

López, Germán Osvaldo

El repertorio argentino de la guitarra de concierto

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Nº 8, 1987

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

López, Germán Osvaldo. “El repertorio argentino de la guitarra de concierto” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 8 (1987). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=repertorio-argentino-guitarra-concierto> [Fecha de consulta:.....]

EL REPERTORIO ARGENTINO DE LA GUITARRA DE CONCIERTO

Nuestro propósito es brindar un panorama lo más completo posible de la música para guitarra compuesta por autores argentinos. Nos hemos impuesto un cierto límite, el del repertorio de la guitarra de concierto. De esta manera queda fuera de nuestra consideración una gran cantidad de música para guitarra, ya sea impresa o grabada, que pertenece a las llamadas mesomúsica y música de proyección folklórica. Su estudio proporciona material para otro trabajo de más vastas dimensiones. Corresponde aclarar que incluimos bajo el rótulo de "guitarra de concierto" no solamente a la guitarra solista sino también a las posibles y variadas combinaciones en que ella pueda intervenir. Por esta razón ofrecemos, a manera de anexo, el catálogo de obras divididas en grupos según sea: guitarra sola, guitarra y canto, guitarra y otra/s guitarra/s (dúos, tríos, etc.), guitarra y otros instrumentos (bien sea con orquesta o en conjuntos de cámara).

Sabemos que este límite (el del repertorio de la guitarra de concierto) no es todo lo preciso que desearíamos. Con seguridad muchos autores quedaron fuera de nuestro catálogo, tal vez injustamente. Es ésta una primera aproximación al repertorio guitarrístico, contribución a un futuro, posible y necesario archivo nacional de música. El material musical con que confeccionamos el catálogo está disperso. De las editoriales musicales de nuestro país, algunas ya no existen, otras no poseen catálogo o lo tienen desactualizado. Muchos compositores argentinos han publicado sus obras en el extranjero. Hay composiciones de las que conocemos su existencia sólo a través de referencias, generalmente bibliográficas. Estas y otras circunstancias dificultaron el trabajo de recolección. Contamos con la colaboración inapreciable y desinteresada de personas que facilitaron y orientaron nuestra búsqueda, entre ellas vaya nuestro especial agradecimiento a María Isabel Siewers.

Por otra parte constituye otro de los objetivos principales del trabajo desentrañar las causas del divorcio entre la composición académica y la guitarra, que caracterizó a las primeras cuatro décadas del siglo XX; describir de qué manera esa tendencia fue revirtiéndose, a tal punto que, en nuestros días, la guitarra cuenta con un apreciable conjunto de obras nacionales; y en fin, establecer las líneas generales de la evolución y conformación del repertorio guitarrístico argentino.

BREVE SINTESIS DEL DESARROLLO HISTORICO DE LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA PUNTEADA; DESDE EL LAUD Y LA VIHUELA HASTA LA GUITARRA MODERNA

Los instrumentos de cuerda punteada tuvieron su período de esplendor hacia los siglos XV y XVI e inclusive durante buena parte del siglo XVII en que comenzó su decadencia. Decadencia que fue despareja, pues mientras su práctica era abandonada en Italia y Francia, en otros países como Alemania, Austria y la Europa Oriental, permaneció vigente durante la mayor parte del siglo.

El laúd, como instrumento armónico, sirvió mejor que ningún otro para expresar el ideal sonoro y expresivo de su época y cumplir con las exigencias que la polifonía planteaba. La razón de su extraordinaria difusión durante aquellos siglos es explicada por G. Tintori: "La facultad de combinarse felizmente con la voz humana fue la razón principal de su enorme difusión, que conducirá a la práctica solística del Renacimiento"¹. Más adelante expresa: "La gran popularidad alcanzada por el laúd durante el siglo XVI, que es testimoniada por los numerosos libros de tablatura y por la copiosa citación literaria, se compara si es que no supera la obtenida por el pianoforte en el '800 y revela su notable aporte a la evolución de la música"².

Como apuntamos más arriba, su influencia fue decreciendo durante el barroco, no obstante ello, compositores de ese período le dedicaron importantes obras. Como las tres suites, dos preludios, dos fugas y un allegro de J. S. Bach; obras de S. L. Weiss, Ch. G. Scheidler.

Es sólo en el clasicismo cuando su influencia desaparece completamente. Las condiciones que lo convirtieron en el instrumento paradigmático de una época musical pierden su vigencia. El desarrollo de la música hacia nuevas formas y lenguajes reclama otro tipo de instrumento más acorde con las características expresivas de la época.

