

Del violín a la guitarra: influencias en la técnica, escritura, organología y expresión

Ricardo BARCELÓ

Traducción: Gerardo ARRIAGA

Como indica el título de este artículo, en él se habla de la transferencia de características propias de la técnica, escritura y organología del violín a la guitarra, todo ello en un lapso relativamente breve, el paso del siglo XVIII al XIX. Para entender esa influencia, que en algunos casos fue recíproca, tenemos que remontarnos a la época de la guitarra barroca.

Durante más de doscientos años, entre los siglos XVI y XVIII, estuvo en uso una guitarra de cinco órdenes, hoy conocida como guitarra barroca, que llegó a coexistir en el Renacimiento con las vihuelas de seis y de siete órdenes y con las guitarras de cuatro órdenes, como atestigua Juan Bermudo.¹

La decadencia de la guitarra barroca comenzó con la transición del estilo barroco hacia el preclásico. Con la aparición de la tonalidad y de una nueva visión, fundamentalmente vertical, de la música, era necesario disponer de notas bajas que asegurasen la estructura armónica; así, resurgió la tendencia a encordar con bordones para obtener más sonidos graves, porque en muchas ocasiones se evitaba el uso de bordones con el fin de facilitar la ornamentación y construir un estilo característico de la guitarra barroca. Con el cambio de gustos musicales, cuando la guitarra pasó a desempeñar un papel más importante como instrumento solista, la técnica tradicional del rasgueado quedó confinada a las barberías y a la práctica de algunos músicos populares.

La guitarra clásico-romántica

Aunque pudieran haberse realizado experimentos anteriores, no es sino hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando comienza a popularizarse la guitarra de seis órdenes, como demuestra el primer tratado conservado para guitarra de seis órdenes, obra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán,² del año de 1773. Se trata de

¹ Juan BERMUDO: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna: Juan de León, 1555, ed. facs. al cuidado de Macario Santiago KASTNER, Kassel - Basilea: Bärenreiter-Verlag, 1957 (Documenta Musicologica, XI); ed. facs. Madrid: Arte Tripharia, 1982; ed. facs. Valladolid: Editorial Maxtor, 2009, fols. 28 y 96.

² Juan Antonio de VARGAS Y GUZMÁN: *Explicación de la guitarra*. Manuscrito, Cádiz, 1773, ed. de Ángel MEDINA ÁLVAREZ, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, Serie Estudios e Investigaciones, 1994.

un proceso gradual y anónimo, lo que vuelve imposible establecer límites geográficos y cronológicos al momento exacto de la añadidura del sexto orden a la guitarra barroca, merced al cual se transformó en un nuevo instrumento con características propias de construcción, hoy conocido como guitarra clásico-romántica.³ Podemos deducir que el Mi grave del sexto orden vino a satisfacer una necesidad armónica,⁴ dotando al instrumento de más notas graves que podían cumplir la función de bajos en diversas tonalidades.

Gracias a las investigaciones históricas de Beryl Kenyon de Pascual, sabemos que en el *Diario de Madrid* se anunciaba ya en el año de 1760, en venta por el propio lutier, un instrumento de seis órdenes; por lo tanto, podemos imaginar que la evolución hacia la guitarra de seis órdenes comenzó algunos años antes de esa fecha de 1760.⁵

Las primeras guitarras clásico-románticas se encordaban con seis órdenes de dos o más cuerdas, pero en el segundo cuarto del siglo XIX esta costumbre cayó en desuso y a partir de entonces la mayor parte de constructores y guitarristas prefirieron la encordadura con seis cuerdas simples. Poco a poco, los antiguos trastes de tripa fueron sustituyéndose por barras de madera, marfil o metal incrustadas en el diapasón de la guitarra. Aunque originalmente el diapasón estaba a la misma altura de la tapa, como en la guitarra barroca, pronto apareció el sobrepunto, o diapasón de resalte. Este sobrepunto es una plancha de madera que eleva los trastes por encima del nivel de la tapa, aumenta la resistencia del mástil y a la vez permite una mayor tensión en las cuerdas, ya que que en la región

aguda del instrumento las cuerdas quedan situadas más cerca del diapasón y el esfuerzo para pisarlas es menor.

El diapasón de resalte no era una invención nueva, pues se usaba habitualmente en los instrumentos de cuerda frotada. Como no era raro que los constructores de violines fabricasen también guitarras, es más que probable que una técnica de construcción tradicional de los instrumentos de arco, como es el uso de la pieza que en violín se denomina batidor –una especie de sobrepunto– se haya aplicado a la guitarra. Lo mismo pudo haber ocurrido con el uso de cuerdas simples, como en el violín, con las cuales algunos guitarristas encontrarían una mayor claridad en los pasajes melódicos, y otros, una mayor sencillez y rapidez de afinación que con las cuerdas dobles, por no hablar de argumentos de carácter económico.

En este sentido, Thomas Heck, investigador de la vida y la obra de Mauro Giuliani, hace notar que

...la guitarra clásica debe más a la familia del violín, en términos de notación y de detalles de construcción, que a la guitarra barroca. Y ciertamente no es casual que Giuliani y Sor hayan sido hábiles ejecutantes de instrumentos orquestales de cuerda antes de pasar a la guitarra. Primero fueron músicos, antes que guitarristas, y esta es una razón importante de su éxito.⁶

El caso de Nicolò Paganini (1782-1840)

Tal como afirma Javier Suárez-Pajares,⁷ a finales del siglo XVIII hubo una crisis en el violín, ajena a la calidad de sus intérpretes, que favoreció directamente el surgimiento de la guitarra; esta ganó terreno rápidamente acercándose al complejo fenómeno del vir-

³ Preferimos la denominación de guitarra *clásico-romántica* para la guitarra de la época de Sor, en vez de llamarla simplemente *romántica* –término más frecuente–, porque se adapta mejor al ámbito temporal de su auge, a su organología y a las características de su repertorio. En Portugal, en el siglo XIX, este instrumento se llamaba *viola francesa*.

