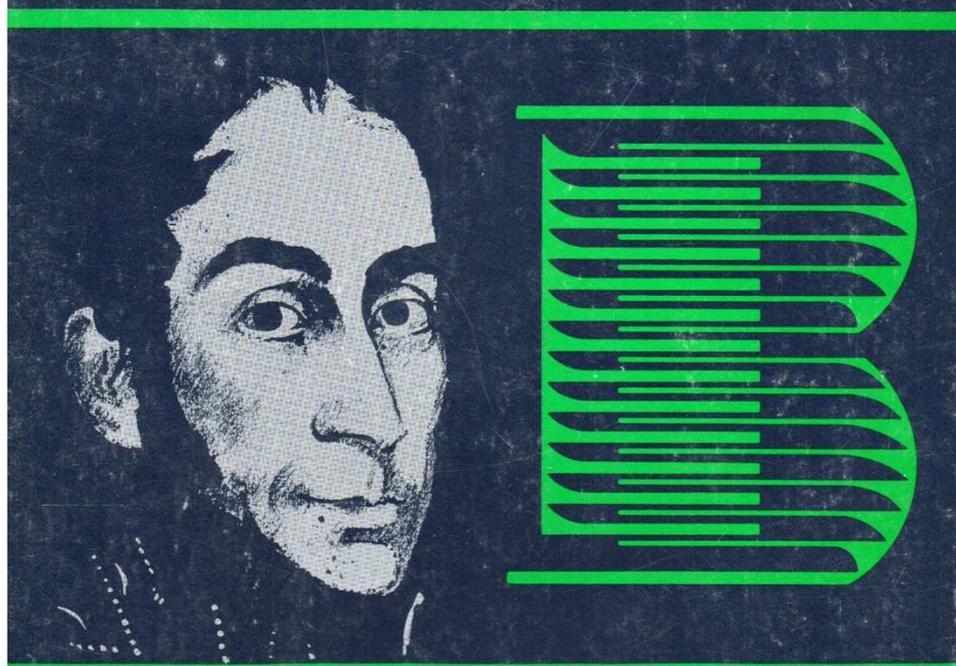


ANUARIO DE ESTUDIOS BOLIVARIANOS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
HISTORICAS
BOLIVARIUM



UNIVERSIDAD SIMON BOLIVAR

Año III - Número 3 - 1994

ESTUDIO PRELIMINAR SOBRE EL
PRIMER METODO DE GUITARRA
PUBLICADO EN VENEZUELA
184?

Por HUGO JOSÉ QUINTANA MORENO

U.C. ANDRES BELLO
CARACAS - VENEZUELA

INTRODUCCIÓN

En la Biblioteca Nacional de Venezuela, en la sede de San Francisco, hay, entre los miles y miles de escritos que allí se albergan, un "extraño" libro, cuyo largo título comienza diciendo: *Nuevo Método de Guitarra o Lira...* Este libro fue editado en la ciudad de Caracas aproximadamente en la cuarta década del siglo XIX, según estima el personal de la mencionada institución. Con este "extraño" ejemplar me topé cuando me disponía iniciar un trabajo de investigación sobre el movimiento guitarrístico en la Venezuela del siglo XX. Fue ciertamente extraño para mí dar con él, pues, en Venezuela se repite una y otra vez, que el movimiento de la guitarra académica se inicia con el Maestro Raúl Borges en el año 1933. Entonces, si esto es así ¿cómo es posible que se hubiese publicado un libro de guitarra clásica, casi un siglo antes? Fue a partir de esta sorpresa y con la sabia recomendación del historiador y Sacerdote Jesuita Hermann González, como decidí cambiar el rumbo inicial de mi investigación y realizar un trabajo exclusivamente sobre esta obra, cuyos primeros resultados presentamos en este trabajo.

El primer problema con que me encontré fue el de las fuentes de consulta; porque si los trabajos sobre historia de la música venezolana son escasísimos, obviamente, los de historia del movimiento guitarrístico o algo que se le parezca, sencillamente no existen. Encontrar referencia al autor del método era también imposible, pues, este método es anónimo. Del mismo modo, no se encuentra prácticamente

ninguna referencia a este libro en la bibliografía sobre historia de la música en Venezuela *. Dada esta circunstancia y para no quedarme en un estudio estrictamente interno de la obra, lo cual me haría perder el deseo de historiarla, tuve que adentrarme en el espinoso asunto de la historia de la guitarra universal donde sí es posible encontrar alguna (no mucha) referencia o bibliografía de interés. Asimismo, traté de establecer analogías entre lo que estaba pasando en el mundo de la guitarra europea y lo que pudiera estar pasando en Venezuela, según el testimonio de algunos datos sueltos y de otros, más bien supuestos. Posterior a la contextualización de la obra dentro del ambiente internacional y nacional, de la determinación de sus posibilidades de publicación y de su valoración, hice un estudio de la época en la cual se publicó. Todos, por supuesto, son estudios generales y concisos, buscando, pues, no perder de vista el objetivo fundamental; sin embargo y a pesar de lo corto, éstos fueron de mucha ayuda. Por todas estas razones quise dejar buena parte de ese trabajo aquí, pues, tengo el firme convencimiento de que serán de tanta utilidad al lector como lo fueron para mí. De todas maneras y para que no se sienta que se está perdiendo esfuerzo en algo que no tiene que ver con la obra en sí misma, hice continuas llamadas a notas ubicadas al final de cada página, las cuales permitirán establecer la correlación entre la historia universal o nacional del instrumento y lo que se plantea y expone en el método. Hago una sugerencia muy especial al lector para que no descuide estas notas.

Ya casi para finalizar hice el estudio de la obra propiamente dicha, valiéndome por supuesto de todo el bagaje informativo que me arrojó el estudio contextual. Finalmente le anexo a este trabajo el método en su totalidad, esperando con ello cerrar cabalmente la idea de estudio preliminar que he querido dar al trabajo.

En otro orden de ideas debo decir que me fue de gran utilidad el Diccionario de Guitarristas de Domingo Prat, el cual, aunque se encuentra en el fichero de la Biblioteca Nacional, no aparece en ninguna parte de la institución; afortunadamente un amigo, el presidente de la Asociación Venezolana de Amigos de la Guitarra, el Sr. Lorenzo

* Sólo en dos estudios de los consultados, se hace brevísima referencia al Método de Guitarra o Lira: el estudio preliminar que hace Alberto Calzavara sobre el libro *Explicación y Conocimiento de los Principios Generales de la Música* de Juan Meserón y la biografía sobre José María Osorio de José Peñín.

Camejo, me prestó su ejemplar N° 1020/1605. Asimismo fueron de gran utilidad, el libro de Federico Cook *El Cuatro Venezolano*; la recentísima publicación de la Sociedad Estatal Española para el Quinto Centenario, titulada *La Guitarra Española*, y tantos otros trabajos monográficos que no nombraré aquí pero que sí están referidos en la bibliografía. Quiero también, hacer un reconocimiento especial al insigne Maestro venezolano Alirio Díaz, quien haciendo gala de su gran amor por la cultura venezolana, donó la obra que aquí estudiaremos, a la Biblioteca Nacional, y me concedió además una larga entrevista que, sin duda, esclareció el camino que debía recorrer. Hago igualmente justicia a la señorita Elisa Durán por su colaboración y apoyo en la mencionada entrevista, por su asesoramiento en la computadora y quién sabe por cuantos favores más, que a bien ha tenido hacer en este y en otros muchos trabajos. Asimismo, le doy mi más sincero agradecimiento a mis profesores de Historia de la Música y Guitarra Clásica, Humberto Sagredo y Juan Bautista Ramírez, respectivamente, por sus sabios consejos, en torno a la elaboración de este estudio.

No teniendo otra cosa que agregar, dejo en manos del lector este estudio y el anexo método en espera de que así, pueda yo contribuir en la difusión de la historia musical venezolana.

BREVE HISTORIA DE LA GUITARRA

Aunque el objetivo del presente trabajo no es relatar el posible origen y la evolución de la guitarra, bueno es que hagamos una breve reseña histórica acerca de su desarrollo como instrumento, así como del movimiento humano que lo ha ido dirigiendo; ello, pese a que aún no nos parezca necesario ni útil, permitirá comprender, más adelante, la importancia de la obra que vamos a estudiar, así como el contexto histórico en el que ésta se halla inserta. De todos modos y para que se garantice aún más esta interrelación entre la evolución de la guitarra y la obra en cuestión, iremos dejando algunas notas explicativas que sirvan para ubicar mejor al lector.

Lo primero que tenemos que hacer antes de indagar en los orígenes y evolución del instrumento, es dejar bien claro a qué llamaremos guitarra. Esta definición, que parece tonta por obvia, será el único asidero que evitará que nos perdamos en la maraña de instrumentos

análogos que aparecen y desaparecen a lo largo de esta extensa historia; este concepto, del mismo modo, será el único que nos permitirá discernir entre lo que son los antecedentes del instrumento y lo que es su origen propiamente dicho.

La guitarra, entonces, la definiremos como un instrumento de cuerda punteada (o rasgueada), de mástil largo, caja de resonancia ovalada con un ligero estrechamiento en el medio y fondo plano. Con estos pequeñísimos datos podemos, ahora sí, iniciar el estudio de los antecedentes, origen y evolución del instrumento.

Instrumentos que debieron anteceder a la guitarra

La guitarra, como todos los cordófonos, tiene como antecedente más antiguo al *arco musical*, muy común todavía en algunas culturas primitivas de Asia, América y África. Este instrumento, que posiblemente sea más antiguo que el arco de caza¹ tiene y ha tenido múltiples y variadas representaciones: va desde el más elemental Arco Simple, con una sola cuerda que une los dos extremos de una vara flexible, hasta el Arco Compuesto o Múltiple, formado por varios arcos sujetos a una caja de resonancia.

Otro de los instrumentos de cuerdas más antiguos y, posiblemente, sucesor del arco musical, y antecesor remoto de la guitarra, fue la *lira*.² Sus orígenes se remontan a la antigua cultura mesopotámica,

1. Esta antigüedad queda demostrada por una pintura mural de la época Magdaleniense descubierta en la gruta Trois-Frères en Ariège y que ha llevado a suponer que el arco musical debió preceder al arco de caza, hipótesis que, de cualquier manera, continúa dividiendo a los etnólogos y que no queda invalidada por las observaciones recientes: un gran número de tribus africanas se sirven del arco tanto para disparar como para hacer música... Tomado de FRANÇOIS-RENÉ TRANCHEFORT. *Los Instrumentos Musicales en el Mundo*. Versión española de Carmen Hernández Molero. Madrid, Alianza Editorial, S.A. 1985.
2. Llama especialmente la atención que el autor del libro de guitarra que nos dirigimos a estudiar, haya titulado su obra: NUEVO METODO DE GUITARRA O LIRA; es decir, que haya utilizado el término "lira" como sinónimo de guitarra. Esto, según el Maestro Alirio Díaz, se debe a la denominación que los franceses le dan a la guitarra (lyre) y refuerza, pues, la relación entre la guitarra y la lira. Es bueno también decir aquí, que a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX hubo en Europa un instrumento denominado Guitarra-lira (Lyre-guitarre) cuya forma, en efecto,

egipcia, palestina y grecoromana. Asimismo, tuvo apariciones esporádicas en la Europa medieval. Su característica más elemental, es la de un instrumento de cuerdas punteadas, compuesto por una armadura con caja de resonancia de la cual salen dos montantes ó brazos sujetos por una barra de sujeción transversal, llamada también yugo. Según la inclinación de los brazos, las liras pueden ser rectas u oblicuas.

La *Cítara*, muy emparentada, e incluso confundida, con la lira, pero diferenciada de ésta porque sus cuerdas se tensan a todo lo largo de la caja sonora, tuvo su figuración fundamental en la antigua Grecia. Por su nombre (cítara o kithara), se le atribuye la paternidad directa de la guitarra o, por lo menos de su nombre; pero, todavía le faltaban algunos elementos fundamentales que sólo le aportarían a nuestra guitarra los instrumentos de mástil o laudes.