El Romanticismo significó, es sabido, la apoteosis del piano. El pathos romántico encontró en él su más adecuado conducto de expresión. Para esa época el laúd era sólo un recuerdo, un instrumento asociado a un lenguaje musical anacrónico.

En España, la vihuela fue —durante el siglo XVI— el instrumento preferido de la alta sociedad, alcanzando en ese país una importancia no inferior a la que ostentaba el laúd en otras naciones europeas. De ese período de esplendor nos queda un nutrido repertorio de elevado valor artístico.

Desde sus inicios la guitarra fue experimentando frecuentes y sucesivas modificaciones, metamorfosis que tienen que ver con el número de cuerdas y su afinación y con su forma y dimensiones.

A diferencia del laúd que tuvo una decadencia pronunciada hasta su desaparición, comparativamente, la guitarra llevó una vida más modesta pero perdurable.

A fines del siglo XVIII y principios del XIX comienza un período de revitalización del interés por la guitarra. Esa tendencia ascendente comienza con los españoles Fernando Sor o Sors (1778-1839) y Dionisio Aguado (1784-1849) y los italianos Ferdinando Carulli (1770-1841), Matteo Carcassi (1792-1853) y Mauro Giuliani (1781-1829). Constituyen una etapa preparatoria que tendrá su culminación en la figura de Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852-1909), verdadero precursor de la moderna guitarra de concierto. Con estos guitarristas pero también didactas y compositores, la técnica del instrumento opera un cambio fundamental: su desarrollo y perfeccionamiento se orienta a obtener de ella un máximo de prestación sonora y de agilidad en la digitación. Con estas reformas de su técnica, la guitarra abandona el papel secundario al que estaba relegada para transformarse en verdadero instrumento de concierto. Aparece de esta manera el virtuosismo en la guitarra.

Paralelamente y como consecuencia necesaria de las exigencias que la nueva técnica planteaba, un nuevo tipo de guitarra fue desarrollado buscándose obtener un máximo de potencia sonora. Ello implicó un aumento de las dimensiones generales del instrumento, dentro de los límites constructivos y sin perjudicar sus características tímbricas. Antonio de Torres Jurado desde 1850 hasta 1892, año en que murió, construyó guitarras según un modelo desarrollado por él y que tiene las formas y dimensiones con que hoy conocemos la guitarra. Podemos afirmar que es el padre de la guitarra moderna. Junto a Francisco Tárrega contribuyeron a elevar a la guitarra a la constelación de los instrumentos de alta escuela.

La expresión "guitarra española" que se usa frecuentemente para designar a la guitarra corriente no es casual. La tradición guitarrística española viene desde muy lejos. No olvidemos que durante el Renacimiento, mientras en el resto de Europa el instrumento de cuerda punteada era el laúd, España tuvo su propio cordófono de punteo: la vihuela. En esta comunión entre la guitarra y "lo español" también tiene que ver la expresión folklórica española por excelencia: el flamenco. Sus características rítmicas y melódicas y sus particulares sucesiones de acordes, han dejado una marca indeleble en el conjunto de la música para guitarra de España.

Desde Tárrega, la influencia de la escuela española fue muy intensa y le impuso al repertorio marcados rasgos localísticos. España se convirtió en el centro desde donde la nueva guitarra se irradió hacia el mundo en un proceso que tuvo en Andrés Segovia su máximo exponente. En él se reunieron las mejores aspiraciones de la escuela española. Junto a él dos grandes discípulos de Tárrega, Emilio Pujol y Miguel Llobet, pasearon su virtuosismo por el mundo estimulando la afición por la guitarra. Alguien, acertadamente, describió este proceso de extraordinario auge durante los últimos años del siglo XIX y las primeras déca-

cadadas del XX como "guitarromanía". Nuestro país no permaneció al margen de su influencia e incluso es posible que haya profundizado esta tendencia filo-guitarrística. Tanto Pujol como Llobet y Segovia visitaron la Argentina en varias oportunidades y en cada una de ellas fueron calurosamente recibidos dada la expectativa que despertaba la posibilidad de escuchar a estos grandes virtuosos.

