

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 Albarelllos*, 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 cuyas 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 vales 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 vales, 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 Albarelos* 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.