⁴ Hay que destacar que en esta época se generalizó el empleo de bajos de tripa o seda recubiertos de hilo metálico –bordones entorchados–, lo que permitió utilizar cuerdas de menor grosor y longitud y con un timbre más brillante que el de las antiguas cuerdas de tripa sin entorchar. Esto repercutió también en el tiro de cuerda de diversos instrumentos, los cuales, siendo del mismo tamaño o más pequeños, de manera aparentemente paradójica podían producir sonidos más graves.

⁵ Beryl KENYON DE PASCUAL: “Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII (parte II)”, *Revista de Musicología*, 6/1-2 (1983), p. 301.

⁶ Thomas F. HECK: “Mauro Giuliani. Un omaggio in occasione del bicentenario della nascita e un nuovo ritratto”, *Il Fronimo*, 37 (ottobre 1981), p. 48: “...la chitarra classica è piú debitrice alla famiglia del violino, in termini di notazione e di dettagli costruttivi, che alla chitarra barocca. E non è certo un fatto accidentale che Giuliani e Sor fossero abili suonatori di strumenti a corde in orchestra prima di passare alla chitarra. Prima furono musicisti, poi chitarristi. Qui sta un'importante ragione del loro successo”.

⁷ Javier SUÁREZ-PAJARES: “Los virtuosismos de la guitarra española: del alhambrismo de Tárrega al neocasticismo de Rodrigo”, en Louis JAMBOU (ed.): *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 231.

tuosismo instrumental, que abarca factores psicológicos y de relativo desarrollo mecánico-instrumental difícilmente cuantificables.

Este hecho está relacionado, en gran parte, con el estilo violinístico de Paganini, ya que este músico también dominaba la guitarra, para la que escribió mucha música. La ambivalencia instrumental de Paganini en esta época crucial en la evolución de la guitarra lo hace merecedor de una atención especial.

Paganini estudió el violín desde los siete años de edad con su padre, violinista y mandolinista aficionado. Con sólo doce años ya componía obras para violín y guitarra, y las tocaba a dúo con su hermano Carlo, que era guitarrista. Desde muy joven demostró un gran talento como violinista, y asombró de tal manera a los públicos de diversas ciudades europeas que surgió el mito de que había hecho un pacto con el diablo. A los 19 años de edad, habiendo iniciado una relación amorosa con una dama de buena posición económica, interrumpió sus actividades concertísticas para dedicarse a la agricultura y al estudio de la *joven* guitarra de seis cuerdas. En 1805 aceptó el puesto de primer violín en Lucca, en la corte de la princesa Elisa Bonaparte, hermana de Napoleón, y permaneció allí hasta 1809. En ese período escribió la *Sonata Napoléon per la quarta corda* y varias sonatas para violín y guitarra o para mandolina y guitarra. En 1813 la crítica de Milán lo aclamó como el mayor violinista del mundo. El compositor y guitarrista Fernando Sor, en su Método de 1830, considera a Paganini el paradigma de la perfección musical, digno de la reputación que se había labrado.⁸

La gran fama que había adquirido Paganini como intérprete virtuoso del violín lo libró de seguir el mismo camino que otros violinistas que prefirieron abandonar ese instrumento para iniciar una nueva carrera con la guitarra, instrumento de moda en su época. Este fenómeno originó muy pronto un estilo violinístico en la guitarra, en la que se trasplan-

⁸ Fernando SOR: *Méthode pour la guitare*, París: L'Auteur, 1830, ed. facs. Ginebra: Minkoff Reprint, 1981, p. 53, n. 1: "On faisait en ma présence la description de tous les tours de force et des choses extraordinaires exécutées sur le violon par le célèbre Paganini. Quelqu'un demanda: «—Et comment joue-t-il tout bonnement du violon?» «—Parfaitement», répondit celui à qui la question s'adressait, et qui pouvait prononcer avec connaissance de cause. Dès lors je considérai cet artiste comme un vrai talent colossal, digne de sa grande réputation".

taron recursos idiomáticos típicos del violín tales como la ejecución rápida de melodías sin bajos, pues el reducido tamaño del violín y el empleo del arco propician el uso frecuente de escalas con una cierta velocidad.

La transferencia de recursos idiomáticos de un instrumento a otro se ha utilizado con el fin de que el virtuosismo pueda disponer de un abanico mayor de elementos, y existe el mito de que la elevada técnica violinística desarrollada por Paganini tiene una conexión directa con la técnica guitarrística, que Paganini dominaba a la perfección. Una de sus primeras obras, las *Variazioni sulla Carmagnola*, para violín y guitarra sobre un tema popular de la región italiana del Piamonte, fue interpretada en público en 1795 por el autor, cuando este tenía sólo trece años. Este hecho pone de manifiesto que desde muy joven el autor tenía un conocimiento bastante profundo de ambos instrumentos. Su modelo pudo haber sido Alessandro Rolla, autor de sonatas para violín y guitarra, pero no se tiene noticia de que Nicolò hubiese recibido clases de guitarra hasta entonces.

Luigi Pentasuglia⁹ afirma que existen pruebas de que Paganini aprendió a tocar el violín y la mandolina con su padre, pero no la guitarra, y que esta educación inicial pudo haber influido en el perfil psicológico del joven Nicolò. La formación de los instrumentistas de arco se basaría sobre todo en la percepción auditiva, mientras que el aprendizaje de los guitarristas, de los mandolinistas, de los intérpretes de otros instrumentos similares y aún de los pianistas se apoyaría principalmente en el contacto visual. Por ello supone Pentasuglia que en los intérpretes de instrumentos de la familia del violín se daría una escucha interior de los sonidos que habían de producirse, mientras que en los segundos habría una visualización previa de las posturas en el diapasón o en el teclado del instrumento. Si tenemos en cuenta que la mandolina y el violín son instrumentos de dimensiones similares y afinación igual, podría haberse dado en Paganini una asimilación mental del diapasón sin trastes del violín con el de la mandolina, que tiene trastes; el intérprete podría haber sustituido fácilmente esta últi-

⁹ Luigi PENTASUGLIA: *Il segreto di Paganini*, <http://www.pentasuglia.it/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=37> [consultada en diciembre de 2010].

ma por la guitarra, instrumento de mayores posibilidades, que le era familiar y que posteriormente estudió de forma metódica.