II

EL REPERTORIO GUITARRISTICO. LAS CAUSAS POSIBLES DE SU EXIGUIDAD. LAS OPCIONES FRENTE A LA ESCASEZ DE OBRAS: EL "ESPAÑOLISMO" Y LA TRANSCRIPCION. LOS ULTIMOS 50 AÑOS

La guitarra que conocemos hoy es un instrumento moderno con antepasados muy antiguos. Ya dijimos antes que Antonio Torres desarrolló la nueva guitarra durante las últimas décadas del siglo pasado y que paralelamente F. Tárrega le proporcionó una técnica virtuosística. Teníamos pues, en las primeras décadas del siglo XX, un instrumento de concierto, con su capacidad sonora llevada al máximo, con una técnica capaz de aprovechar esas cualidades descubiertas, con buenos maestros y ejecutantes y con una considerable aceptación por parte del público. Sin embargo su repertorio era notoriamente limitado. Esta situación perduró durante los primeros treinta años del siglo. Aquellos precursores de la reforma técnica, ante la falta de un repertorio acorde con los nuevos progresos, compusieron obras a la medida del virtuosismo descubierto en la guitarra. La escasez de obras fue un verdadero inconveniente que hacía desproporcionado el progreso técnico del instrumento con la calidad de su repertorio. El aporte de estos guitarristas-compositores compensó en cierta forma el desinterés de otros autores.

Esta situación fue modificándose con el correr del tiempo, pero mientras tanto dos soluciones se encararon: la transcripción y el "españolismo" producto este último de aquella obligada asociación entre la guitarra y lo español. Esta tendencia derivó en el uso abusivo de la temática musical española por la cual el folklorismo con sus giros melódicos, sucesiones acórdicas, localismos, caprichos, recuerdos de "tal lugar", jotas, danzas moras, etc., caracterizaron a un repertorio que fue y aún hoy sigue siendo, aunque en menor medida, recurrencia casi obligatoria de estudiantes y concertistas de guitarra.

La otra respuesta ante la falta de repertorio fue, ya lo dijimos, la transcripción. En este sentido la figura de A. Segovia adquiere un relieve especial. Consciente de las carencias del repertorio de su instrumento tuvo

frente a este problema dos actitudes superadoras. Por un lado su prestigio como virtuoso ejecutante incentivó a los compositores a escribir obras para la guitarra, muchas de ellas pertenecientes a renombrados creadores fueron dedicadas y estrenadas por el propio Segovia. Por otro lado su espíritu visionario lo llevó a la búsqueda de obras que transcritas para guitarra, no perdieran las virtudes del original. De esta manera extendió las fronteras del repertorio guitarrístico lo que possibilitó la conformación de un programa más equilibrado y ecléctico. Entre sus transcripciones más efectivas podemos mencionar la Chacona de la Partita II en Re menor para violín solo BWV 1004, de J. S. Bach; el Aria con Variazioni detta "La Frescobalda" de Girolamo Frescobaldi, dos Sonatas de Domenico Scarlatti, dos minuetos de Rameau, obras de Mozart, Couperin, Brahms, Chopin, etc.

Algunas obras de Isaac Albéniz resultaron particularmente efectivas en la guitarra. Una de ellas, "Asturias", es más conocida en su versión guitarrística que en la original para piano. Podemos mencionar también "Aragón" (fantasía), "Rumores de la Caleta" (malagueña), "En la Alhambra" (capricho morisco), etc. Como se ve, nuevamente el "españolismo". El espíritu de la guitarra flamenca impregnando la música de España. Lo mismo podemos decir de las dos piezas de Manuel de Falla, "Danza del pescador" y "Danza del molinero" del "Sombrero de tres picos" extraordinariamente efectivas en su versión para guitarra.

Existe también un conjunto de obras al que se recurre reiteradamente, que es el que corresponde al clasicismo en la guitarra. Obras en las que muchas veces se mezclaba la intención artística con la finalidad didáctica. Así eran las piezas de Sor, Coste, Giuliani y otros, clasicismo pretendidamente mozartiano y de estilo ligero. No obstante ello, obras de factura impecable y algunas de ellas de inspirada expresión musical.