El *laúd*, cuyo nombre occidental proviene del árabe "al'ud", surge de la necesidad y posibilidad (ambas cosas a la vez) de poder conseguir nuevos sonidos sin tener que incorporar más cuerdas. Sus orígenes, al igual que el resto de los cordófonos mencionados, se remontan a la antigua cultura Mesopotámica y Egipcia (2000 años a.c.), difundándose luego por toda el Asia, Europa y Oceanía, con una gran multiplicidad de formas. Su característica fundamental es la presencia de un mástil con divisiones o trastes a lo largo de los cuales van tensadas las cuerdas. Atendiendo a la forma de la caja podemos distinguir, dos tipos de laudes: abombados (en forma de media pera), o planos (en cuyo caso ya casi tendríamos una guitarra). Este instrumento, con

mediaba entre los dos instrumentos. Se hace referencia a esto en *La Guitarra Española de La Sociedad Española para el Quinto Centenario*. Madrid-España 1991-92. Esto, obviamente, pudo haber influido en la denominación del instrumento. Por otra parte, es realmente curioso que un paisano venezolano haya utilizado esta misma denominación de origen francés en una nación de habla hispana. Dos hipótesis fundamentales pueden suponerse al respecto: 1. que el autor de la obra no haya sido un venezolano sino uno de esos iberos afrancesados del norte de la península, que estuviera residiendo en Venezuela para aquel momento; 2. que el término lira, como sinónimo de guitarra, se usara no sólo en Francia sino también en España y, por ende, en América. En este sentido, es bueno decir, que el ya mencionado maestro Alirio Díaz, asegura haber escuchado esta denominación en algunos pueblos del interior de Venezuela. Del mismo modo, el guitarrista y musicólogo, FEDERICO COOK en su obra *El Cuatro Venezolano* asegura que la denominación de lira para la guitarra es muy usada en los pueblos del interior venezolano.

sus muchas variantes, fue introducido en Europa desde el siglo XII y jugó un papel importantísimo en la música occidental de los siglos XIV y XVII.

Origen y evolución de la guitarra propiamente dicha

A pesar de lo expuesto hasta ahora, hay que admitir que el origen de la guitarra es todavía bastante oscuro. Dos hipótesis, sin embargo, pretenden explicarlo. La primera la considera como un instrumento oriundo del Próximo Oriente que, como muchos otros, fue introducido en España por los árabes; para ello se basan en representaciones asirias e hititas que se remontan a más de mil años de nuestra era y que concuerdan con las características de nuestro instrumento (instrumento de cuerda punteada, de mástil largo, caja de resonancia ovalada con un ligero estrechamiento en el medio y fondo plano). La segunda hipótesis (ya de alguna manera mencionada) es la que atribuye a la guitarra un origen grecorromano proveniente de la cítara, kithara (o qítara en árabe) a la cual se le agregó un mástil. De cualquier manera y para reforzar ambas posiciones, debemos decir que ya en el siglo XII de nuestra era, existían en Europa dos tipos de guitarras: la morisca, que posiblemente coincide con la mandola y que sin duda se halla emparentada con el laúd, y la latina, que tiene tapas planas unidas por medio de aros, mango largo y clavijero semejante al del violín. De esta última nacieron dos instrumentos muy parecidos: la vihuela y la guitarra (guitarra renacentista para nuestros efectos). El primero era un instrumento "aristocrático" dotado de seis cuerdas; para él se escribió la más notable literatura en tablatura, entre los que destacan los tratados de Luis Milán, Luis Narváez, Alfonso Mudarra, Enriquez de Valderrábano, Diego Pisador, Miguel de Fuellana, Esteban Daza, etc. El segundo instrumento, algo menor, tenía cuatro cuerdas y se le consideraba de uso "plebeyo". Como es común en estos casos, no se conservan casi vestigios de la música que se ejecutaba en este instrumento. De cualquier manera, el nombre de vihuela fue utilizado indistintamente para ambos instrumentos, pudiendo encontrar, la guitarra renacentista, quien le dedicara una que otra obra de cierto valor artístico como las que le eran propias a su hermana.

Un poco para ilustrar alguno de los aspectos dichos en estas últimas líneas, nos gustaría citar ciertos escritos propios de la época que

refuerzan muy bien lo que venimos exponiendo. Así por ejemplo y para ilustrar la procedencia social de la guitarra, vemos como en 1459 los procuradores de las Cortes de Lisboa tuvieron que tomar medidas para ponerle coto a las serenatas callejeras, haciendo denuncias como las que siguen:

Se juntan diez hombres con una guitarra quedándose de tres o cuatro a tocar y a cantar mientras que los demás trepan por las casas y las desvalijan. Las malas mujeres, hijas o criadas de algunos hombres, al oír tocar la guitarra, abren las puertas y duermen con los guitarristas quienes al irse no dejan de llevarse alguna cosa.

En vista de ello, los procuradores decidieron que:

Después del toque de queda donde lo hubiese y después de las nueve de la noche hasta después de la salida del sol en los demás sitios, el guitarrista que fuera hallado con una guitarra en ciudad, villa o lugar público en que no se celebre fiesta o boda muy concurridas con antorchas y luminarias, iría preso y además perdería la guitarra, las armas y la ropa que llevase.³

Asimismo, el compositor español Mateo Flecha arremete contra la guitarra renacentista, cuando dice:

*Y del vulgo en general
Me querello
Por que tiende más al cuello
Al tilín de la guitarrilla
Que a lo que es por maravilla
Delicado⁴*

(Praga 1581)

Pero, como hemos dicho, también hubo quien escribiera algo de mayor valía para el instrumento popular. Así Fray Juan Bermudo, aquel que tan mal hablara de ella en su versión popular, acota que en este género el músico de guitarra se hace merecedor de grandes alabanzas por la dificultad que implica el componer obras polifónicas para un instrumento de sólo cuatro órdenes. Son palabras de Fray Juan Bermudo:

3. Tomado de COOK, FEDERICO. *El Cuatro Venezolano* p. 8.

4. *Op. cit.*, p. 10.

De mayor habilidad se puede mostrar un tañedor con la inteligencia y uso de la guitarra que con el de la vihuela por ser instrumento más corto.⁵

Así, pues, y con esta perspectiva, fue Alfonso Mudarra en 1546 quien publicó las primeras obras para guitarra renacentista que tuvieron un corte polifónico. De todas maneras, habrá que reconocer que durante la mayor parte del siglo XVI fue la vihuela la que fundamentalmente se usaba en el género polifónico, mientras la guitarra se destinaba mayormente en un tipo de música de acompañamiento que, a la sazón, se llamaba *música golpeada*.⁶

A partir de fines del siglo XVI y durante todo el siglo XVII, e incluso, principios del XVIII, la guitarra (ya como denominación, ya como instrumento evolucionado) logró imponerse sobre la vihuela, cayendo ésta en desuso hasta su casi total desaparición. Muestra de esto fue la gran cantidad de obras y tratados que se escribieron para la guitarra de esa época,⁷ por compositores como: Vicente Espinel (1550-1624), Juan Carlos Amat (1566- ?), Francesco Corbetta⁸ (1612-1681), Gaspar Sanz (1640-1710), Francisco Guerau (?), Giovanni Paolo Foscarini (?), Giorlamo Montesardo (?), Ruyz Ribayaz (?), Antoine Carré (?), Doizi Velasco (?), Carlo Calvi (?), Doménico Pellegrini (?), Santiago de Murzi (?), Francois Campion (?), Francois le Cocq (?), etc. Estos libros y manuscritos de guitarra barroca —según

5. *Idem.* p. 10.

6. A propósito de tal denominación (*música golpeada*) para referirse a la ejecución de varias notas simultáneas (acordes), Federico Cook en la obra ya citada afirma que ella explica perfectamente el uso de la palabra de golpes tan común en los cuatristas y músicos populares venezolanos.

7. La guitarra de fines del siglo XVI y principios del siglo XVII, a la cual suele llamarse "guitarra barroca", presentó algunas pequeñas diferencias importantes con respecto a la guitarra renacentista; tales diferencias eran: mayor dimensión y mayor número de cuerdas (cinco cuerdas dobles).

8. Dice Lope de Vega en "La Dorotea" que fue el ilustre escritor Vicente Espinel, autor de la pintoresca "Vida del Escudero Marcos de Obregón", quien agregó la quinta cuerda al viejo "cuatro español". Este dato no es cierto, porque Juan Bermudo, en su libro "Declaración de Instrumentos", publicado en 1555, cuando Espinel tenía cinco años de edad, menciona los cuatro tipos de guitarra: de cuatro, cinco, seis y siete cuerdas. Tomado de JOSÉ ANTONIO CALCAÑO, en *La Ciudad y su Música*. Esta afirmación de Calcaño está también reforzada por muchos otros textos especializados.

el Catálogo de Guitarras Españolas—⁹ pueden ubicarse dentro de alguno de los siguientes apartados:

a) Obras didácticas que enseñan la formación de los acordes con la mano izquierda y en ocasiones los rasgueos con la derecha.

b) Tratados de acompañamiento.

c) Colección de danzas y piezas de corte popular en estilo rasgueado.

d) Colecciones de piezas en estilo de punteado (en menos cantidad pero da gran calidad).

e) Colecciones de piezas en estilo mixto.

f) Obras vocales con alfabeto para ser acompañadas de rasgueado.

g) Textos de canciones sin notación musical con alfabeto para acompañar de rasgueado.

h) Obras vocales con acompañamiento de punteado.

Como ejemplo de estos muchos tratados, es posible mencionar: el *Poema Harmónico* de Guerau, *la Nuova Inventione y la I lieti Giorni di Napoli* de Montesardo, *la Intavolatura* de Sanseverino, *la Harmonie Universelle* de Mersenne, el libro *Luz y Norte Musical* de Ribayaz, el manuscrito *Pasacalles y Obras* y el *Resumen de Acompañar la Parte* de Santiago de Murcia,¹⁰ los cancioneros de *Olot*, un impreso de Juan de Aranyes, otros de Briceno, José Marín, etc.

En el siglo XVIII (mediados), la guitarra vuelve a tener otra recaída dentro de los círculos académicos, lo que hace que nuevamente

9. Sociedad Estatal Quinto Centenario. *La Guitarra Española* Madrid, 1991-92. p. 74.

10. En la ciudad de México fue encontrado y analizado por el musicólogo, Dr. Gabriel Saldívar y Silva, un manuscrito con abundantes obras para guitarra, que posiblemente hayan sido escritas por Santiago de Murcia. Aunque todavía no se puede asegurar que el llamado Códice de Saldívar sea del célebre guitarrista español, es obvio que se trata de música de su época y estilo. Ello es muy importante para nosotros, pues, prueba que sí vino, e incluso se hizo, mucha música académica para la guitarra americana antes del presente siglo.

se le someta a un oficio puramente acompañante y de corte popular.¹¹ En palabras del catálogo que venimos citando:¹²

...la guitarra fue experimentando (...) un cambio muy notorio en su repertorio: desaparecen las antiguas series de variaciones y suites de carácter virtuosístico para dar paso a una música más amable e intrascendente. Indudablemente el aficionado vuelve a protagonizar la escena guitarrística y la guitarra es más instrumento popular que culto. La mayor parte de la gran popularidad que adquiere en esos años se debe a la música de acompañamiento de guitarra, no sólo las canciones, sino también los bailes de moda: seguidillas y boleros, tiranas, fandangos, contradanzas y minuetes, que divierten por igual al pueblo llano, a la aristocracia, y a la nueva clase ilustrada compuesta por "currutacos", "petimetres" y "madamitas de nuevo cuño", como fueron castizamente llamadas en su época.