Según Arnaldo Bonaventura,¹⁰ a comienzos del siglo XIX la *scordatura*, es decir, el cambio en la afinación convencional del violín, era una típica práctica virtuosística. Esto asombraba a quienes sólo conocían las posibilidades normales del instrumento e ignoraban el sencillo *truco*.¹¹ Pentasuglia cree verosímil que Paganini empleara una *scordatura* en el violín en la que imitaba en las tres cuerdas graves la afinación habitual de la guitarra, manteniendo las mismas relaciones interválicas de la siguiente manera:



Ejemplo 1. Afinación del violín de Paganini según la hipótesis de Luigi Pentasuglia.



Ejemplo 2. Afinación de las tres primeras cuerdas de la guitarra

Por último, en una maniobra verdaderamente circense, Paganini provocaba la rotura de la primera cuerda, Mi, de forma aparentemente

accidental, lo que tenía un efecto doble: aumentar la emoción del público y permitir que el arco tocara en las tres cuerdas restantes, afinadas a la manera de la guitarra, pasajes desarrollados originalmente en ella. A pesar de todo esto, es difícil afirmar que la influencia del estilo guitarrístico fuese la única fuente de las características propias del estilo violinístico de Paganini.

Hemos comparado los famosos *Capricci* de Paganini¹² con los poco conocidos *Capricci* de Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), incluidos en sus *Conciertos para violín* con veinticuatro *Capricci ad Libitum*.¹³ Locatelli no era guitarrista, pero uno de sus *Capricci*, integrado en el *Concerto IV* y escrito ochenta y siete años antes de los de Paganini, comienza con un arpeggio en Mi mayor, idéntico al del *Capriccio* n° 1, op. 1, de Paganini; este arpeggio podría considerarse, con un análisis superficial, un tanto *guitarrístico*, y lo mismo ocurre con otros pasajes de diversos *capricci* de Paganini.

La experiencia de Paganini con instrumentos de cuerda y trastes podría explicar, hasta cierto punto, su predilección por el virtuosismo cromático y el uso frecuente de ligados de mano izquierda (*pizzicatti*) en el violín, llamados ligados técnicos o instrumentales por los guitarristas. En efecto, el *pizzicatto* de mano izquierda fue muy usado por Paganini, y según una creencia común se trataba de un recurso *trasplantado* de la técnica guitarrística. Sin embargo, no deberíamos olvidar que la



Ejemplo 3. Fragmento del *Capriccio* n° 7 de Pietro Antonio Locatelli. *Concerto IV*, Amsterdam, 1733

¹⁰ Arnaldo BONAVENTURA: *Niccolò Paganini*, Génova: Formigini, 1915, p. 36.

¹¹ Es interesante recordar que, por ejemplo, Molino y Carcassi afinaban ocasionalmente la 3ª cuerda de la guitarra en Sol \sharp , la 4ª en Mi y la 5ª en Si, produciendo con las cuerdas al aire un acorde de Mi mayor; en algunas obras de Sor la 6ª se afinaba en Re o en Fa. Con estos antecedentes no sería extraño que Molino, guitarrista y violinista contemporáneo

de Paganini, hubiese probado también diferentes afinaciones en el violín.

¹² Niccolò PAGANINI: *24 Capricci*, Milán: Ed. Ricordi, 1820, reed. Múnich: G. Henle Verlag, 1990, revisión de Renato de Barbieri.

¹³ Pietro Antonio LOCATELLI: *L'Arte del Violino*. Amsterdam: Michele Carlo le Cene, 1733, reimp. Amsterdam: Saul B. Groen, 1981.



Ejemplo 4. Fragmento del Capriccio nº 1, Nicolò Paganini, Milán, 1820

realización mecánica de este recurso es una posibilidad connatural a la mayor parte de instrumentos de cuerda; por lo tanto, podemos concluir que la mencionada atribución es un tanto osada.

Esa asimilación, esa transversalidad musical-instrumental, puede encontrarse igualmente, pero en sentido inverso, en un músico polifacético y ecléctico mucho más cercano a nuestra época como es Villa-Lobos, quien, además de compositor, era violonchelista, pianista y guitarrista. Veamos un compás de su *Estudio nº 2*, de los *Douze Études* para guitarra,¹⁴ y comparémoslo con un fragmento del *Capriccio nº 24* para violín de Locatelli:

arco que a los de la guitarra, aunque también podría encontrarse fácilmente en cualquier instrumento melódico o incluso en el piano, lo cual es lógico, pues se trata de una forma muy sencilla de un acorde de La mayor desgranado en terceras por su orden natural. En la guitarra, por su afinación y tamaño, aparecen ciertas dificultades de realización de este tipo de arpeggios, que pueden considerarse virtuosísticos y requieren, en *tempo allegro*, una digitación de ambas manos cuidadosamente elaborada, así como una gran pericia en el ejecutante, lo que hace pensar que en la escritura guitarrística de Villa-Lobos hay una influencia, consciente o inconsciente, de cier-

(Allegro)



Ejemplo 5. Fragmento del Estudio nº 2 para guitarra, Heitor Villa-Lobos, París, 1929

(Allegro)



Ejemplo 6. Fragmento del Capriccio nº 24 para violín. Concerto IV, Pietro Antonio Locatelli, Amsterdam, 1733

El modelo de arpeggio o acorde desplegado usado por el músico brasileño es más similar a los utilizados en los instrumentos de

tas características instrumentales bastante ajenas a las que habitualmente se consideran naturales en la guitarra.

¹⁴ Heitor VILLA-LOBOS: *Douze Études pour Guitare*. París: Max Eschig, 1953, compuestos en París en 1929.