El nutrido repertorio de la vihuela constituye una variedad de obras de elevado valor artístico. Entre sus principales exponentes podemos mencionar a Luis Milán, Luis de Narváez, Alfonso de Mudarra, Enríquez de Valderrabano, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana, Luis Venegas de Henestrosa, etc. Este importante conjunto de obras, se conoció tardíamente y permaneció ausente del repertorio guitarrístico durante las tres primeras décadas del siglo XX. Tal vez por desconocimiento —el rescate musicológico no había llegado aún hasta ellas—, tal vez por no adaptarse a la sensibilidad de la época. Aun así Emilio Pujol, quien además de ejecutante y maestro era musicólogo, dictó cursos sobre la guitarra y la vihuela despertando el interés por la música antigua. En 1926 comenzó a publicar una serie de transcripciones de Siete Libros de vihuela española y de colecciones de obras para guitarra de cinco órdenes ⁸.

El repertorio del laúd es, por supuesto, muy apto y eficaz para ser ejecutado en la guitarra. Entre los laudistas del Renacimiento podemos mencionar a John Dowland en Inglaterra, Francesco da Milano en Italia, Hans Neusiedler en Alemania, Adrián Le Roy en Francia, Bálint Bakfark en Hungría y muchos otros.

Del Barroco nos queda la música de Vicente Espinel, Gaspar Sanz y Roberto de Viseo entre otros.

El repertorio evolucionó considerablemente en los últimos cincuenta años y su caudal de obras se vio aumentado con el aporte de varios compositores latinoamericanos entre los que figuran Manuel Ponce (1882-1948), Agustín Barrios (1885-1944), Vicente Emilio Sojo (1887-1974), Antonio Lauro (1913) y especialmente Heitor Villa-Lobos (1887-1959) cuyos "Doce Estudios" (1929), "Cinco Preludios" (1940), su "Choro N° 1" (1920) y su "Concierto para guitarra y orquesta" (1951) figuran, sobre todo las dos primeras obras, en el repertorio de todo concertista.

Entre los españoles cabe mencionar a Federico Moreno Torroba (n. 1891) ("Suite Castellana", 1926; "Piezas Características", 1931), Joaquín Turina (1882-1949) ("Fandanguillo", 1926; "Sonatina", 1935; "Homenaje a Tárrega", 1935), Joaquín Rodrigo, tal vez el más popular compositor europeo de guitarra, con su archiconocido "Concierto de Aranjuez" (1940) y su "Fantasía para un gentilhombre" (1954). No podemos dejar de mencionar a Manuel de Falla y su única contribución al repertorio guitarrístico: "Hommage pour le Tombeau de Debussy" (1920).

Al prolífico compositor italiano Mario Castelnuovo Tedesco se debe el primer concierto para guitarra aparecido en el siglo XX: el "Concierto en Re", op. 99 de 1938. Al polaco Alexander Tansman la "Cavatina Suite" con la que ganó en 1951 el primer premio del Concurso internacional de la Academia Musical Chigiana de Siena.

Stravinsky, Schönberg, Bartok, Berg y Webern escribieron algunas pequeñas piezas para guitarra lo que demuestra un incipiente interés de parte de los compositores de vanguardia por la guitarra. Ello no ocurrió hasta entrada la década del '20. Por otra parte tampoco había intérpretes interesados en ese tipo de música o con capacidad de ejecutarla.

El primer trabajo consistente en el uso de técnicas compositivas modernas en la guitarra son las "Quatre Pièces Brèves" (1933) de Frank Martin. La joven generación de guitarristas integrada entre otros por Juliam Bream, John Williams y Tim Walker contribuyó enormemente a prestigiar a la guitarra entre los compositores no guitarristas. Precisamente el esfuerzo de A. Segovia se había orientado en ese sentido puesto que allí reside en buena medida la razón de la escasez de obras en el repertorio o, mejor dicho, el aparente desinterés de los compositores no guitarristas por la guitarra.

El inglés Stephen Dodgson (n. 1924) representa el caso de un compositor no guitarrista que para escribir su "Concerto for guitar and chamber orchestra" (1956) tuvo que recurrir al tutelaje de Bream y Williams. Otro tanto ocurrió con la asociación de Benjamín Britten y Julian Bream de la que surgió "Songs of the Chinese" en 1958.

Entre las obras para conjunto de cámara en las que interviene la guitarra podemos mencionar los trabajos de Hans Werner Henze "Kammermusik", "El Cimarrón" y "Voices". Pierre Boulez incluye en "Le Marteau sans Maître" (1959), una parte para guitarra junto a flauta, xilófono, vibrafón, percusión y viola, y A. Schönberg, en la "Serenata" op. 24 p/cl., cl. bajo, mandolina, guit., vl., vla., vc. y voz de bajo.