Con todo, la guitarra sufre cambios importantes en lo que se refiere a su construcción organológica. En este sentido, la obra que venimos citando,¹³ nos dice:

El período interregno entre la guitarra de cinco órdenes y la de seis cuerdas simples —la segunda mitad del siglo XVIII— es una época de búsqueda en cuanto a la sonoridad del instrumento. Esta búsqueda se realizó por medio del aumento del número de cuerdas de cada orden (cuerdas que dan un mismo sonido), o bien por medio de la adición de órdenes. Como un ejemplo de lo primero pueden citarse las guitarras de doce cuerdas repartidas en cinco órdenes, los tres primeros dobles y el cuarto y quinto triples; dan testimonio de este temple Manuel de Paixao Ribeiro y Michel Corrette (1763), quien llama a la guitarra así afinada "guitarra a la Rodrigo". En cuanto a la adición de órdenes de cuerdas, se conservan instrumentos de siete órdenes, como la guitarra de Francisco Sanguino, Sevilla 1759, aunque el modelo que alcanzó mayor popularidad fue el de seis órdenes, documentado por primera vez en 1760 y en España. Este añadido de cuerdas implica un tamaño mayor del

11. Con todo, se escribieron algunos tratados importantes para este instrumento que, a la sazón tenía seis órdenes. Ejemplo de ello son: los manuscritos de Juan Antonio de Vargas y Guzmán (1773 y 1774), el método de Antonio Ballesteros (1780) y los de Fernando Ferandiere, Juan Manuel García Rubio, el portugués Antonio Abreu y Federico Moretti (todos de 1799).

12. *Op. cit.* p. 76.

13. *Op. cit.* p. 75.

instrumento, que tiene que soportar también mayor tensión;... los trastes ya son metálicos, incrustados los últimos sobre la tapa;... el diapasón sigue estando al mismo nivel de la tapa,¹⁴ aunque muy pronto se levantará dando lugar al diapasón de resalte que facilita una mayor tensión de las cuerdas (se advierte ya en la guitarra anónima madrileña de 1800 y el primer ejemplo firmado es la guitarra del granadino Agustín Caro de 1803, ambas de seis cuerdas). Estos rasgos generales en cuanto a la construcción se utilizaron tanto en la escuela andaluza como en la madrileña, si bien difieren entre ellas en algunos aspectos, especialmente en la forma de la plantilla y en la decoración.

Por otra parte —se sigue diciendo en *La Guitarra Española*— es ésta una época de búsqueda, como se ha dicho en el principio, no sólo en la guitarra sino también en otros instrumentos. Durante estos años, la industrialización en Europa promueve un mercado dirigido a las clases medias, dando lugar, en lo relativo a instrumentos, a numerosas patentes que generaron gran competencia entre los constructores: algunos de estos inventos tuvieron éxito y otros fueron olvidados en poco tiempo. Recordemos, por ejemplo, el piano, que con fábricas inglesas primero y las francesas de Erard y Pleyel después, adquiere la configuración conocida hoy día, o el arpa, a la que las patentes de Erard le añaden de pedales de doble movimiento, tal como ha llegado hasta nuestros días. En general, se advierte en esta época un avance importante en todas las familias instrumentales. Respecto a las guitarras, hay que señalar los inventos que se hicieron en las últimas décadas del siglo XVIII y principios del XIX, como la guitarra-lira, instrumento típico del primer romanticismo del que encontramos ejemplares españoles de la época (recordemos el cuadro de Goya de la Marquesa de Santa Cruz, con una guitarra-lira muy semejante a la del violero Silverio Ortega de 1811 conservada en el Museo Nacional de España)...¹⁵

14. Mediante el dibujo descriptivo que se encuentra en la primera página del método en cuestión, se puede deducir que era este el tipo de guitarra que utilizaba el autor de la obra. Hay, sin embargo, una diferencia importante (cuerdas simples en vez de órdenes dobles) que puede hacer pensar en que se trata de una guitarra transicional entre la del siglo XVIII y la del XIX.

15. Creo que es importante decir aquí, para reforzar aún más algo que expresamos antes, que los métodos de los hermanos Meissonnier fueron, al igual que el nuestro, titulados "Nouvelle Methode ou leçons pour *Lyre ou Guitarre* dédiés à ses élèves", el de Antonio y "Methode de *Guitarre ou Lyre*", el de José. Tal afirmación la hace DOMINGO PRAT en su célebre *Diccionario de Guitarristas*.

A partir de principios del siglo XIX la guitarra de concierto vuelve a surgir con un renovado ímpetu. Este resurgimiento se debió en gran parte a Fray Manuel García, más conocido como Padre Basilio, monje cisterciense del convento de Madrid y Maestro de la Reina María Luisa, esposa de Carlos IV. Se dice que este monje elevó a siete el número de cuerdas de la guitarra y que hizo revivir la vieja técnica del punteado, que había sido sustituida por el rasgueado populachero. El Padre Basilio formó entre sus discípulos a Dionisio Aguado, Francisco Tostado y Manuel Godoy, quienes, junto con otra pléyade de guitarristas, entre los que se cuentan Fernando Sor (1778-1839), Fernando Carulli (1770-1841), Luis Legnani (1790-1877), Mateo Carcassi (1792-1853), Mauro Giuliani (1780-1840), los hermanos Meissonnier y posteriormente Napoleón Coste (1806-1888), conformaron la época de oro de la guitarra. Abundante son también las obras que estos compositores e intérpretes crearon para nuestro instrumento, entre los que se cuentan: divertimentos, rondós, caprichos, valsés, contra danzas, fantasías, sonatinas, temas con variaciones, etc.; ya para guitarra sola, ya a dúo o trío con otros muchos instrumentos. Asimismo, obras de mayor envergadura; tales como: sonatas, conciertos, etc. Como en épocas pasadas, llama también la atención, la proliferación, en estos años, de obras de carácter pedagógico, tales como métodos y libros de estudio. Son un vivo ejemplo de ello: los diversos métodos de Carrulli, el método de Legnani (op. 250), el método y los 25 estudios de Carcassi, el método de Aguado (1820), los 30 estudios de Sor, los estudios de Coste, el método de Giuliani, el método de Castellacci y los métodos de los hermanos Meissonnier.¹⁶

En lo que respecta a su construcción, en este período se establecen definitivamente ciertos aspectos propios de la guitarra moderna: seis cuerdas en vez de seis órdenes; varetaje en forma de abanico; diapasón de resalte; puente modificado (tradicionalmente era un pequeño bloque de madera) añadiéndole una cejuela con el fin de obtener mayor tensión en las cuerdas;¹⁷ clavijero mecánico; y modificación en la plantilla y en los adornos.

16. Es bueno decir aquí, que justamente dentro de este contexto histórico que vive el mundo guitarrista en el cual se evidencia un gran apogeo, es en el que se encuentra nuestra obra, presumiblemente publicada en la cuarta década del siglo XIX.

17. Este invento se le atribuye a Aguado en su *Nuevo Método* de 1843, aunque su autoría no ha quedado totalmente aclarada.

Continuadores de la guitarra de concierto durante las tres cuartas partes del XIX fueron: Trinitario Huerta (1804-1875), Tomás Damas (mediados del siglo XIX), Antonio Cano (1811-1897), Federico Cano (1838-1904), Manuel Arcas (+ 1890), Julián Arcas (1832-1882), José Brocá (1805-1892) y José Viñas (1823-1888), cuyas obras, aunque no figuran por lo general en el repertorio habitual de los concertistas modernos, son de apreciable calidad. Recogiendo la tradición romántica anterior y preludiando la escuela moderna, aparece a fines de siglo la gran figura de Francisco Tárrega (1852-1909), intérprete, compositor y pedagogo, formador de una escuela de guitarristas en la que se encuentran figuras tan notables como Miguel Llobet (1878-1938), Daniel Fortea (1882-1982) y Emilio Pujol (1886-1980). La escuela iniciada por Tárrega fue indudablemente la que propició en España el reconocimiento de la importancia de la guitarra y su valoración como instrumento culto, y gracias a figuras como Andrés Segovia, este hecho alcanzó dimensiones internacionales. También se debe a Segovia el mérito de haber despertado en los compositores no guitarristas un interés hacia el mundo de la guitarra; de hecho, él mismo estrenó en las salas de concierto muchas de estas composiciones que hoy forman parte de los concertistas. Sin duda esto constituye una innovación, pues rara vez se vio en los pasados siglos que compositores no guitarristas dedicaran sus afanes a aumentar el repertorio de la guitarra.

En cuanto a la guitarrería de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, ha de afirmarse que ésta sigue los modelos fijados en el período anterior (modelo Torres), aunque suprimiendo el tornavoz (alma) y con una clara tendencia a incrementar el volumen sonoro de las guitarras, lo que lleva a hacer plantillas de mayor tamaño y adecuarlas para soportar mayor tensión en las cuerdas.

En el presente siglo son muchos y a nivel mundial, los cultores que se han dedicado a la ejecución y composición de obras para la guitarra; sin embargo los límites que nos hemos fijado para este trabajo nos impiden seguir extendiendo este capítulo que tan sólo es introductorio.

PRESENCIA HISTORICA DE LA GUITARRA EN VENEZUELA

Para tener aunque sea una visión panorámica de cómo ha sido la presencia de la guitarra en América a lo largo de su historia, es preciso volver nuevamente al pasado de este instrumento hasta ubicarse en el momento en donde se da el Descubrimiento, la Conquista y la Colonización del continente; es decir: fines del siglo xv y principios del siglo xvi. Esto es así, porque ya desde el mismo momento en que se organiza el primer viaje de Colón, se planea la traída de instrumentos musicales a las tierras todavía desconocidas. Ello queda revelado en las instrucciones que dieron los Reyes Católicos al Almirante D. Cristóbal Colón "*para el buen gobierno y mantenimiento de la gente que quedó en las Indias, y de la que nuevamente iba para poblar y residir allá*". Son palabras textuales de los Reyes: "*asimismo deben ir . . . algunos instrumentos e músicas para pasatiempo de la gente que allá han de estar*".¹⁸ Si a esto dicho le sumamos las características propias del contingente humano que vino a América en los primeros años de la conquista, así como la popularidad que le hemos atribuido a la guitarra en estos mismos años, terminaremos convencidos de que apenas iniciado el contacto entre americanos y españoles, entraron aquí las primeras guitarras, llamadas por nosotros renacentistas.

En el caso específico venezolano, se debe decir que las primeras noticias que refieren la venida de instrumentos musicales a este país, datan de 1529 cuando "*los comerciantes vieneses —avecindados en Sevilla— Spion Pechi y Juan Antonio Picolomino, además de Luis Lampignan, milanés, enviaron a Cubagua 15 Vihuelas a razón de un peso y dos reales cada una*".¹⁹ Este dato es de bastante valor para nosotros, pues, si tenemos en cuenta que el nombre de vihuela y guitarra se utilizaban indistintamente para ambos instrumentos, o que —como decía Bermudo—²⁰ "*bastaba con quitarle las dos cuerdas extremas a la vihuela para que el instrumento se convirtiera en guitarra, y vicever-*

18. Tomado de COOK, FEDERICO. *El Cuatro Venezolano*. Op. cit. p. 8.

19. Tomado de CALZAVARA, ALBERTO. *Historia de la Música en Venezuela*. Fundación Pampero 1987.

20. Fray Juan Bermudo, citado por nosotros en líneas anteriores, fue uno de los principales tratadistas de la vihuela española del siglo xvi. DOMINGO PRAT en su *Diccionario de Guitarristas* lo describe como "enorme mole ciclópea de la muralla que conforman los vihuelistas del siglo xvi (es el primero entre los buenos)".

sa",²¹ entonces podremos dar por hecho, que la guitarra llegó aquí desde los primeros días de la conquista, cuando la explotación perflifera en Cubagua.

