas de origen bailable, y aquéllas de carácter lírico cantada con textos y que carece de esa funcionalidad danzante.

Además podríamos hacer otra distinción en función de su raíz cultural: si son derivadas de las antiguas culturas indígenas, como el *Huayno* o *Wuaiñu*, y sus derivados el *carnavalito* y el *bailecito*, de procedencia incaica, lo mismo que el *Yaraví* o *Yarahué* de donde descende la *vidala* y la *vidalita*, vigentes hoy en la zona de influencia que tuvo el imperio incaico (Perú, Bolivia, Noroeste argentino, etc.); el *Purajhei* considerado por

² Isabel Aretz, *Música Tradicional Argentina*, Ed. Universidad Nacional de Tucumán, 1946.

³ Carlos Vega, *íd.*

algunos autores como la única manifestación nativa de origen guaraní,⁴ o el *caatereté* de la región brasilera. Luego tenemos aquéllos de procedencia europea, particularmente de España y Portugal como la *zamba*, su similar peruana la *marinera*, el *cuando*, el *palito*, etc., la *modinha* y la *tirana* en Brasil, etc., o de otras regiones europeas como la *polca* y el *vals*. Finalmente las de raíz africana como el *lundum* y el *candombe*. En realidad, y de acuerdo a la tesis que venimos exponiendo, el resultado es una conjunción y síntesis de tales aportes, o al menos esos modelos originales son influenciados en algunos casos o directamente mezclados con otros de distinta procedencia.

Sin entrar a considerar detalladamente estas formas en particular, y sobre las cuales hay valiosos tratados publicados, digamos sí que en la mayor parte de ellas uno de los instrumentos utilizados es la guitarra, o alguna de sus variantes constructivas. La guitarra es el instrumento cuyo uso se extiende de manera más amplia a lo largo de todo el continente.

Una característica propia y particular de la música sudamericana es el fenómeno que mencionamos en párrafos anteriores referido a lo que se ha dado en llamar "*proyección folklórica*", que si bien vulgarmente suele confundirse con *folklore* en verdad no son hechos idénticos, básicamente porque aquí desaparece una de las premisas esenciales que establecía la ciencia folklórica: ser fruto de la creación anónima. El desarrollo de los medios de comunicación, de la industria discográfica y el control de los derechos autorales -lo cual es indudablemente beneficioso para el creador musical- han llevado a la identificación precisa de quienes seguramente en otra época hubieran sido anónimos creadores de melodías, canciones, coplas o piezas musicales que saltan luego de boca en boca apropiadas por el gusto y el sentir popular.

Herederos de trovadores y juglares medioevales, el guitarrista popular genera un arte singular que es diferente a los esquemas evolutivos de la música europea, si bien se nutre de ella en gran medida, mestizándola con otros componentes vernáculos y foráneos. Algunos creen ver en ellos ciertas pautas del nacionalismo musical (*Eduardo Falú* dice él pertenecer a esa corriente), mas su situación, sus principios y el manejo que hacen de los elementos folklóricos son distintos. Mientras el compositor nacionalista toma giros melódicos (a veces textualmente) y rítmicos introduciéndolos dentro de una concepción

⁴ Lázaro Flury, *Historia de la Música Argentina*, Ed. Tapas, Córdoba.

académica europea, el guitarrista popular se mete dentro de la forma folklórica para desde allí generar un hecho artístico nuevo, desapareciendo esa contradicción entre elementos (tema melódico - forma académica) que en muchos casos resiente el discurso artístico musical nacionalista.

No se proponen llegar a las formas con grandes desarrollos, extensas variaciones o intrincada elaboración, por el contrario la característica de su arte es la sencillez y simplicidad expresiva lo cual implica un manejo eficaz de los pocos elementos utilizados, dentro de un esquema deliberadamente restringido, y una percepción atenta del gusto popular, de allí la repercusión que logran.

Larga sería la lista de los buenos músicos que entran en esta categoría, como el peruano *Raúl García Zárate*, o *Atahualpa Yupanqui* y *Eduardo Falú*, o tantos otros que por su difusión nos releva de toda necesidad de mención.

Este fenómeno se enlaza con las nuevas formas de difusión musical de nuestro tiempo, más despersonalizadas pero también más incisivas y autoritarias. La industria musical discográfica, fenómeno económico y social que ha cambiado la forma de hacer música y que abarca no sólo la fabricación del soporte musical, sino también el aspecto de la difusión a través de los medios masivos de comunicación lleva a desbordar el concepto de folklore y sus antiguas categorías pensadas hace varias décadas y a replantear este fenómeno.

La dirección de ese análisis excede en realidad la naturaleza de este trabajo, pero obliga a su planteo.

Néstor Guestrin

Compositor y guitarrista nacido en Salta, Argentina, en 1950. Realiza una intensa actividad como intérprete solista y, junto a su esposa Menecha Casano, constituyen un dúo de guitarras con actuaciones en diversas ciudades europeas y sudamericanas. Han publicado grabaciones de autores argentinos, del Barroco europeo, clásicos españoles y otras.

Es autor de obras sinfónicas, de cámara y para su instrumento, la guitarra, que han sido estrenadas por importantes organismos, conjuntos de cámara de su país, Argentina, y solistas de prestigio.

Su preocupación por la difusión de la música sudamericana le lleva a investigar en su pasado y a estrenar obras para guitarra de autores de la región, algunas de las cuales le han sido escritas especialmente.

Ha escrito artículos sobre el tema para distintas revistas especializadas.

La página de Néstor Guestrin puede encontrarse en Internet en:
<http://nestorguestrin.cjb.net>