En fin, dentro del repertorio moderno podemos citar a compositores como Peter Maxwell Davies ("Lullabay for Ilian Rainbow", 1973), Lennox Berkeley ("Sonatina", 1958), William Walton ("Five Bagatelles", 1852) y John Duarte ("Suite Inglesa" y "Pequeña Suite" o Suite miniatura).

Se puede apreciar que el repertorio de la guitarra ha crecido significativamente en los últimos cincuenta años. Desde hace tiempo es posible conformar un programa de concierto que se aparte de los rígidos límites impuestos por el españolismo y la transcripción forzada, es posible ejecutar un programa más variado donde las obras modernas tengan cabida y de esta manera se abran nuevos horizontes e incluso la posibilidad de vincularla con otros instrumentos. La oportunidad que tiene la guitarra de permanecer vigente es renovar su repertorio, aceptar en él las obras modernas, despertar el interés de los compositores por la exploración de sus ricas y variadas posibilidades tímbricas.

Hasta aquí hemos brindado un sintético panorama general del repertorio internacional de la guitarra y de cómo fue conformándose a través de la historia. Podemos dividirlo en seis sectores bien diferenciados:

- I. El repertorio de los vihuelistas españoles.
- II. El conjunto de obras para laúd, desde el Renacimiento hasta el Barroco.
- III. El repertorio de la guitarra barroca.
- IV. El repertorio de la guitarra clásica.
- V. Las obras pertenecientes a lo que podríamos llamar el Romanticismo en la guitarra. Período que corresponde al gran auge de la guitarra impulsado por Tárrega y sus alumnos.
- VI. El repertorio moderno de la guitarra. Lo integran las obras compuestas durante los últimos cincuenta años. Incluye la transcripción "posible" de Segovia y las obras de autores guitarristas y no guitarristas.

Incluimos en el punto II el repertorio de obras para laúd por considerarlo esencialmente apto para ser ejecutado en guitarra sin que pierda sus virtudes musicales.

Este panorama nos permitirá conocer mejor —en términos generales— las líneas de evolución del repertorio guitarrístico argentino. En buena medida exhibe las carencias y defectos del repertorio universal.

III

LA GUITARRA EN LA ARGENTINA. SU DIFUSION EN NUESTRO PAIS. LAS ACTIVIDADES DESARROLLADAS A SU ALREDEDOR: LAS ACADEMIAS, LOS MAESTROS, LAS PUBLICACIONES, LA LUTHERIA GUITARRISTICA

1. Los primeros cultores, los primeros maestros

La guitarra tuvo en nuestro país, durante las primeras tres décadas del siglo, una difusión extraordinaria. Así lo atestiguan —según datos de R. Muñoz⁴ las no menos de diez academias y los cerca de cien conservatorios que hacia 1930 se habían instalado en Buenos Aires, los cuales, unidos a las lecciones particulares, proporcionaban enseñanza a unas cinco mil personas “entre alumnos y aficionados”. Números más, números menos, no hay duda de que la guitarra había adquirido aquí en nuestro país un desarrollo asombroso. Este filoguitarismo o “guitarromanía” —neologismo absolutamente apropiado y justificado como veremos más adelante— tuvo sus causas en múltiples y variados factores, algunos de ellos de orden estrictamente musical y otros de tipo socio-cultural. Por empezar, la facilidad de penetración e incorporación de aquellos elementos culturales provenientes de España. La inmigración primero y la Guerra Civil posteriormente movilizaron el flujo de artistas (ejecutantes, maestros, compositores) que nutrieron nuestro mundo musical contribuyendo a formarlo. Los antiguos lazos históricos que todos conocemos y la comunidad idiomática facilitaron desde los comienzos de nuestra identidad nacional la incorporación de la guitarra a nuestro acervo cultural.

Los nombres de J. B. Alberdi, E. Echeverría, Salustiano Zavalía, Nicanor Albarellos, Esteban Massini, Virgilio Rabaglio, Fernando Cruz Cordero, se asocian a la primer historia de la guitarra en nuestro país. R. Muñoz afirma que el propio general San Martín fue discípulo de Sor⁵.