Por otra parte —y como dice Calzavara—²² no debe creerse que las quince vihuelas hayan sido los únicos instrumentos llegados a tierras venezolanas durante la primera mitad del siglo xvi. El dato sobre ellas aparece como parte de una larga lista de provisiones y mercaderías de diversa naturaleza, enviadas a Cubagua por los mencionados comerciantes. Quizás de no haber sido de esta forma, no hubiesen figurado en una lista de mercancías facturadas. La facilidad de su transporte implica que otras también habrían llegado a estas tierras como parte del equipaje "normal" de los españoles que se embarcaban para ultramar.

Nosotros, por todo lo dicho al respecto de estos dos instrumentos hermanos (la vihuela y la guitarra), no dudamos en hacer extensivas a la guitarra, todas las palabras expuestas por Calzavara.

Incluyendo un pequeño paréntesis dentro de este comentario que pretende relatar el curso de la guitarra dentro del tiempo venezolano, valdría la pena preguntarse si junto con este buen número de vihuelas que se asegura que llegaron aquí, no habrán cruzado el mar también muchos de los tratados de tablatura de la época. En este sentido hay que tener en cuenta que es precisamente en este momento de la conquista, cuando se publican en España tratados como *El Maestro* (1535) de Luis Milán, *Los seis libros del Delfín de música de cifra para vihuela* (1538) de Luis Narváez, los *Tres libros de música en cifra para vihuela* (1546) de Alfonso Mudarra, el *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (1547) de Enriquez de Valderrábano, el *Libro de música para vihuela* (1552) de Diego Pisador y otras tantas obras como las de Miguel de Fuellana (1554), Esteban Daza (1576), etc. Dentro de este contexto y dado que estos tratados se escribían en tablatura, uno se pregunta si con el bohemio conquistador no habrán venido a tierras venezolanas tratados como aquel de Don Luis Milán que "*trabe el mismo estilo y orden que un maestro trahería con un discípulo principiante*". De la misma manera, cabría preguntarse si en los primeros años de la conquista no se utilizó

21. Tomado de CALZAVARA, ALBERTO. Op. cit. p. 13.

22. Op. cit. p. 10.

la guitarra en las celebraciones del ritual religioso como sustituto del órgano que tanto tardó en llegar a estas comarcas tan humildes. La presencia de numerosas figuras celestiales tañendo la guitarra en muchas iglesias españolas y americanas, evidencian esta posibilidad. Asimismo, hay que reconocer que nuestro instrumento, la guitarra, debió haber sido muy útil para que el misionero ganara almas para la iglesia.

Continuando con nuestro intento de historiar la presencia histórica de la guitarra en Venezuela, diremos —tomando ideas de Federico Cook—²³ que es “*lícito afirmar que para 1596 el país ya contaba con una tradición de construcción artesanal o violería propia que sabría asimilar todas las corrientes que a lo largo de los siglos se irían desarrollando en la Metrópoli, sin por ello abandonar la construcción de la guitarrita de cuatro órdenes*”. Lo anterior es posible afirmarlo porque:

En 1596 se publicó en España el primer tratado para un nuevo instrumento, la guitarra barroca (descrita por nosotros como de mayor tamaño y de cinco órdenes), que desplazaría para siempre a la guitarra renacentista del escenario musical europeo. Muy rápidamente Europa cesó de producir guitarras de cuatro órdenes y por lo tanto Venezuela pasa a depender exclusivamente de los estímulos nacionales endógenos que había desarrollado durante el transcurso del siglo XVI para la supervivencia de las técnicas de construcción instrumental relacionadas con la guitarra renacentista.

El mejor testimonio de que para esa fecha existía tal tradición artesanal en Venezuela, es la presencia de nuestra guitarra nacional, el Cuatro, que, como se sabe, no es más que una simplificación de la guitarra renacentista que tenía cuatro cuerdas dobles. De no haber sido así, entonces, nuestro cuatro no sería tal.²⁴

23. COOK, FEDERICO. *Op. cit.* p. 26.

24. Prueba de que nuestro cuatro es casi una guitarra renacentista son, además de su forma y tamaño, su afinación (cuatro órdenes separados por un intervalo de cuarta justa, tercera mayor y cuarta justa consecutivamente), su forma de ejecución (música golpeada para acompañar) y su denominación (hasta no hace mucho tiempo se le llamaba al cuatro, guitarrilla, guitarrica o guitarra chica; tal denominación es posible escucharla todavía en algunos pueblos del interior del país).

A partir de principios del siglo XVII comienza a cultivarse en Venezuela la guitarra de barroca o de cinco cuerdas,²⁵ sin que por ello desapareciera el uso de la guitarra renacentista (posteriormente, nuestro cuatro). Prueba de ello fue la gran aceptación que tuvo el cinco venezolano durante muchos años y que se ve todavía en algunas manifestaciones nacionales.²⁶ No dudamos —como tampoco la hicimos con la vihuela— que este instrumento se haya cultivado aquí de la manera más culta y elaborada posible, puesto que si hubo eminentes compositores españoles que hicieron música para la vihuela, los hubo más y en toda la Europa del siglo XVII, que cultivaron la guitarra barroca y escribieron múltiples tratados para ella. Una prueba de ello la hemos dejado en páginas anteriores cuando nos referimos a este instrumento. Asimismo, hacemos extensivo para la guitarra barroca, lo dicho acerca de la guitarrilla y su presencia en el ritual religioso. En este caso, además, tenemos algunas pruebas. En efecto, en los relatos de viajes escritos por el Obispo Mariano Martí a finales del siglo XVIII, se puede apreciar la gran popularidad que tenían en la iglesia, tanto el cuatro como el cinco, dejando incluso, una clara denominación para cada uno de estos instrumentos. De la misma manera el P. Lorenzo de Zaragoza en 1703, hace referencia a alguno de estos dos instrumentos (no sabemos cuál pues ya la vihuela había desaparecido) cuando describe el ritual religioso de la Provincia de Cumaná.²⁷ La descripción del P. Lorenzo dice así:

Las iglesias son capaces y muy decentemente adornadas; los pueblos con sus calles y plazas, las casas al modo de por allá con bastante decencia; celébrase los divinos oficios como si fuera acá en nuestra España a que acuden todos los indios, indias, muchachos y muchachas; van los más todos vestidos

25. Dice JOSÉ ANTONIO CALCAÑO en su libro *La Ciudad y su Música* (p. 27) que casi simultáneamente con la guitarra renacentista “comenzaría a usarse la guitarra de cinco cuerdas que durante siglos fue tan popular aquí como el cuatro; se le llamaba cinco y su uso general terminó en los últimos años del siglo XIX. Tal vez —continúa Calcaño— en algún rincón del país algún venezolano viejo rasguea todavía el cinco de antaño”.

26. Hay un tipo de cinco en el occidente del país (de seis cuerdas repartidas en cinco órdenes) que suele utilizarse mucho en las manifestaciones culturales larenses. Para Federico Cook (*op. cit.* p. 52 y siguientes) este instrumento es, más que una simplificación de la guitarra barroca, un tipo especial de encordado que se dio en Europa en el siglo XVII.

27. Tomado de COOK, FEDERICO. *Op. cit.* p. 38.

con gran decencia; cantan la misa los muchachos en el coro, y mientras dura *tocan vibuela y violín con gran concierto y armonía...*

El siglo XVIII, como hemos dicho en líneas anteriores, es un período pobre para la interpretación de música académica en la guitarra; su uso en este momento es sólo para el acompañamiento de canciones y demás danzas de moda: seguidillas y boleras, tiranas, fandangos, contradanzas y minuetos, que divertían por igual al pueblo llano, a la aristocracia y a la nueva clase de ilustrados. En la Venezuela de la época esta práctica parece que se cultivó con igual empeño. Un ejemplo de ello nos lo revelan un par de comentarios dejados por dos importantes viajeros que visitaron Caracas en los Carnavales de 1783. Los comentarios dicen como sigue:

El Gobernador nos llevó a visitar algunas damas; la casa de la señora Aristeguieta, que tiene varias hijas hermosas, fue la que me pareció más agradable de toda la ciudad. Nuestra recepción en esta casa te dará idea de la informalidad de esta sociedad... Cantaron, bailaron el fandango, un tipo de perigourdine pero castañeteando los dedos y tocaron la guitarra hasta la hora del almuerzo.

La otra dice así:

La mañana se pasó en conversaciones, en bailar y hacer música. La que se prefiere en Caracas tiene una especie de modo italiano (...) ellas [las mujeres] sacan de su guitarra sonidos muy dulces, que se acompañan también algunas veces con el arpa.²⁸

Dado que estos años de fines del siglo XVIII son de importantes transformaciones organológicas para la guitarra, sería interesante saber, qué tipo de guitarra es ésta que ejecutaban las damas de la sociedad caraqueña; si el popular cuatro, si la guitarra barroca de cinco cuerdas, o si la guitarra de seis o siete órdenes que se empezaron a producir en Europa para aquella época, y para las que, incluso, se editaron

28. Los comentarios pertenecen a Luis Alejandro Berthier (1753-1815) y al Príncipe de Broglie, respectivamente. Un mayor número de comentarios alusivos al tema se hacen en la obra de Calzavara capítulo 14, de donde fueron sacadas estas citas.

manuscritos teórico-prácticos de cierta importancia. Al fin y al cabo, todos estos instrumentos fueron utilizados para acompañar cantos y danzas populares, razón que a su vez explica por qué ninguno de nuestros compositores de fines del siglo XVIII y principios del XIX escribieron para este instrumento.

En el siglo XIX comienza, como hemos dicho, una nueva etapa para el movimiento guitarrístico mundial. La guitarra que protagoniza este momento es de mayor tamaño, usa seis cuerdas simples, diapason de resalte, puente con cejuela, clavijero mecánico, etc. Por lo grandioso de este movimiento, es lógico pensar que haya tenido resonancias en América, pero nuevamente, por la ausencia de documentos que refuerzan esta hipótesis, ha habido —hasta ahora— que hacer silencio en el momento de historiar el movimiento guitarrista americano. Ello se ve favorecido por la omnipresencia de la Guerra Independentista que vive América por estos años que, por una parte, ha absorbido la casi totalidad de las investigaciones que se hacen en el campo de la historia, y por la otra, justifica al que quiera negar el desarrollo cultural venezolano de estos años. Visto desde esta perspectiva, este método que nos aproximamos a presentar, es de suma importancia, por cuanto él es el mejor y más válido documento para demostrar que sí hubo un movimiento guitarrístico en Venezuela y por ende en América (no importa cuán pequeño haya sido) anterior al del presente siglo. De no ser así, qué razón pudo haber para imprimir un libro que nadie compraría. Son testimonios también de que hubo algún desarrollo de la guitarra académica antes de la cátedra del insigne Maestro venezolano Raúl Borges (1882-1967), las obras que publicó el musicólogo José Peñín en la biografía de José María Osorio.²⁹ Estas obras, según el mencionado autor, "*son las primeras obras para guitarra que se publican en el país y las primeras obras que se conocen con un tratamiento académico para este instrumento*". Nuestro método se publicó, no sabemos si antes o después de 1846 (año en que se publicaron las obras de Osorio), pero lo que es innegable es que él es la mejor prueba de que sí se cultivó la guitarra clásica en la Venezuela decimonónica. Más adelante, empero, volveremos a hacer referencia a esta cuestión.

29. PEÑÍN, JOSÉ. *José María Osorio: autor de la primera ópera venezolana*. Caracas, Instituto Latinoamericano Vicente Emilio Sojo, 1985.

con gran decencia; cantan la misa los muchachos en el coro, y mientras dura *tocan vibuela y violín con gran concierto y armonía*...