En conclusión, aun cuando sea muy probable la existencia de una influencia recíproca y una interacción entre la técnica de los diferentes instrumentos que tocaban estos músicos, es muy difícil saber dónde comienza y dónde termina esta influencia; más bien habría que pensar en una asimilación profunda, enriquecedora de la imaginación de esos músicos, en lugar de un mero *injerto* o *trasplante* de técnicas instrumentales asociadas con un instrumento u otro. Lo cierto es que en la época de Paganini la guitarra y el violín estuvieron unidos como nunca antes, hasta llegar a compartir algunas partes importantes de su *código genético*, ocasionando algunas *mutaciones* que serían perdurables en ambos instrumentos.

Sin embargo, la música para guitarra de Paganini no fue tan famosa como su producción violinística, aunque otros compositores italianos, especialmente dedicados a la guitarra de concierto y con formación previa de instrumentistas de arco, se encargaron de que el instrumento brillara en las grandes salas europeas a través de sus composiciones típicamente guitarrísticas; tal es el caso de Molino, Carulli, Giuliani o Legnani.

Los “emigrados” que tuvieron éxito

Dirijamos una mirada atenta a la actividad musical de algunos pioneros de la guitarra clásico-romántica de concierto que, actuando en una época de cambios en las modas musicales y en los gustos del público, modificaron el camino que habían empezado a recorrer junto a otros instrumentos de cuerda “emigrando” a la guitarra.

1. Francesco Molino (1768-1847)

Nacido en Ivrea, Italia,¹⁵ desde 1786 hasta 1789 tocó la viola en la orquesta del Teatro Real de Turín, y el violín en la Capilla Real de la misma ciudad entre 1798 y 1818. Sus primeras publicaciones fueron el *Primer concierto para violín y orquesta*, impreso por Pleyel en París en 1803, así como varias obras para guitarra sola y música de cámara con guitarra, además de dos métodos para este instrumento, impresos en Leipzig en 1812 y 1813. Desde aproximadamente 1819 hasta su muerte vivió en París, donde mantuvo una

intensa actividad como compositor y como profesor de violín y de guitarra, usando el título de *professeur de violon attaché à la Chapelle de S.M. le Roi de Sardaigne*. Fue autor del *Método completo para aprender a tocar la guitarra* [...], Op. 49. París, ca. 1827.¹⁶

2. Ferdinando Carulli (1770-1841)

Nació en Nápoles.¹⁷ Fue autor del primer método completo para guitarra clásico-romántica, el cual continúa usándose hoy en día, aplicado a la guitarra actual. Se formó musicalmente con un fraile que era aficionado a la música, y el primer instrumento que estudió fue el violonchelo, pero a partir de los veinte años de edad, en 1790, dedicó todos sus esfuerzos al aprendizaje como autodidacta y más tarde a la pedagogía de la guitarra. Vivió muchos años en París, en donde publicó gran parte de sus numerosas obras musicales.

3. Mauro Giuliani (1781-1829)

Gran compositor y virtuoso de la guitarra, comenzó de niño sus estudios musicales en Barletta, Italia, donde estudió armonía y compuso algunas obras de carácter litúrgico.¹⁸ Su primer instrumento, que nunca abandonó del todo, fue el violonchelo, y probablemente también estudió violín. Conoció a grandes intérpretes y compositores tales como Rossini, Hummel y Moscheles, y colaboró con algunos de ellos; se sabe que en 1813 tocó en la orquesta en el estreno de la *Sexta sinfonía* de Beethoven. Como no existe información acerca del instrumento que tocó en esa ocasión, podemos suponer que fuera el violonchelo.

¹⁶ FRANCESCO MOLINO: MÉTODO COMPLETO | para | Aprender á tocar la Guitarra... El ejemplar que hemos consultado se encuentra en E-Mc, sign. Roda 861; hay otro en la colección privada de Kenneth Sparr, mencionado en <<http://www.tabulatura.com/spmeth.htm>> [consultada en diciembre de 2010]. El *Método* de Molino apareció en numerosas ediciones y lenguas: francés, italiano, alemán y español; véase Mario DELL'ARA: “Il «Metodo» di Francesco Molino”, *Il Fronimo*, 65 (ottobre 1988), pp. 40-50.

¹⁷ MARIO TORTA: “Carulli, Ferdinando (M[aria?] Meinrado Francesco Pascale Rosario)”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, Londres: Macmillan, 2001, pp. 212-213.

¹⁸ THOMAS FITZSIMMONS HECK: *The Birth of the Classic Guitar and its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani (d. 1829)*, Tesis de doctorado, Yale University, 1970.

¹⁵ MARIO DELL'ARA: “Luigi, Valentino e Francesco Molino”, *Il Fronimo*, 50 (gennaio 1985), pp. 14-43.

4. Luigi Legnani (1790-1877)

Nació en Ferrara.¹⁹ Comenzó su educación musical en Ravena, donde estudió violín. Su *debut* como guitarrista tuvo lugar en el año de 1819 en *La Scala* de Milán. Compartió sus actividades de guitarrista con las de cantante y violinista profesional en el *Teatro Comunale de Ravenna*. Escribió treinta y seis *Caprichos* para guitarra, sin duda inspirados en los brillantes *24 Caprichos para violín* de Paganini, con quien tuvo relaciones personales y profesionales.

Podemos observar que todos estos destacados artistas, además de coincidir en el hecho de haber sido compositores y guitarristas, comenzaron su vida musical con un instrumento melódico de cuerda frotada. Es muy probable que este hecho se haya reflejado en la técnica y la estética guitarrística de estos músicos, a través de la asimilación de algunas de las características propias de los instrumentos de cuerda frotada, y que este legado fuese transmitido naturalmente a través de sucesivas generaciones de guitarristas, hasta llegar a nuestros días.