Roberto García Morillo en sus “Estudios sobre Música Argentina” da unos cuantos títulos de obras correspondientes a esta época. Algunos de ellos: Dos “Dúos” para guitarra y clarinete y guitarra y violín (1822) del compositor italiano E. Massini (1788-1838). De ellos G. Morillo comenta: “Un asomo de pretensión artística, empiezan a ofrecer ya páginas instrumentales”⁶. “Variaciones del cielito”, para guitarra (1842) del Dr. Nicanor Albarellos, médico y guitarrista⁷. “Gran Rondó para guitarra con acompañamiento de orquesta” (1829) también de E. Massini; obra singular porque podemos ver en ella un primer antecedente de música para guitarra y orquesta en nuestro país. De Virgilio Rabaglio un “Album” de treinta y seis canciones “modernas con acompañamiento de guitarra o piano y dedicado al bello sexo”, de 1835⁸. Del abogado Fernando Cruz Cordero (1822-1863) “Six divertissements pour la gitarre” (s/f), algu-

nas otras piezas sueltas y dos obras teóricas importantes: "Discurso sobre la música" (1844) y "Método para guitarra" (s/f) ⁹. Esta última obra sería el primer método argentino para el aprendizaje de la guitarra.

Mario García Acevedo en "La música argentina. Durante el período de la organización nacional", al hablarnos de Salustiano Zabala (1808-1873), diputado por Tucumán, guitarrista y compositor de piezas para guitarra y para flauta y guitarra; lo menciona como uno de los precursores del nacionalismo musical ¹⁰. Su obra según Carlos Vega, se ha perdido casi totalmente. Menciona también (García Acevedo) a Nicanor Albarellos (1810-1891) como "eximio guitarrista y activo promotor de nuestra cultura musical" ¹¹. En su labor artística predominó la actividad interpretativa siendo, al igual que Zabala, precursor del nacionalismo musical ¹². García Acevedo incluye a ambos dentro del grupo que él denomina como la primera generación importante de músicos argentinos junto a Esnaola, Alcorta y Alberdi. Este último, según Ricardo Muñoz ¹³ es autor de un "método para tocar la guitarra por cifra".

Juan Alais (1844-1914) es nombrado por García Acevedo ¹⁴ como "perteneciente al ciclo de la música de salón para guitarra". Este guitarrista fue además prolífico compositor de piezas para guitarra, entre las que podemos mencionar la mazurca "Qué curiosa" y el vals en La mayor "Un momento", muy difundido en su época. Para G. Acevedo sus obras "Cielo, variaciones para guitarra" y "La Güella" op. 7 N^o 4, ubican a Juan Alais como precursor inmediato del nacionalismo musical y de la especie denominada vals criollo ¹⁵.

A su lado actuaron, por esa misma época, los españoles radicados en Buenos Aires, Sagreras (1838-1901), Carlos García Tolsa (1858-1905) y Antonio Jiménez Manjon (1866-1919). Su actividad se desarrolló fundamentalmente en el campo de la interpretación y la docencia, aunque se les conocen algunas piezas, en general bailables de género menor.

Esto y no más —tal vez olvidamos mencionar las calidades de Esteban Echeverría como ejecutante de guitarra— es lo que se puede señalar acerca de la actividad guitarrística en el siglo pasado.

Digamos, a manera de síntesis, que a la guitarra no le cupo un papel muy importante a pesar de la notoriedad de algunos de sus cultores, muchos de ellos —ya lo dijimos— precursores directos de nuestro nacionalismo musical. Más bien tuvo un papel secundario entre el resto de los instrumentos de escuela siendo escaso el interés de los compositores por ella. Esto, como veremos más adelante, fue durante varias décadas una constante. Y como "para muestra basta un botón", veamos qué disciplinas artísticas integraban el programa de estudios de la Escuela de Música y Declamación creada en 1874 por una comisión presidida por Juan Pedro Esnaola y que funcionó hasta 1882: Composición, Historia de la Música, solfeo y lectura musical, Canto, Declamación, piano, órgano, violín, viola, violoncelo, contrabajo, vientos de madera y cobre y arpa ¹⁶.

La guitarra, como se ve, excluida. El interés de los compositores estaba orientado hacia el pianismo y el sinfonismo y, desde 1882, hacia la producción camarística y la ópera.

2. El gran desarrollo de los primeros 30 años

El siglo XX guitarrístico se inicia como bien dice Ricardo Muñoz¹⁷ con el profesor Domingo Prat (1886-1944), célebre guitarrista español, discípulo de Miguel Llobet. Llega a Buenos Aires en 1907 y es quien introduce las novedades de la escuela de Tárrega en nuestro país. Con él se inicia el proceso que llevará a la guitarra a su madurez y modernidad.