El siglo XVIII, como hemos dicho en líneas anteriores, es un período pobre para la interpretación de música académica en la guitarra; su uso en este momento es sólo para el acompañamiento de canciones y demás danzas de moda: seguidillas y boleras, tiranas, fandangos, contradanzas y minuets, que divertían por igual al pueblo llano, a la aristocracia y a la nueva clase de ilustrados. En la Venezuela de la época esta práctica parece que se cultivó con igual empeño. Un ejemplo de ello nos lo revelan un par de comentarios dejados por dos importantes viajeros que visitaron Caracas en los Carnavales de 1783. Los comentarios dicen como sigue:

El Gobernador nos llevó a visitar algunas damas; la casa de la señora Aristeguieta, que tiene varias hijas hermosas, fue la que me pareció más agradable de toda la ciudad. Nuestra recepción en esta casa te dará idea de la informalidad de esta sociedad... Cantaron, bailaron el fandango, un tipo de perigourdine pero castañeteando los dedos y tocaron la guitarra hasta la hora del almuerzo.

La otra dice así:

La mañana se pasó en conversaciones, en bailar y hacer música. La que se prefiere en Caracas tiene una especie de modo italiano (...) ellas [las mujeres] sacan de su guitarra sonidos muy dulces, que se acompañan también algunas veces con el arpa.²⁸

Dado que estos años de fines del siglo XVIII son de importantes transformaciones organológicas para la guitarra, sería interesante saber, qué tipo de guitarra es ésta que ejecutaban las damas de la sociedad caraqueña; si el popular cuatro, si la guitarra barroca de cinco cuerdas, o si la guitarra de seis o siete órdenes que se empezaron a producir en Europa para aquella época, y para las que, incluso, se editaron

28. Los comentarios pertenecen a Luis Alejandro Berthier (1753-1815) y al Príncipe de Broglie, respectivamente. Un mayor número de comentarios alusivos al tema se hacen en la obra de Calzavara capítulo 14, de donde fueron sacadas estas citas.

manuscritos teórico-prácticos de cierta importancia. Al fin y al cabo, todos estos instrumentos fueron utilizados para acompañar cantos y danzas populares, razón que a su vez explica por qué ninguno de nuestros compositores de fines del siglo XVIII y principios del XIX escribieron para este instrumento.

En el siglo XIX comienza, como hemos dicho, una nueva etapa para el movimiento guitarrístico mundial. La guitarra que protagoniza este momento es de mayor tamaño, usa seis cuerdas simples, diapason de resalte, puente con cejuela, clavijero mecánico, etc. Por lo grandioso de este movimiento, es lógico pensar que haya tenido resonancias en América, pero nuevamente, por la ausencia de documentos que refuercen esta hipótesis, ha habido —hasta ahora— que hacer silencio en el momento de historiar el movimiento guitarrista americano. Ello se ve favorecido por la omnipresencia de la Guerra Independentista que vive América por estos años que, por una parte, ha absorbido la casi totalidad de las investigaciones que se hacen en el campo de la historia, y por la otra, justifica al que quiera negar el desarrollo cultural venezolano de estos años. Visto desde esta perspectiva, este método que nos aproximamos a presentar, es de suma importancia, por cuanto él es el mejor y más válido documento para demostrar que sí hubo un movimiento guitarrístico en Venezuela y por ende en América (no importa cuán pequeño haya sido) anterior al del presente siglo. De no ser así, qué razón pudo haber para imprimir un libro que nadie compraría. Son testimonios también de que hubo algún desarrollo de la guitarra académica antes de la cátedra del insigne Maestro venezolano Raúl Borges (1882-1967), las obras que publicó el musicólogo José Peñín en la biografía de José María Osorio.²⁹ Estas obras, según el mencionado autor, "*son las primeras obras para guitarra que se publican en el país y las primeras obras que se conocen con un tratamiento académico para este instrumento*". Nuestro método se publicó, no sabemos si antes o después de 1846 (año en que se publicaron las obras de Osorio), pero lo que es innegable es que él es la mejor prueba de que sí se cultivó la guitarra clásica en la Venezuela decimonónica. Más adelante, empero, volveremos a hacer referencia a esta cuestión.

29. PEÑÍN, JOSÉ. *José María Osorio: autor de la primera ópera venezolana*. Caracas, Instituto Latinoamericano Vicente Emilio Sojo, 1985.

En el siglo xx, como hemos dicho, fue el Maestro Raúl Borges, quien con el apoyo de Vicente Emilio Sojo, fundó la Cátedra de Guitarra académica, en 1933. De ella salieron insignes guitarristas de reconocimiento nacional e internacional, tales como: Alirio Díaz, Rodrigo Riera, Manuel Enrique Pérez Díaz, Flaminia de Sola, Froila Niño de Pacanins, Antonio Lauro, Rómulo Lazarde, etc. Ellos a su vez han formado y motivado a una pléyade de jóvenes guitarristas que cada vez gozan de mayor reconocimiento nacional e internacional; sin embargo, las dimensiones y los fines de este trabajo, no nos permiten extendernos más allá de lo que hasta ahora hemos dicho.

ALGUNOS ASPECTOS DE CARACTER NACIONAL QUE FAVORECEN LA IMPRESION DEL METODO DE GUITARRA O LIRA

Ya hemos dicho que desde el punto de vista internacional había un intenso estímulo para que se publicaran en América y, por lo tanto, en Venezuela, obras y tratados para la guitarra. Esto es así, porque la primera mitad del siglo xix es la época de los grandes exponentes de la guitarra clásica. Estos guitarristas, que además de eximios ejecutantes, se dedicaron a la composición y a la pedagogía, escribieron y publicaron reconocidos métodos y colecciones de estudios que se dieron a conocer por el mundo europeo y, sin duda, americano. Dan claro testimonio de lo dicho aquí: los diversos métodos de Carulli, el método y los 25 estudios de Carcassi, el método de Aguado (1820), los 30 estudios de Sor, los estudios de Coste, el método de Giuliani, el método de Castellacci y los métodos de los hermanos Meissonnier. Estos métodos —bueno es recordarlo— tienen muchas cosas en común con el nuestro.

Ahora bien, si es cierto que existían estímulos de carácter internacional que favorecían la impresión del *Método de Guitarra o Lira*, qué razones de tipo interno motivaron esta publicación, que pudiera pensarse hasta de milagrosa, si seguimos repitiendo el cuento del “ocultismo cultural de nuestro siglo xix”. En nuestra opinión, por lo menos tres cuestiones pueden explicar este fenómeno: *Primero*, el deseo de la nueva república de acrecentar el nivel cultural de sus habitantes; *Segundo*, el viraje que se produce en la imprenta venezolana al finali-

zar la Guerra de Independencia, en cuanto a los temas que fueron de común divulgación; *Tercero*, la existencia de una sociedad muy allegada a la interpretación de música en la guitarra. Veamos más en detalle cada uno de ellos:

La promoción cultural

Para nadie es un secreto, que desde antes de lograda la Independencia de Venezuela, había, entre las mentes más preclaras que guiaron la nación, una fuerte preocupación por motivar el desarrollo cultural y educativo de la naciente república, puesto que para ellos, la cultura y la educación eran requisitos indispensables de toda democracia. Muestra de ello lo encontramos en los innumerables escritos del Libertador, entre los cuales se destaca su célebre Discurso de Angostura. Y para que no se piense que tal preocupación quedó sólo en las palabras, podemos retomar aquí los muchos esfuerzos que hizo Bolívar para traer a Colombia el tan acreditado y proverbial sistema Lancasteriano.

Pese a las muchas críticas que en este sentido le hace la historiografía tradicional a Páez, debe reconocerse que también en este gobierno y durante los diez y siete años que duró la oligarquía conservadora en el poder, se hicieron notables esfuerzos en pro del desarrollo cultural. Desde esta perspectiva son dignos de recordar los esfuerzos de personajes como José María Vargas, Juan Manuel Cagigal (1803-1856), Rafael María Baralt (1810-1860), Fermín Toro (1807-1865), Juan Vicente González (1810-1866), Cecilio Acosta (1818-1881), Andrés Bello, desde el exterior, y tantos otros cuya labor no sólo se hace sentir durante el período paecista sino que trascienden a buena parte del siglo. Son ejemplos concretos de estas acciones que se realizan en pro de la cultura: las muchas publicaciones periódicas, sobre todo de corte político (El Venezolano, El Patriota, etc.); las publicaciones no periódicas (el tratado de Montenegro, la Historia de Baralt y Díaz, la Geografía de Codazzi, etc.); los colegios que por entonces se crean (los Colegio Independencia, Chávez, Fontes, etc.), los teatros (el teatro Cardozo o Coliseo), las compañías dramáticas que visitaban el país en ese entonces y los otros muchos eventos de tipo cultural.

En el campo específico de la música son notorios los esfuerzos que se hacen para organizar, en 1831, una Sociedad Filarmónica, cuyos

finés serían, además, de dar conciertos, conformar una escuela de *música teórica práctica en la que se enseñará, además de solfeo, todos los instrumentos conocidos*. Entre las personas que firman como suscriptores de esta sociedad encontramos a: José Antonio Páez (músico y Presidente de la República), Sir Robert Kerr Porter (representante de la Gran Bretaña), Juan Lovera (pintor), José María Montero (músico) y el impresor Tomás Antero,³⁰ además de muchos otros. Se destacan entre las funciones de esta Sociedad Filarmónica: dar conciertos de *Gran orquesta* los días 15 y 30 de cada mes; ofrecer *conciertos de profesores privado y puramente de estudio* todos los martes; ejecutar conciertos de alumnos *todos los jueves... en el mismo local de la escuela*. Además de esta Sociedad, se sabe que en esta época Juan Meserón y Juan José Tovar dictaron clases de música en el Colegio Independencia. Asimismo hacen aparición nuevos valores musicales como Juan Bautista Carreño, Juan de la Cruz, José Lorenzo Montero, José María Montero, etc. Tal fue el desarrollo musical caraqueño de esta época, que la pequeña ciudad se dio el lujo de enviar músicos a otras ciudades del interior del país.

Impacta también en este contexto cronológico el enorme *diluvio de órganos* que por esta época viene a dar el país. Asimismo se hace notar, y con gran fastuosidad, el despliegue musical que se hace en el año 42, cuando son repatriados los restos de El Libertador Simón Bolívar. Para esa fecha, se ejecutó el Réquiem de Mozart y se compusieron obras como la Vigilia y Misa de Réquiem de Atanasio Bello Montero, la Segunda Lección de Difuntos de José María Montero y la *lectio 3ra de Difuntos* de José Lorenzo Montero.

Después de 1847, con la violenta llegada de la oligarquía liberal, hay un breve receso en el desarrollo del movimiento musical;³¹ pero pacificada la situación descuellla la creación de la Academia de Bellas Artes, el 3 de diciembre de 1849, donde funcionaría la primera escuela de música creada por las autoridades provinciales.

30. Las noticias sobre esta Sociedad Filarmónica las obtuvo José Antonio Calcaño a través de una hoja publicitaria que imprimió Tomás Antero, quien además era miembro de la sociedad. Ello nos revela cuán comprometido estaba este impresor con el movimiento musical de la época. Mayor información al respecto se puede hallar en *La Ciudad y su Música*, p. 235 y siguientes.