Metodología. Composición. Digitación

Al principio, a causa de los instrumentistas de arco “emigrados”, la metodología de la enseñanza y la digitación en la guitarra se vieron influenciadas por algunas conductas violinísticas, lo cual era natural, teniendo en cuenta que la primera guitarra *moderna* era en realidad un instrumento nuevo, sin historia didáctica ni técnica. A Charles Doisy, por ejemplo, le parece recomendable, para desarrollar la habilidad de la mano izquierda (que considera más endeble que la derecha) y conseguir un rápido progreso, estudiar el violín antes que la guitarra, pero añade que, de no ser así, las dificultades se resolverán también, aunque con mayor esfuerzo y estudio.²⁰ Asimismo, hablando de algunos intérpretes famosos españoles e italianos, escribe que: “...Ils arpègent presque toujours, et nous nous en jouons comme du Violon...”²¹ lo cual revela una visión melódica del instrumento, en lugar de otra más armónica.

¹⁹ Simon WYNBERG: “Introduction”, en *Luigi Legnani. 36 Caprices (1790-1877) Op. 20 in all major & minor keys*. Heideberg: Chanterelle, 1986.

²⁰ Charles DOISY: *Principes Généraux de la Guitare*, Paris: Autor, 1801, ed. facs. Ginebra: Minkoff Reprint, 1979, p. 10.

²¹ *Ibid.*, p. 70.

Es fácil suponer que cualquier músico serio que hiciese de la guitarra su instrumento predilecto y que buscase referencias previas fiables que lo pudiesen orientar en su estudio, se encontraría en una situación de un cierto *desamparo*, que fácilmente conducía al autodidactismo. No hay que olvidar que era una época de muy intensa transición hacia la nueva guitarra, que estaba naciendo no solamente en el aspecto físico, sino también en el musical; aún no había métodos extensos y fiables que orientasen a los nuevos guitarristas.

La influencia del violín sobre la guitarra, como hemos visto, se manifestó en varios aspectos musicales, técnicos y organológicos; tener eso en cuenta facilita la comprensión de las observaciones que hace Sor en la Introducción de su método, al hablar de la buena impresión que causaban sus buenas cualidades de ejecutante en algunos guitarristas de su época:

... Su asombro sólo se debe a la imagen que tienen de la guitarra, pues considerándola principalmente un instrumento de acompañamiento y clasificándola, por lo tanto, entre los instrumentos armónicos, comienzan, sin embargo, tratándola como un instrumento melódico, pues sus primeras lecciones siempre son escalas, a las cuales amoldan la digitación...²²

Poco más adelante, hablando de su estilo de escritura para guitarra basado en el estudio de la armonía y el contrapunto e inspirado en la música de piano y orquesta, Sor declara:

... he descubierto que es más eficaz que el continuo amasijo de semicorcheas o fusas en escalas diatónicas o cromáticas. ...es una prueba mucho mayor de poseer el dominio del instrumento que todas esas sonatas que he oído, con grandes pasajes de tipo violinístico, sin armonía e incluso sin bajos, o sólo con bajos en cuerdas al *aire*...²³

²² “... Leur étonnement ne vient que de la manière dont ils envisagent la guitare: tout en disant que cet instrument est principalement destiné à l’accompagnement, et, par là, le classant parmi les instruments d’harmonie, ils commencent toujours par le traiter comme instrument de mélodie; car leurs premières leçons sont toujours des gammes aux-quelles ils habituent la doigté...” F. SOR: *Méthode...*, *op. cit.*, p. 2.

²³ “... j’ai trouvé qu’il s’y prête mieux qu’au fatras continuel des doubles et des triples croches en gammes diatoniques ou chromatiques.” “...était une bien plus grande preuve de posséder l’instrument que toutes ces sonates que j’entendais avec de grands traits de violon, sans harmonie et même sans basse, à moins qu’elle ne se trouvât dans les cordes à vide...” *Ibid.*, p. 3.

Estas frases revelan una cierta similitud con los comentarios que ya aparecían en el método de Abreu y Prieto, de 1799:

He visto y oído en algunos una improba ejecución en ambas manos, pero mal ordenada; (bien que tocar bien, ó tocar mal, todo es tocar.) A otros, y de éstos muy pocos, solo tocar innumerables carreras ligadas de fusas y semifusas, sin variar, como si la Guitarra no tuviera el mismo privilegio que los demás instrumentos, debiendo verificarse oportunamente ya los puntos ligados, ya los picados, ya variando de arpeggios, duos, y otros primores del arte...²⁴

miembros “adultos” de la nueva familia de violines. La influencia de la digitación violinística sobre la del violonchelo fue particularmente intensa. Los instrumentistas de aquellos tiempos todavía creían que la digitación violinística era perfectamente aplicable al violonchelo...²⁵

Notación. De la tablatura a la notación moderna

Los instrumentos de cuerda pulsada utilizaron tradicionalmente el sistema de notación llamado tablatura, que indicaba los lugares



Ejemplo 7. Gaspar Sanz: Instrucción de música sobre la guitarra española. Zaragoza, 1674²⁶

Es interesante hacer notar que algo similar ocurre con el violonchelo moderno, que es el miembro de la familia de los violines cuyo tiro de cuerda se asemeja más al de la guitarra. Ambos instrumentos experimentaron importantes cambios organológicos en el mismo período histórico, y recibieron una fuerte influencia del violín. Por idénticas razones, estos instrumentos presentaron características técnicas y metodológicas que provocaron una transición problemática de algunas prácticas procedentes del violín hacia los estilos del violonchelo y de la guitarra. Como puede verse, el siguiente comentario de Nikola Chakalov avala la hipótesis del paso de elementos estilísticos del violín a la guitarra:

Durante las primeras décadas de “vida” del violonchelo la técnica relativa a su utilización solía pagar tributo a las tradiciones de la viola de gamba por un lado y a la técnica del violín por otro. La emancipación de la ejecución y la diferenciación de una técnica específica para el violonchelo empezó tardíamente (en la segunda mitad del siglo XVIII), principalmente en Italia y Francia. Los primeros libros dedicados a la enseñanza del violonchelo impresos en Francia (Ch. Cupis, 1789 y J. Tilière, 1774) todavía delatan una insuficiente emancipación del “benjamín” respecto a los

res en donde debían colocarse los dedos de la mano izquierda para producir las notas pertinentes.