Dijimos al principio del capítulo que la guitarra tuvo una extraordinaria difusión durante las primeras tres décadas del siglo XX pero una de las características de su desarrollo en este período es su divorcio casi absoluto con la composición académica en una tendencia que, como vimos, venía ya de antes. Pero que se ve agudizada desde los primeros años del siglo y continuará así hasta que comenzada la década del treinta, tíbiamente, unos pocos compositores entre los que podemos mencionar a Julián Bautista ("Preludio y Danza", op. 10 de 1928), G. Gilardi ("Evo-cación Quichua" para cuarteto de laúdes de 1929), Felipe Boero ("Huella" de 1931), Angel Lasala ("Preludios Americanos" y "Homenajes", ambas de 1947), comienzan a poblar el repertorio de las siguientes dos décadas. Como se ve no es mucho e incluso la obra de Bautista dudosamente pueda ser incluida en este recuento puesto que pertenece al período español. Es sólo del '50 en adelante que la tendencia se invierte decisivamente y sobre todo en las décadas del '60 y '70 el repertorio se nutre de sus principales obras.

Otro guitarrista importante llega en 1912 a Buenos Aires. Se trata del maestro español Hilario Leloup, quien en 1914 fundará la Academia Tárrega. La primera de una serie, entre las que podemos mencionar: la Academia Superior de Guitarra Rizzuti, dirigida por Carmelo Rizzuti, la Academia "Sors" (o Sor) bajo la dirección de P. A. Iparraguirre. Prat y su esposa instalaron su propia academia; además están la de Antonio Sinópoli y la "Dionisio Aguado". Todas ellas tenían un nutrido grupo de alumnos y era costumbre en aquella época realizar, periódicamente, conciertos en los que cada maestro presentaba a sus mejores alumnos que intervenían individualmente —ejecutando obras de dificultad creciente— a dúo o en combinaciones infrecuentes —por su número— ejecutando generalmente piezas en arreglos de sus propios profesores. Estos acontecimientos eran rigurosamente registrados y publicados por la revista Tárrega con los nombres de los intérpretes y el programa ejecutado. Los conciertos de alumnos constituían episodios muy importantes en la vida de esos conservatorios pues significaban su presentación en sociedad y de paso promocionaban a la Academia y a su dirección. La revista Tárrega, que tenía entre sus cronistas a Carlos Vega, publicaba

también la lista de alumnos de cada conservatorio y las calificaciones obtenidas durante el año ¹⁸.

Esta publicación estaba fundamentalmente dedicada al mundo guitarrístico, pero sin excluir otros temas referentes al arte en general. En sus páginas se mezclaban la crítica musical, biografías y artículos sobre guitarristas destacados, publicidad de academias, lecciones particulares, marcas de guitarras y cuerdas, con artículos sobre moda femenina, cuentos, poesía, artes plásticas, vida social, etc.¹⁹

Muñoz da cuenta de la creación de dos sociedades ²⁰ "Amigos de la guitarra" y "La guitarra". Esta última, fundada por Juan Carlos Anido, publicaba la revista homónima destinada a difundir las actividades (conciertos y conferencias) realizadas. En agosto de 1928 tiene lugar en "Amigos de la guitarra" una conferencia a cargo de Jorge Cabral, sobre "De la vihuela a la guitarra" con ilustraciones musicales a cargo de Andrés Segovia, que por aquel entonces realizaba una de sus visitas a nuestro país. También nos visitaron, en ese tiempo, Miguel Llobet (en varias oportunidades), Emilio Pujol y Regino Sainz de la Maza.

Entre los maestros argentinos de la segunda generación de guitarristas, podemos nombrar a Juan Pastor (español, vino a nuestro país de muy pequeño), Justo T. Morales, Antonio Sinópoli, Julio Sagreras (hijo de Gaspar Sagreras), Mario Rodríguez Arena y el mencionado Carmelo Rizzutti. Por aquel entonces, aunque era una niña, asombraba al mundo la celebrada María Luisa Anido. Todos ellos contribuyeron con obras técnico-didácticas (Métodos, estudios) a desarrollar la escuela guitarrística argentina.