31. Por esta razón es más factible que la publicación de nuestro método sea anterior a 1847.

Cambios que se producen en la imprenta venezolana a partir de 1821

Como es bien sabido, la primera imprenta llega a Venezuela en el año 1808 con la instalación de los talleres de Mateo Gallagher y Jaime Lamb, quienes publican la *Gaceta de Caracas* que redactaba el Maestro Don Andrés Bello. El objetivo inicial de esta imprenta y de dicha Gaceta, fue divulgar en Caracas todas las noticias venidas de Europa, así como de la vida aparentemente pacífica de una provincia hispánica de ultramar; pero después de los sucesos de 1810 y 1811, la nueva imprenta se convierte en instrumento fundamental para la propagación de los ideales republicanos. Pronto se persuaden los conductores de la vida pública que un solo taller es insuficiente. Surgen así, pues, las imprentas de Juan Baillío y la que trajo Bolívar con Tovar. A partir de 1812 hasta Carabobo (junio 1821), la imprenta en Caracas va al compás de las alternativas de la guerra emancipadora; esto es: a veces realista, a veces patriota, según el gobierno de turno. Estos hechos, obviamente, anularon la posibilidad de que se publicaran otras cuestiones que no tuvieran que ver con la política; pero después de 1821, cuando la guerra hubo terminado, la imprenta en Caracas se diversifica y aumenta considerablemente el volumen y cantidad de títulos editados. Aparecen igualmente nuevos impresores y talleres como los de Valentín Espinal, Antonio Damirón, José Vicente de Cáceres, Tomás Antero, etc., quienes comienzan a desplegar una extraordinaria labor editorial, dando a luz libros e impresos de calificadísimo interés. Entre las obras que con gran entusiasmo republicano y con gran deseo de echar las bases de una sociedad independiente, publican estos impresores encontramos: la *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela*, de José Oviedo y Baños, impreso por Navas Espinola, en 1824-1826; el *Vettel, Derecho de gentes*, por Tomás Antero, 1824; el *Manual del Colombiano*, también por Tomás Antero en 1825; la extraordinaria empresa editorial de Francisco Javier Yanes y Cristóbal Mendoza, con la *Colección de documentos de la vida pública del Libertador*, por Damirón y Dupouy; los *Elementos de ideología* de Destutt de Tracy, impreso por Espinal, en 1830; la *Gramática latina* de Nebrija, impresa por Espinal, en 1833; el *Anuario de la provincia de Caracas* en 1832 a 1835 (Antonio Damirón); la obra de Montenegro y Colón, *Geografía general*, impresa por Damirón y Dupouy, en 1832-37; el *Manual político del Venezolano*, de Yanes,

publicado por Espinal en 1839 y su *Compendio de historia de Venezuela*, impreso por Damián en 1840; el *Manual o compendio de cirugía* del doctor Vargas, editado por Espinal, en 1842; el *Cuerpo de leyes de Venezuela*, impreso por Espinal en 1851 y tantos y tantos más que harían interminable esta enumeración correspondiente a lo que el doctor Pedro Grases denomina el ciclo de Valentín Espinal.³² Complementan esta enorme bibliografía una gran cantidad de publicaciones periódicas, tales como: *El Colombiano* (1823-26), la *Gaceta del Gobierno* (1827-29), *El Conciso* (1832-38), *La Guirnalda* (1839-40), *El Venezolano* (1840-45), el *Diario de Avisos* (1850-56), etc.

Con respecto a la imprenta musical, Alberto Calzavara,³³ nos dice:

Entre los editores... que surgen a partir de 1821, Tomás Antero parece haber sido el único que poseía tipos musicales en su taller. Comenzó sus labores de impresor a principios de 1824 continuándolos durante casi tres décadas, es decir hasta 1852. Su trabajo fue complementado y seguido por su hijo Miguel Antero...

En cuanto a publicaciones musicales se refiere, hay certeza de que durante los 28 años de actividad del editor salieron varios impresos a saber:

a) El libro de *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*, de Juan Meserón, aparecido en febrero de 1824.

b) Un periódico o revista musical fundada por el violinista y compositor Toribio Segura titulado *La Mecha*, en 1838.³⁴

32. Si se desea tener mayor información puede leerse la obra del citado autor *La Imprenta en Venezuela*.

33. MESERÓN, JUAN. *Explicación y Conocimiento de los Principios Generales de la Música*. Investigación, comentario preliminar, esbozo biográfico y notas de Alberto Calzavara. Caracas, Editado por Solistas de Venezuela, 1984.

34. Este Toribio Segura, que además de violinista, compositor y director de orquesta, era guitarrista, tal vez pudo ser el autor de nuestra obra. Nos anima en esta idea no sólo el hecho de que Segura haya sido guitarrista, sino que además hubiese tenido buenas relaciones con Tomás Antero, haya sido un conocido músico de la época (posiblemente fue director de la orquesta que organizó la sociedad filarmónica de 1831) y haya sido extranjero (el autor de nuestro método debió haber tenido mucho conocimiento de cómo se organizaban los métodos de guitarra de la época).

c) Un tratado o método de guitarra, anónimo, titulado *Nuevo Método de Guitarra o Lira...*, sin fecha.

d) La segunda edición del libro *Explicación y conocimiento...* de Meserón, aparecida en 1852.

Entre estas publicaciones corresponde al tratado de Meserón el haber sido la primera de ellas y probablemente el primer impreso que saliera de la prensa de Tomás Antero.

Con respecto al periódico *La Mecha*, Calzavara dice:

Aparentemente salieron muy pocos números (unos cuatro o cinco) con frecuencia mensual. Quizás se trate de la primera publicación musical periódica del país. En ella su creador, violinista, guitarrista y compositor vertía obras musicales suyas, principalmente canciones con acompañamiento de piano. No ha perdurado ningún ejemplar de este periódico hasta nuestros días.

De nuestro método nos dice Calzavara:

...por la calidad del papel utilizado puede situarse entre 1840 y 1845. Como método para aprendizaje del instrumento es de inmenso valor e interés.

Nosotros, por nuestra parte, y aunque no hemos llegado aún al momento de hablar del Método de Guitarra o Lira, queremos llamar la atención del lector para advertirle que si nos guiamos por lo que dice Calzavara, este método vendría a ser la tercera publicación musical de la historia caraqueña, la segunda no periódica y la primera que se hace para un instrumento.

Presencia de una sociedad allegada a la interpretación de música académica en la guitarra

Queríamos sólo hacer referencia en la última parte de este capítulo, a algo que de alguna manera hemos venido mencionando y que, de hecho, ya el lector puede estar presintiendo. Nos referimos al hecho de que siendo la guitarra un instrumento tan antiguo en América como el hispanoamericano, como el idioma español, es imposible creer que para el momento en que se publica este método, no existiera en Venezuela una sociedad que cultivara el instrumento, exigiendo de él

sus mejores posibilidades. Ya hemos dicho que, desde el punto de vista internacional, el instrumento tuvo una larga historia en el mundo occidental, obteniendo de sus cultores obras de gran calidad que le dieron un papel protagónico en la historia de la música. Por otra parte sabemos, que el instrumento jugó un papel fundamental en la interpretación de la música eclesiástica europea y, sobre todo, americana. Asimismo, y por los hallazgos hechos por el musicólogo José Peñín, se sabe que el instrumento fue usado en la época para la ejecución de música académica profana. Desde este contexto uno se pregunta si tendrá sentido seguir repitiendo eso que tanto se dice en el mundo guitarrístico venezolano; es decir, que la guitarra clásica se inicia aquí en 1933 con el Maestro Raúl Borges. Aunque no queremos negar la notable labor del Maestro, a quien admiramos, es obvio que debió haber existido un grupo de cultores de la guitarra académica en el siglo XIX, tal y como estaba sucediendo en el mundo europeo.³⁵ La mejor prueba de ello es este método que ahora presentamos, pues, de no haber sido así, ¿por qué razón se iba a imprimir un libro que nadie compraría? ¿Por qué no se publicó un método de flauta, de violín o cualquier otro instrumento que en todo caso tuviera más adeptos? Porque si hay algo que es innegable, es que ningún libro se publica si no tiene un mercado. Estas consideraciones que no podemos sustentar con muchos datos, pero sí con el sentido común, nos llevan a plantear el tercero de los factores que favoreció la publicación de este libro: además del ánimo que existió por el crecimiento cultural de la nación; además de la nueva visión que adopta la imprenta venezolana post-in-

35. Alirio Díaz, por ejemplo, asegura que su abuelo, que murió en 1894, así como un cuñado de su padre, conocieron y estudiaron con el proverbial método de Carrulli. Asimismo afirma que en algunos lugares del interior del país este método era conocido. Por otra parte ha de decirse aquí, que en el archivo de la Escuela de Música José Ángel Lamas hay una serie de hojas o fichas biográficas (en su mayoría recopiladas por Sojo) que mencionan a algunos músicos venezolanos del siglo XIX que además de compositores eran guitarristas o hicieron obras para la guitarra. Aunque en ninguna parte se asegura que interpretaban la guitarra clásica, es de pensar que su conocimiento académico los pudo haber aproximado a tal ejecución. Entre los compositores que se mencionan están: Ángel María Landaeta (1850-190?), Pedro Oropeza Volcán (1872- ?), Blas María (la guitarra fue su instrumento favorito a cuya enseñanza se dedicó; se desconocen las fechas de su nacimiento y muerte), Julián Tovar (?), Régulo Rico (1878-19?), etc.

dependentista, existió un notable número de personas interesadas en cultivar la guitarra académica durante el siglo XIX y por eso se publicó este método que ahora estudiaremos en detalle.

ESTUDIO DE LA OBRA PROPIAMENTE DICHO

Procedencia

El *Nuevo Método de Guitarra o Lira...*, como hemos dicho, lo encontramos en la División de Libros Antiguos y Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela, en San Francisco, bajo la cota N° 787.6107/E 37. Allí llegó gracias a la noble donación que hizo el insigne Maestro venezolano, Alirio Díaz, el 5 de abril de 1982. Esto es así, por lo menos si nos guiamos por la dedicatoria que dejó el Maestro en la primera página del libro, la cual dice:

Para la meritisima Biblioteca Nacional de Venezuela, depositaria de nuestra cultura.

Con el cariño y amor que siempre me ha inspirado ofrezco esta bella obra sobre la guitarra de nuestro siglo XIX.

Firma

Caracas, 5 de abril de 1982

A las manos de Alirio Díaz llegó —según entrevista que le hicieramos el domingo 9 de agosto de 1992, al finalizar el primer concierto del Festival Internacional “500 años de guitarra no bastan”— cuando su propio tutor, el Maestro Raúl Borges, se lo prestó.³⁶ Cómo llegó este

36. Con sonrojo en la cara y con cierta inseguridad, el Maestro Alirio Díaz nos confesó —no sin antes pedirnos guardáramos el secreto— que luego que su maestro le prestara el libro, él (Alirio) no quiso devolvérselo. Raúl Borges (quién sabe por qué extraña razón) tampoco se lo pidió. Nosotros, no obstante lo dicho y después de mucho pensarlo, hemos “querido” faltar a esta promesa, pues, creemos que lejos de haber incurrido en un error, nuestro insigne hombre fue guiado por la “divina” mano de quien sabe valorar la historia y la cultura universal, cuyo único dueño es la humanidad entera. Prueba clara de ello es que sin el menor de los egoísmos, y con el cariño que siempre le ha inspirado, el Maestro supo

ejemplar a manos del Maestro Raúl Borges es algo que no pudimos determinar; pero no tiene nada de raro que una obra como ésta llegara a las manos del primer guitarrista clásico del siglo xx venezolano. El, por su parte y según nos contó Alirio Díaz, tuvo un almacén de música, lo que pudo haberle facilitado la adquisición del mencionado ejemplar.

Características extrínsecas

El Método de Guitarra o Lira es un ejemplar monográfico, cuyas hojas poseen las siguientes dimensiones: 20,2 cm de ancho x 29,8 cm de largo. El número de páginas que tiene, si nos atenemos a su propia numeración, es de ciento diez (110); sin embargo hay otras páginas que no están enumeradas. En cuanto a la impresión, ha de decirse que es bastante clara y legible y aún de buena estética.³⁷ Sus hojas se encuentran en perfecto estado.

Significación histórica

Como ya lo dijimos en líneas anteriores, este método posee una gran significación para la historia musical y cultural del país. Según las investigaciones hechas y expuestas en el capítulo anterior, representa la tercera publicación musical caraqueña, la segunda no periódica y el primer y tal vez único método de guitarra impreso en la ciudad. Representa, indudablemente, la evidencia más clara de que se cultivó el estudio metódico de la guitarra en la Venezuela del siglo pasado, aun cuando las obras expuestas en el método fueran de procedencia popular.