Este recurso no se abandonó sino hasta finales del siglo XVIII, cuando se adoptó el sistema moderno de notación. La elección de escribir la música de guitarra en clave de Sol, aunque una octava por encima del sonido real, es, casi con certeza, una consecuencia de la *contaminación idiomática* proveniente del violín y que comienza ya en la etapa final de la guitarra de cinco órdenes. A pesar de que las notas reales suenan una octava por debajo del violín, en la escritura ambos instrumentos tienen una extensión parecida si comparamos las cuerdas extremas de ambos, al aire: en el violín, Sol por debajo de la pauta hasta el Mi del cuarto espacio; en la guitarra de cinco órdenes, desde el La bajo la pauta hasta el Mi del cuarto espacio.

Gran parte del repertorio de los guitarristas compositores de la segunda mitad del siglo XVIII provenía del canto y del violín, como se

²⁵ Nikola CHAKALOV: *La digitación en el violonchelo*, traducción española de Miquel BERNADÓ, Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2004, pp. 12-13.

²⁶ Gaspar SANZ: *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674 y 1697, ed. facs. con introd. de Luis GARCÍA-ABRINES, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1979.

²⁴ ANTONIO ABREU: *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes... aumentada por el P. F. Victor Prieto*, Salamanca: Imprenta de la calle del Prior, 1799, p. 6.

ñala Dell'Ara,²⁷ por lo que resultó natural el traslado de escritura propio de un instrumento fundamentalmente melódico que indica las diferentes voces sin precisar su duración real, la cual aparece sólo sugerida en la partitura, como puede verse en las obras de Doisy y de otros contemporáneos de estilo similar, como el violinista y guitarrista español Fernando Ferandiere.²⁸



Ejemplo 8. Lección tercera, Fernando Ferandiere. Escritura violinística en la guitarra. Madrid, 1799

A pesar de la imprecisión en la escritura, una obra que tenga bajos, agudos y algunas notas en el registro medio es percibida por el oído como una música a varias partes, especialmente si se toca en diferentes cuerdas y se mantiene la vibración y resonancia de las distintas voces.

Aspectos organológicos

Algunas guitarras construidas en el primer cuarto del siglo XIX revelan una clara influencia de los instrumentos de cuerda pulsada, por lo menos en el aspecto de su forma externa.

El ya mencionado Francesco Molino incluye, en su *Método*, Op. 49, un grabado que representa una guitarra muy especial, construida por los hermanos Mauchant, de Mirecourt.²⁹

²⁷ Mario DELL'ARA: *Manuale di storia della chitarra, vol. I. La chitarra antica, classica e romantica*, Ancona: Bèrben, 1988, capítulo V.

²⁸ Fernando FERANDIERE: *Arte de tocar la guitarra española por música*, Madrid: Pantaleón Aznar, 1799, ed. facs. Londres: Tecla Editions, 1977.

²⁹ Ciudad de donde proceden los primeros violines de la historia, con una gran tradición de construcción de instrumentos que perdura hasta nuestros días.

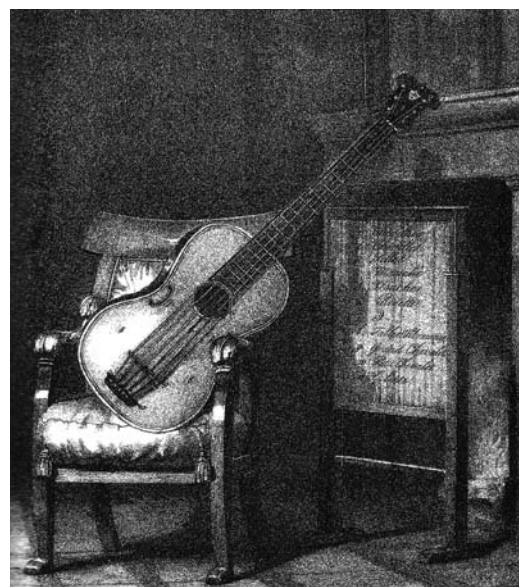


Figura 1. Guitarra-violín, posiblemente de los hermanos Mauchant. Ilustración del *Método completo para aprender a tocar la guitarra* [...], Op. 49. Francesco Molino, París, ca. 1827

Hay en la tapa de este instrumento dos agujeros laterales en forma de “ce” que recuerdan las “efes” de la familia del violín, y un segundo puente que sirve de apoyo a las cuerdas, todo lo cual revela el mencionado contagio en la forma y la construcción. Una guitarra similar puede verse en el *Gemeentemuseum* de la Haya, en perfecto estado de conservación.



Figura 2. Guitarra Mauchant Frères, Mirecourt. Gemeentemuseum, La Haya³⁰

³⁰ Obj. n° 0840090. Guitar Mauchant Frères, Mirecourt. Fotografía tomada en 2008 por Michael Latcham, conservador del Gemeentemuseum de La Haya.

En otras guitarras de la época también podemos encontrar detalles de construcción tales como cabezas inspiradas en la silueta de las cabezas de los instrumentos de cuerda frotada; este tipo de cabeza es muy frecuente en la lutería guitarrística de la época; entre los lutieres que las utilizaron figuran Genaro Fabricatore, Johann Georg Stauffer, y Christian Frederick Martin, que fue alumno de Stauffer.³¹



Figura 3. Guitarra de Christian Frederick Martin, ca 1833³²

Un caso extremo de esta interacción, o casi podríamos decir *fusión* organológica, tiene como protagonista al lutier vienés Johann Georg Stauffer (1778–1853), creador, en 1823, del instrumento hoy conocido como *arpeggione*. Este instrumento puede considerarse una especie de híbrido entre la guitarra y la viola da gamba, pues aunque se afina como una guitarra convencional y tiene trastes metálicos, se toca, sin embargo, con arco, y tiene orificios en forma de “ce” en la tapa. El *arpeggione* fue inmortalizado por la *Sonata en La menor*, D. 821, para *pianoforte* y *arpeggione* de Franz Schubert, destinada a este instrumento y dedicada al guitarrista y violonchelista Vincenz Schuster, quien en 1825 escribió un método para *arpeggione*.

