

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 transcritto, 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.

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 promisoriosa 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,

³ Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires.

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

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

una característica generacional de los compositores nacionalistas, dentro de los cuales se 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.

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 prelude *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 vales venezolanos lo han identificado mundialmente. Son parte de una colección de *Cuatro Valses 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 Valses 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 *Fantasia 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 *Colleçao 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.