Otros rasgos generales

En las dos primeras páginas del libro (anterior a la hoja de presentación y sin numeración) se encuentra una representación y des-

donar esta bella obra a la meritisima Biblioteca Nacional de Venezuela, depositaria de nuestra cultura para que cualquier interesado pudiera consultarla. Pedimos, pues, disculpas al Maestro y esperamos que comprenda que esta "falta" ha sido guiada de quien admira, no sólo al guitarrista, sino también al hombre de bien, queriendo con esto, hacerle un justo reconocimiento.

37. La copia anexa está reducida a un 50%, aproximadamente y, como puede verse, es bastante legible.

cripción del tipo de guitarra que, presumimos, usaba el autor. De este gráfico se puede inferir (ya lo dijimos) que dicha guitarra es una especie de instrumento transicional entre las guitarras fabricadas en España en los siglos XVIII y XIX; sus características concretas son: seis cuerdas simples (como la guitarra del siglo XIX), pero sin diapasón de resalte ni cejuela en el puente (como la guitarra del siglo XVIII). Tal vez se trate de una guitarra italiana o francesa de la época.³⁸ Asimismo esta guitarra (como casi todas las guitarras de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX) posee sólo diez y siete (17) trastes, en vez de diez y nueve (19) como la moderna. Finalmente vale la pena destacar dentro de las muchas cosas que se describen en este gráfico y que se corroboran en otras partes del libro, el cambio de nombre de la tapa armónica por el de diapasón. Es posible que ello ocurra porque éste (el diapasón) se halla a la misma altura de la tapa.

En lo que se refiere a la hoja de presentación, hay ciertamente varias cosas que comentar. Lo primero que llama la atención es ese título algo paradójico para nuestra costumbre; nos referimos al hecho de que se utilice el término *lira* como sinónimo de guitarra. Ello, como lo explicamos en líneas anteriores, se debe a que en Francia y en algunos otros países con influencia francesa (Venezuela por ejemplo), se utilizó este término para referirse a la guitarra. Un claro ejemplo de ello son los métodos de los hermanos Meissonnier, cuyo título son muy similares al nuestro: *Nouvelle Methode ou Leçons elementaires pour Lire ou Guitarre, dédiés à ses élèves*, el de Antonio; y *Methode pour Guitarre ou Lyre*, el de José.³⁹ Por otra parte ha de recordarse también, que en la Europa del primer Romanticismo existió una lira con mástil que fue llamado Lyre-guitarre, lo que prueba que ambos nombres estaban muy relacionados. A este título de *NUEVO METO-*

38. Aunque en ninguna parte del libro se asegura que el autor utiliza una guitarra francesa o italiana, los muchos comentarios hechos aquí, sobre este método, nos pueden hacer pensar lo propio. La presente cita tomada de la p. 22 del libro, acrecienta más esta posibilidad: *por lo general las guitarras, principalmente las francesas e italianas, están compuestas por seis cuerdas...*

39. Cuando mandé a microfilmear el ejemplar del método que se encuentra en nuestra Biblioteca Nacional, encontré que una francesa, para mi desconocida, estaba también interesada en una copia de nuestro ejemplar. Tal vez ella piensa, y con razón, que el método caraqueño pueda ser el de alguno de los hermanos, Meissonnier, o que por lo menos tenga algo que ver con ellos.

DO DE GUITARRA O LIRA... le sigue otro subtítulo o explicación bastante larga que dice así: ...EN QUE SE HALLAN COMPRENDIDOS/ PRIMERO: LOS PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DE LA MUSICA Y.../ SEGUNDO: LA TEORICOPRACTICA DE LA GUITARRA EN TODA LA.../ TERCERO: UNA COLECCION DE CANCIONES DEL MEJOR GUSTO. Esto tal vez tenga relación con aquella obra contemporánea del guitarrista y compositor Luis Legnani, cuyo título es más o menos así: METODO PER IMPARARE A CONOSCERE LA MUSICA E SOUNARE LA GUITARRA, COMPOSTO COLLA MASSINA SEMPLICITA E CHIAREZZA DE...⁴⁰

El momento es a su vez oportuno para referir aquí algo que forma parte de la construcción y organización de este método y que de hecho lo relaciona más aún con los que contemporáneamente se estaban publicando en Europa por los maestros de la época. Nos referimos al hecho de que estas obras pedagógicas solían tener siempre una parte preliminar que introducía al discípulo en los rudimentos de la lectura musical (teoría y solfeo); eso lo podemos ver, además de en el mencionado método de Legnani, en el de Carcassi, el de Castellacci, el de Carulli, etc. Todas estas cosas nos dejan saber muy bien la sólida formación e información que tenía el autor de nuestra obra con respecto a lo que pasaba en el mundo de la guitarra; ya porque era europeo; ya porque viajaba mucho al viejo continente; ya porque llegaban tales métodos y libros a Venezuela.

Hacia la parte inferior de la mencionada hoja de presentación, se encuentra otro de los enigmas de esta obra: aquella que tiene que ver con el autor. Como ya lo avisáramos en citas anteriores, este método es anónimo, escondiéndose su autor detrás del seudónimo de EL CABALLERO DE ***. No sabemos qué razones pudo tener este "caballero" para esconder su nombre, pero estimamos posible que haya sido por cuestiones de tipo político: en una sociedad recién salida de las pasiones de una guerra, en cuyo seno se pelearon por ideales contrarios (realistas o republicanos) los hijos de una misma patria, no es raro que se escondieran los nombres; sobre todo, si estos pudieron estar comprometidos con algunos de los sectores en conflicto. En todo caso, hay suficientes razones para pensar que se trataba de un hombre europeo o profundo conocedor de la realidad musical (guitarrística) del viejo continente, cercano a la figura de Tomás Antero, reconocido

40. PRAT, DOMINGO. *Op. cit.* p. 177.

músico y obviamente guitarrista. Toribio Segura, guitarrista, violinista, compositor, director de orquesta, autor de la primera publicación periódica musical venezolana (impresa por Tomás Antero) y de origen extranjero (seguramente español), reúne todas estas características. Sin embargo asegurar que él fue el autor de la obra es realmente apresurado.

Inmediatamente debajo del mencionado seudónimo hay un dibujo de una lira de siete cuerdas y que despide destellos de luz.⁴¹ Debajo de ésta, a su vez, está el precio del libro (5 pesos) y más abajo la ciudad (Caracas) y la Casa impresora (Tomás Antero), que según hemos visto, era la única que poseía tipos musicales. En ninguna parte de esta hoja, ni en otras del libro, aparece la fecha de impresión (cosa rara, pues, si aparece ésta en los libros de Meserón); sin embargo, todos los que han revisado el libro coinciden en que fue publicado en la cuarta década del siglo pasado. En todo caso, Tomás Antero murió en 1852, razón que hace pensar que su publicación fue anterior a esta fecha.

Para finalizar con esta sección del libro debemos hacer referencia a una cuestión que se hace evidente en esta hoja de presentación, así como en el resto de la obra. Nos referimos a la ortografía adoptada por el autor. Desde el principio de este método se encuentran expresiones tales como: "jeneral", "extensión", "escojido", etc. En un principio pensé que se trataba de las tendencias ortográficas que se intentaron por estos años; sin embargo, haciendo una revisión más detallada e interna del libro, pude percibir que, en otras circunstancias tipográficas, el autor restituía la ortografía original. Todo esto y algunas otras cosas me han instado para que proponga aquí dos posibles hipótesis: *Primera*: el impresor carecía de algunas letras en algunos tamaños tipográficos; *Segundo*: el autor no tenía un criterio ortográfico fijo, sobre todo en la que se refiere el uso de estas consonantes (G, J, S, X). Esto, que pudiera dejar mucho que decir del autor de la obra, es algo común, por lo menos en algunos de los libros de la época.⁴²

41. Si a alguien puede interesar, la lira es el símbolo distintivo de los poetas y de la poesía. Estos dibujos o sellos (con diferentes motivos) parece que eran muy comunes en la bibliografía de la época, pues, también están presentes en la segunda edición del libro de Meserón y en la sexta del de J. M. Suárez.

42. Un claro ejemplo de ello es posible encontrarlo en el Libro de música de Juan Meserón, cuya impresión es de la misma casa y más o menos de la misma época.

La Primera Parte del libro (Principios fundamentales de la Música)

Como ya se ha dicho, era costumbre en la época preceder estos libros con una sección relativa a los rudimentos de la escritura y lectura musical; éste, como buen método de la época, hace lo propio. No vamos a realizar, como es lógico, una descripción de cada uno de los detalles de este capítulo; pues, sería mejor copiarlo textualmente aquí y esa, obviamente, no es la idea. Sin embargo, hay en esta parte un par de cuestiones de interés sobre la que debemos llamar la atención: la primera de ellas es la que está referida al lenguaje exageradamente poético que utiliza el autor para referirse a ciertos conceptos, lo cual creemos involucra aún más esta obra dentro del contexto histórico al que venimos haciendo referencia. Veamos un par de ejemplos: *Música es la ciencia que trata de la composición de aquellos sonidos agradables que hieren nuestro oído, y "penetran nuestra alma"*. El otro dice así: *Melodía . . . es la dulzura de los sonidos hechos más sensibles por su suavidad . . .*

El siguiente asunto viene a reforzar aún más la influencia francesa que desde líneas anteriores le hemos atribuido a esta obra. Nos estamos refiriendo al exclusivo uso que hace el autor de nuestra obra de la sílaba "UT" para referirse a la nota "Do", tal y como lo hacían los franceses.⁴³ En realidad esta denominación fue bastante común en Venezuela por esta época; pero lo que llama la atención —repetimos— es la "exclusividad" con que se usa, cuando ya Juan Meserón en 1824 utilizaba esta sílaba sólo para referirse a las claves y a las tonalidades.

En cuanto a las figuras musicales, el autor del método utiliza la vieja denominación de Semibreve (por redonda), Mínima (por blanca), Semimínima (por negra), etc. En este sentido ha de advertirse que estas denominaciones se utilizaron en Venezuela, por lo menos, hasta después de 1920, pues, en esta fecha se publica la sexta edición de los "Rudimentos de la Música" de J. M. Suárez, la cual conserva aún los mencionados usos.

43. "UT" es la tónica de la escala diatónica, de acuerdo con el sistema de sílabas creado por Guido d'Arezzo: en el siglo XVII los italianos sustituyeron esta sílaba por "DO", que era más fácil de pronunciar; los franceses, sin embargo, siguieron utilizando la sílaba original. Tomando de PERCY A. SCHOLÉS, *Diccionario Oxford de la Música*.

La Segunda Parte (teórica práctica de la guitarra o lira)

La segunda parte del libro está referida a la práctica guitarrística propiamente dicha. Ciertamente hay aquí varias cosas que son importantes señalar. La primera, siguiendo el orden propuesto por el autor de la obra, tiene que ver con la técnica o el *modo de tener y tocar la guitarra*: este autor, contrario a lo que hoy es costumbre, recomienda reposar la guitarra sobre el muslo de la pierna derecha en vez de en la izquierda. Esta diferenciación de criterios, sin embargo, parece ser común en la historia de la ejecución del instrumento, pues, tanto hoy como ayer, se ha revisado este asunto constantemente sin que por ello termine de ser incómodo; no en vano un maestro de la época —Dionisio Aguado— creó lo que él llamó la "máquina de Aguado" que no era otra cosa que un atril para posar el instrumento. Asimismo, hay retratos de Sor apoyando la guitarra sobre el muslo derecho, tal y como lo propone nuestro autor. Otra de las cuestiones técnicas a que queremos referirnos, es la que se refiere a la posición de la mano derecha y de sus respectivos dedos. Como bien saben los guitarristas, en la ejecución de la guitarra académica no se usa el dedo meñique de la mano derecha y se deja éste totalmente libre para que pueda tener mayor movilidad la mano. El autor de esta obra, sin embargo, recomienda apoyar el dedo meñique sobre la tapa (llamada por él diapasón) para dar a los dedos de esta mano *más asiento*. Esto, no obstante, parece obedecer a razones puramente didácticas, pues en líneas posteriores dice: *también se podrá dejar de tener puesto el dedo chiquito en el diapasón así que el discípulo esté más diestro y no falte las cuerdas*.