³¹ Giuliani usó una guitarra construida por Fabricatore, y Legnani, una de Stauffer.

³² James WESTBROOK: *The century that shaped the guitar*, Hove East, Sussex, UK: Crisp Litho Ltd., 2005, p. 114.

La siguiente imagen es una fotografía de un *arpeggione* que se conserva en el *Salzburg Museum*. El instrumento fue construido en el primer cuarto del siglo XIX, y se atribuye a Anton Mitteis, discípulo de Stauffer.



Figura 4. Arpeggione atribuido a Anton Mitteis. Viena, ca. 1825. Salzburg Museum³³

La posición. Un elemento particular

El uso de diferentes posiciones en la guitarra para orientar la mano izquierda en el diapasón es un importante elemento –otro más– que está estrechamente ligado a ese numeroso éxodo de ejecutantes de cuerda frotada³⁴ hacia la guitarra a finales del siglo XVIII, ya que el recurso teórico-práctico denominado *posición* no existía en este último instrumento antes de 1780.³⁵

³³ <http://www.thecipher.com/viola_da_gamba_cipher-6.html> [consultada en diciembre de 2010].

³⁴ Para entonces, en esta familia de instrumentos ya estaba enraizado firmemente el concepto de posición, en el cual los números que indican las diferentes posiciones tienen su origen en un concepto diatónico de la división virtual del mástil del instrumento. En la guitarra, cuyo diapasón está dividido físicamente en semitonos, ha prevalecido un concepto cromático.

³⁵ Ricardo BARCELÓ: *O Sistema Posicional na Guitarra. Origem e conceitos de Posição. O caso de Fernando Sor*, Tesis de doctorado, Universidade de Aveiro, 2009.

En relación con este aspecto técnico, consideramos importante destacar la obra de Leopold Mozart (1719-1787). Este famoso compositor, violinista y pedagogo, padre de Wolfgang Amadeus Mozart, escribió en 1755 un libro didáctico, *Ensayo de una detallada escuela de violín* (Augsburg, 1756),³⁶ publicado originalmente en alemán y traducido al francés en 1770. Se trata de un libro moderno para su época, en el que se transmiten los últimos avances en las técnicas de aprendizaje y enseñanza del violín; tuvo mucha difusión por toda Europa. En ese método aparece una parte destinada al estudio de las posiciones, en la que se lee lo siguiente:

Hay tres tipos de posiciones: la posición entera, la media posición y la posición compuesta... Tres motivos justifican el empleo de las posiciones: la necesidad, la comodidad y la limpieza.³⁷

Leopold Mozart dedica un capítulo a cada una de las posiciones mencionadas, definiéndolas y ejemplificándolas extensamente, lo cual da una idea de la importancia que les concede. Sabemos que en 1770 el concepto de posición no era nuevo en el estudio del violín; al contrario, su uso era tradicional,³⁸ pero las observaciones de Mozart revelan su interés por perfeccionar ese sistema de posiciones para que mantuviese su utilidad y, de esa manera, se conservase vivo. La metodología de Leopold Mozart tuvo una influencia fundamental en la enseñanza del violín y, con seguridad, en la del resto de instrumentos de cuerda frotada en este período histórico, como puede verse en los comentarios de Chakalov citados arriba.

Como mencionamos antes, el hecho de que varios guitarristas fueran también instrumentistas de arco, como por ejemplo Moretti y Doisy –dos de los primeros guitarristas que explicaron la posición en sus métodos–, facilitó la *contaminación* técnica e idiomática

también en ese sentido. Creemos que esta es también una razón para suponer que incluso algunas ideas de Leopold Mozart pudieran haber llegado inadvertidamente, por esta vía, hasta la técnica de la guitarra, a finales del siglo XVIII.

Como conclusión, a través de los datos aportados nos parece evidente que diversos elementos de origen violinístico pasaron a formar parte indisoluble de la nueva técnica guitarrística que comenzó a forjarse a fines del siglo XVIII. La guitarra clásico-romántica experimentó un salto evolutivo en el último cuarto del siglo XIX, transformándose en la guitarra contemporánea. Sin embargo, las principales características recibidas de los instrumentos de arco aún perduran en el estilo de la guitarra actual, así como en el del violín de nuestros días perdura, de alguna forma, la inspiración guitarrística de Paganini.

Bibliografía

- ABREU, Antonio: *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes... aumentada por el P. F. Víctor Prieto*, Salamanca: Imprenta de la calle del Prior, 1799.
- BARCELÓ, Ricardo: *O Sistema Posicional na Guitarra. Origem e conceitos de Posição. O caso de Fernando Sor*, Tesis de doctorado, Universidade de Aveiro, 2009.
- BERMUDO, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna: Juan de León, 1555, ed. facs. al cuidado de Macario Santiago Kastner, Kassel - Basilea: Bärenreiter-Verlag, 1957 (Documenta Musicologica, XI); ed. facs. Madrid: Arte Tripharia, 1982; ed. facs. Valladolid: Editorial Maxtor, 2009.
- BONAVENTURA, Arnaldo: *Niccolò Paganini*, Génova: Formiggini, 1915.
- BORDAS, Cristina; y ARRIAGA, Gerardo: *La Guitarra Española*, Madrid: Sociedad Estatal del Quinto Centenario, 1991.
- BOYDEN, David: *The history of violin playing from its origins to 1761*, Nueva York: Oxford University Press, 1990.
- BRISO DE MONTIANO, Luis: *Un fondo desconocido de música para guitarra*, Madrid: Ópera tres Ediciones musicales, 1995.
- CHAKALOV, Nikola: *La digitación en el violonchelo*, traducción española de Miquel Bernadó, Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2004.
- DELL'ARA, Mario: "Il «Metodo» di Francesco Molino", *Il Fronimo*, 65 (ottobre 1988), pp. 40-50.

³⁶ Leopold MOZART: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg: Johan Jacob Lotter, 1756.

³⁷ "Des Positions. Il y a trois sortes de Positions, savoir, la Position Entière; la Demi-Position et la Position Composée... Trois motifs justifient l'usage des Positions: la Nécessité, la Comodité et la Netteté. Chaque motif sera indiqué dans la suite des exemples". Leopold MOZART: *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon composée par Leopold Mozart*, traducción francesa de Valentin RÖESER, Paris: Chez Mr Le Menu, 1770, ed. facs. Essex, UK: United Music Publishers Ltd., 2010, pp. 263-264.

³⁸ Sobre esto véase el interesante libro de David BOYDEN: *The history of violin playing from its origins to 1761*, Nueva York: Oxford University Press, 1990.

- DELL'ARA, Mario: "Luigi, Valentino e Francesco Molino", *Il Fronimo*, 50 (gennaio 1985), pp. 14-43.
- DELL'ARA, Mario: *Manuale di storia della chitarra, vol. I. La chitarra antica, classica e romantica*, Ancona: Bèrben, 1988.
- DOISY, Charles: *Principes Généraux de la Guitare*, París: Autor, 1801, ed. facs. Ginebra: Minkoff Reprint, 1979.
- FERANDIERE, Fernando: *Arte de tocar la guitarra española por música*, Madrid: Pantaleón Aznar, 1799, ed. facs. Londres: Tecla Editions, 1977.
- HECK, Thomas F.: "Mauro Giuliani. Un omaggio in occasione del bicentenario della nascita e un nuovo ritratto", *Il Fronimo*, 37 (ottobre 1981), pp. 48-52.
- HECK, Thomas Fitzsimmons: *The Birth of the Classic Guitar and its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani (d. 1829)*, Tesis de doctorado, Yale University, 1970.
- HERRERA, Francisco: *Enciclopedia de la Guitarra*, Valencia: Ed. Piles, 2004.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl: "Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII (parte II)", *Revista de Musicología*, 6/1-2 (1983), pp. 299-308.
- LOCATELLI, Pietro Antonio: *L'Arte del Violino*, Amsterdam: Michele Carlo le Cene, 1733, reimp. Amsterdam: Saul B. Groen, 1981.
- MOLINO, Francesco: MÉTODO COMPLETO | para | Aprender á tocar la Guitarra, | que contiene | Todos los principios elementales de la Música, las escalas simples y | de Armonia en todos los tonos, y varias composiciones fáciles y progresivas, con Boleros, Seguidillas y Fandangos variados. | COMPUESTO Y DEDICADO | al Bello Sexo Español de Ambos Mundos | POR | DON FRANCISCO MOLINO, | Profesor de Violin y Guitarra, y Músico de la Capilla | DE S. M. EL REY DE CERDEÑA. | Traducido del Frances al Castellano | por Don M. Nuñez de Taboada, | Director de la Interpretacion General de Lenguas &c. | Obra 49. Precio 8 Duros. | En Paris | Se Halla en casa del Autor, Calle de l'Echelle, N° 8, | y de Moitessier hijo, Calle de Berry; N° 11 au Marais. | En la Havana, en casa de Valotte Hermanos, Calle de la Obra pia. | En Méjico, En casa de todos los Mercaderes de Música. | Propiedad del Autor. (Gallé Sc.) Depositado en la Biblioteca Real. (El ejemplar que hemos consultado se encuentra en E-Mc, sign. Roda 861).
- MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg: Johan Jacob Lotter, 1756.
- MOZART, Leopold: *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon composée par Leopold Mozart*, traducción francesa de Valentin Røser, París: Chez Mr Le Menu, 1770, ed. facs. Essex, UK: United Music Publishers Ltd., 2010.
- PAGANINI, Nicolò: *24 Capricci*, Milán: Ed. Ricordi, 1820, reed. Múnich: G. Henle Verlag, 1990, revisión de Renato de Barbieri.
- PENTASUGLIA, Luigi: *Il segreto di Paganini*, <http://www.pentasuglia.it/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=37> [consultada en diciembre de 2010].
- SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674 y 1697, ed. facs. con introd. de Luis GARCÍA-ABRINES, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1979.
- SOR, Fernando: *Méthode pour la guitare*, París: L'Auteur, 1830, ed. facs. Ginebra: Minkoff Reprint, 1981.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier: "Los virtuosismos de la guitarra española: del alhambrismo de Tárrega al neocasticismo de Rodrigo", en JAMBOU, Louis (ed.): *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*, París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 231-252.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier: Reseña para *Diverdi* del disco Dynamic-CDS 440, *Nicolò Paganini. Works for violin & guitar*, Génova 2003. <<http://www.diverdi.com/portal/detalle.aspx?id=11951>> [consultada en diciembre de 2008].
- TORTA, Mario: "Carulli, Ferdinando (M[aria?] Meinrado Francesco Pascale Rosario)", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, Londres: Macmillan, 2001, pp. 212-213.
- VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de: *Explicación de la guitarra*. Manuscrito, Cádiz, 1773, ed. de Ángel Medina Álvarez, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, Serie Estudios e Investigaciones, 1994.
- VILLA-LOBOS, Heitor: *Douze Études pour Guitare*, París: Max Eschig, 1953.
- WESTBROOK, James: *The century that shaped the guitar (from the birth of the six-string guitar to the death of Tárrega)*, Hove East, Sussex, UK: Crisp Litho Ltd., 2005.
- WYNBERG, Simon: "Introduction", en *Luigi Legnani. 36 Caprices (1790-1877) Op. 20 in all major & minor keys*, Heidelberg: Chanterelle, 1986.