También queremos llamar la atención aquí, sobre el tipo de digitación de la mano derecha que utiliza este autor. En efecto, muy contrario a lo acostumbrado (digitar los dedos según la primera letra de cada dedo), el autor propone señalar la digitación de la mano derecha con puntitos: un punto (.) para el pulgar; dos puntos (..) para el índice; tres (...) para el medio y cuatro (....) para el anular. Asimismo llama la atención algo que parece haber sido muy común en la época, pero que desgraciadamente hoy se ha perdido. Nos referimos al estudio de toda la extensión sonora del instrumento a través del uso de las posiciones (1ª posición, 2ª, 3ª, etc.), lo cual, obviamente, facilita la lectura de la música para el instrumento. Una propuesta si-

milar hace Mateo Carcassi en su Método Completo para Guitarra (Op. 59).

Otra de las cuestiones de notable valor pedagógico que se presentan en este método, así como en el método de Carcassi, además de los estudios de las escalas y de los arpegios (muy similares en ambos libros) son los estudios y registros de las tonalidades más usadas en el instrumento. En ello destaca el uso de lo que ellos llaman "preludios" que no es más que un registro de los acordes fundamentales de la tonalidad a estudiar, para que el alumno se familiarice con ellos. Posterior a cada estudio o registro de la tonalidad, los autores (Carcassi y el nuestro) presentan una serie de lecciones y pequeñas obras entre las que destacan vales, contradanzas y temas con variaciones (esto último sólo en el método venezolano).

Aunque en ningún momento hemos pensado que este libro sea una copia de los otros métodos que se publicaron en la época, si sería oportuno en este momento hacer referencia a la gran relación que tiene este método por lo menos con el otro que venimos citando: el de Carcassi. Ya hemos dicho cuán común es la forma como ambos autores operan en el estudio de la afinación, las posiciones, las tonalidades, las escalas, los acordes, los arpegios, etc. Veamos ahora cómo expresan un mismo concepto, lo cual nos hace pensar, incluso, que nuestro autor pudo haber consultado a Carcassi. Léanse los párrafos que a continuación se exponen:

Carcassi: La guitarra puede tocarse en todos los tonos, pero tiene, como todos los instrumentos, sus tonos favoritos. Los que mejor vienen son: Do mayor, Sol Mayor, Re mayor y menor. La mayor y menor, Mi mayor y menor y Fa mayor. Los otros son difíciles, porque necesitan un empleo demasiado frecuente de la ceja: así pues, no he anotado, en la primera parte de esta obra, sino las Escalas, Tonalidades, Ejercicios y estudios progresivos, en los tonos más usados.⁴⁴

*El Caballero de ***:* Se puede tocar la guitarra en todos los tonos; pero como cada instrumento tiene sus tonos favoritos se observa que los que convienen mejor a éste son los de UT MAYOR, RE Mayor y Menor, MI MAYOR Y MENOR, FA MAYOR, SOL MAYOR Y LA MENOR. Los demás son difi-

44. CARCASSI, MATEO. *Método Completo para guitarra*. Buenos Aires, Ricordi Americana. p. 19.

ciles y poco usados, porque sus efectos no son tan hermosos; pues en virtud de estas razones, será en los tonos aquí referidos que formaré las escalas y ejercicios que se habrán de tocar, acompañándolos todos con piezas escojidas (sic),...

En cuanto a la calidad de las obras expuestas en el método, debemos decir que es obvio que se tratan de composiciones muy sencillas, hechas fundamentalmente con un fin pedagógico y para principiantes. Su textura es fundamentalmente homofónica; es decir: melodías acompañadas con acordes en bloque, quebrados o arpegiados. Estas armonías o acordes son, por lo general, muy elementales; pero conservan siempre el respeto por las reglas de la armonía clásica. En cuanto a su plan de construcción, son, en buena parte, vales y contradanzas en forma ternaria y, a veces, en forma binaria. Hay también temas con variaciones y algunas otras piezas como un valse ruso, un rondó, una escocesa, una marcha y otras lecciones escritas en movimiento andante y allegreto (también éstas en forma binaria y ternaria). En su conjunto, se trata de danzas populares que era costumbre cultivar tanto en la Europa como en la América de fines del siglo XVIII y principios del XIX, escritas ahora para guitarra sola. En lo que se refiere al vals mencionado aquí, Ramón y Rivera afirma:

Están allí presentes no sólo los gérmenes iniciales de un vals que después se agrandaría a varias partes de 8 ó 16 compases, sino los de la contradanza criolla, pequeña de estructura y sin el cambio rítmico que tomará en la segunda parte, sólo a fines del siglo XIX. Entre esos gérmenes iniciales del vals, cabe precisar el bajo sobre la tercera corchea del compás, elemento rítmico que vendrá a constituir luego uno de los caracteres no sólo de nuestro vals sino también del joropo.

Igual opinión le merecen al citado folklorista, las contradanzas y canciones que también aparecen en el método.

En cuanto al origen de estas obras, no se debe pensar que sean creaciones del autor del método, pues, como él mismo nos dice, son *ejemplos escojidos (sic) entre los mejores autores para facilitar los procesos de los discípulos*. Sin embargo, es muy posible que muchas de ellas hayan sido adaptadas al instrumento por él.

En un sentido general creemos, que el valor de la obra es fundamentalmente pedagógico: hay en ella un estudio sectorizado de las

tonalidades, de las dificultades técnicas y/o posibilidades expresivas del instrumento, sucedidas toda con un número sustancial de obras en las cuales se ponen en práctica lo aprendido. Así se realiza, por ejemplo, el estudio de las notas picadas y ligadas; el estudio del trino, de los armónicas, etc. Como guitarrista y pedagogo pienso que hay muchas cosas aquí que deberían adoptarse en la enseñanza moderna del instrumento.

La Tercera Parte (Colección de canciones y dúos del mejor gusto)

Esta tercera parte no está debidamente presentada como las anteriores, parece más bien que se tratara de una continuación de la segunda; sin embargo hay que reconocer que su contenido se acerca más al objetivo musical propiamente dicho. Se trata, como bien lo dice el autor del libro, de una *colección de canciones y dúos del mejor gusto*; es decir, de un repertorio más estilizado, para que las interprete el discípulo una vez haya adquirido las destrezas que se enumeran en las secciones anteriores. Entre las canciones se encuentra una sacada de la ópera "El Barbero de Sevilla" y otras cuatro, cuya procedencia no se especifica. La última es una Bolera para ser cantada a dos voces y, por supuesto, con acompañamiento guitarrístico; las dos primeras llevan por nombre, "La Declaración" y "El Enagenamiento" (sic). Todas están acompañadas con acordes arpegiados y en bloque, utilizando las tonalidades de Do y Sol mayor. De estas canciones (a las que llama canción-aria) dice Ramón y Rivera.

Puede observarse... el acompañamiento arpegiado característico de tantas otras de la ópera, y... giros melismáticos y retardos que caracterizan también el estilo del aria operática y sus imitaciones. Estos elementos se conservan por muchos años, desde mediados del siglo pasado hasta bien entrado el actual; junto con ellos, la estructura ayuda a la caracterización de este tipo de canciones, porque es generalmente en su estructura una canción de uno o dos temas, a veces con repeticiones.

En cuanto a los dúos con variaciones para guitarra, cabe decir que son tres, en las tonalidades de La, Re y Sol mayor, respectivamente. La simplicidad y sencillez persiste aún aquí, pero ello no merma en la belleza de ninguno de los dúos. En general, se pudiera

decir que estas obras (dúos y canciones) tienen un notable valor para la necesaria formación que debe adquirir todo músico en la interpretación de música de cámara, siendo muy posible que su selección haya sido juzgada con este mismo criterio.

El libro termina, después de estos dúos, con un nuevo sello o dibujo y la expresión latina "Finis".

CONCLUSIONES

La guitarra es un instrumento antiquísimo con un activo papel dentro de la historia musical oriental y, sobre todo, occidental. América, y por ende Venezuela, entran en su campo magnético de influencia apenas se realiza el descubrimiento y la conquista del continente, en los siglos xv y xvi. A partir de esta fecha y, sobre todo, en los siglos xvii, xix y xx, la figuración de este instrumento en la música académica se hace cada vez más importante, lo que determinó, inevitablemente, que tal repertorio guitarrístico hiciera también su introducción en nuestro país. Estas cosas las prueban algunos datos sueltos (hay que seguir haciendo investigaciones) y, por supuesto, la lógica misma de la dinámica social e histórica. Pero la mejor prueba de que lo dicho es una realidad, es, indudablemente, la aparición de "El Método de guitarra o Lira" que aquí estudiamos. Esta obra fue publicada en Caracas una vez que hubo terminado la Guerra de Independencia y la situación socio-cultural así lo permitió. Ella no es una obra aislada sino que por su estructura, repertorio, metodología, lenguaje, etc., se inscribe, perfectamente dentro del desarrollo guitarrístico mundial de principios del siglo xix. Es por esta razón que constituye un error decir que la guitarra académica no se inicia en Venezuela sino hasta 1933, cuando el insigne Maestro Raúl Borges, abre lo que se ha creído como primera cátedra de guitarra clásica. Lo dicho no subestima, en lo más mínimo, la magna labor del Maestro de maestros, quien le da formalidad y oficialidad a los estudios, además de generar, junto con sus discípulos, el gran movimiento nacional que hoy tenemos; pero es importante que nos formemos, en cambio, una idea más ajustada a la verdad histórica, que revele el papel jugado en nuestra historia por un instrumento tan americano como el lenguaje hispano o, mejor aún, como el pardaje que tanto caracteriza al hombre de estas tierras. De

todos modos y como ya se ha dicho, hay que seguir realizando investigaciones que le den más peso a estas palabras y que honren mejor nuestra memoria cultural.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- CABALLERO DE *** (El) *Nuevo Método de Guitarra o Lira...* Caracas, Impreso Tomás Antero, 184?
- CALCAÑO, JOSÉ ANTONIO. *La Ciudad y su Música*. Caracas, Monte Avila Editores, 1985.
- CALZAVARA, ALBERTO. *Historia de la Música en Venezuela*. Caracas, Fundación Pampero 1987.
- CARCASSI, MATEO. *Método completo para guitarra (op. 59)*. Buenos Aires, Ricordi Americana, Sociedad Anónima Editorial y Comercial.
- COOK, FEDERICO. *El Cuatro Venezolano*. Editado por el Departamento de Relaciones Públicas de Lagoven S. A. 1987.
- GRASES, PEDRO. *La Imprenta en Venezuela. Estudios y Monografías*. Caracas, Seix Barral, 1982.
- MESERÓN, JUAN. *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*. Investigación, comentarios preliminares, esbozo biográfico y notas de Alberto Calzavara. Caracas, Editado por Solistas de Venezuela, 1984.
- PEÑÍN, JOSÉ. *José María Osorio: autor de la primera ópera venezolana*. Caracas, Instituto Latinoamericano Vicente Emilio Sojo, 1985.
- PRAT, DOMINGO. *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires, Unicos Editores Autorizados Casa Romero y Fernández.
- SALCEDO BASTARDO, J. L. *Historia fundamental de Venezuela*. Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la U.C.V. 1982.
- SOCIEDAD ESPAÑOLA PARA EL QUINTO CENTENARIO. *La Guitarra Española*. Madrid-España 1991-92.
- SUÁREZ, J. M. *Rudimentos de la Música*. Caracas, Antonio César Suárez Almacén de Música, 1920.
- SHOLES, PERCY A. *Diccionario Oxford de la Música*. España, Editorial Hermes, 1984. Tomo I y II.
- TRANCHEFORT, FRANÇOIS-RENÉ. *Los instrumentos musicales del Mundo*. Versión española de Carmen Hernández Molero. Madrid, Alianza Editorial, 1980.