Al calor del notable auge de la actividad guitarrística, se desarrolló la luthería argentina para el instrumento. Muchos artesanos españoles vinieron a nuestro país e hicieron escuela. Gracias a ellos hoy es posible encontrar buenos luthiers cuyas guitarras son comparables a las mejores del mundo. Hasta se experimentaron modificaciones para mejorar las prestaciones sonoras del instrumento. Según Muñoz ²¹ a Juan Pastor se lo llamaba "el perfeccionador de la guitarra" y tales perfeccionamientos consistían en la aplicación de una bocina o tornavoz dentro de la caja armónica de la guitarra con el objeto de amplificar el sonido; la otra mejora estaba referida a un nuevo diseño del sistema de varillado interno o abanico dispuesto en la tapa y el fondo del instrumento. Esta nueva guitarra recogió críticas favorables y un premio de honor en una exposición comunal realizada en Buenos Aires en 1925. Desde siempre la debilidad sonora de la guitarra fue una preocupación para los constructores. Otro innovador fue Antonio Sinópoli. Su guitarra poseía la boca oval, un nuevo diseño de espinetas conformaban el abanico en ambas caras interiores de tapa y fondo que se unían por medio de un alma del tipo de las utilizadas en los violines. La finalidad de las reformas era también mejorar la potencia y calidad sonoras del instrumento, reduciendo al máximo la resistencia que ofrecen a las vibraciones aquellos elementos destinados a reforzar

internamente la guitarra, mejorando —mediante un alma— la transmisión de las vibraciones entre tapa y fondo ²².

Ricardo Muñoz publica en 1952 su libro “Tecnología de la guitarra argentina” (Edición costeadada por su autor. La biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la U.C.A. conserva un ejemplar); en él hace un sesudo estudio comparativo de las calidades acústicas de las distintas especies arbóreas de nuestro país y del extranjero, composición química de las maderas utilizadas en la construcción de guitarras, tipos de cortes, caracteres físico-mecánicos y observaciones vibrométricas de las maderas. Sus estudios lo llevan a la conclusión de la posibilidad de construir la “Guitarra Argentina”, es decir una guitarra fabricada íntegramente con maderas argentinas. En particular señala las virtudes del alerce argentino en reemplazo de pino abeto en la construcción de tapas armónicas.

Tanto las innovaciones de Pastor como las de Sinópoli y las propuestas de Muñoz para la construcción de la “Guitarra Argentina”, constituyen experiencias válidas en cuanto a su propósito de mejorar a la guitarra. Aunque hayan sido olvidadas o dejadas de lado, son una muestra del extraordinario arraigo que alcanzó la guitarra en nuestro país.

Su carácter de instrumento portátil y de precio accesible, unido a su facultad de combinarse eficazmente con el canto, la convirtieron en un instrumento de gran popularidad entre las clases medias. En este aspecto, en el de la difusión y la popularidad, el viejo “pleito” entre la guitarra y el piano, era ampliamente favorable a aquélla. Pero qué ocurría en el campo del repertorio?

3. El programa de concierto, la transcripción, el “españolismo”

Ya dijimos antes que el desarrollo de la guitarra estuvo fuertemente ligado, en nuestro país, a las características técnicas y de repertorio que poseía en España. El notable auge de la guitarra en la Argentina durante las primeras décadas del siglo XX, se debe al impulso que le dieron prominentes maestros de la guitarra española llegados a Buenos Aires por esos años. Dijimos también que ese importante auge coincide o es consecuencia del gran cambio operado en su técnica, debido fundamentalmente a Tárrega y por el cual la guitarra es elevada a la jerarquía de instrumento de concierto. Aquellos precursores de la reforma técnica, ante la falta de un repertorio acorde con los nuevos progresos, compusieron obras a la medida de la brillantez descubierta en la guitarra. Vimos las carencias que este tipo de solución representaba. Del mismo modo la transcripción fue insuficiente para cubrir la escasez del repertorio guitarrístico y trajo aparejado muchas veces (aquellas en que la transcripción era forzada) problemas adicionales. Transcribiremos a continuación un párrafo de R. Muñoz ²³ que nos parece absolutamente demostrativo de la actitud de los cultores de la guitarra frente al problema del repertorio y la transcripción:

La situación de Domingo PRAT en América, es de capitalísima importancia histórica, a su llegada —salvo algunas obras de MANJON— sólo se conocía la guitarra bajo las emociones transmitidas por la música de ALAIS, SAGRERAS y GARCIA, que si bien poseían gran gusto y elegancia, no tenían la fuerza emotiva y profunda de la música de los grandes clásicos del piano, SCHUMANN, BACH, SCHUBERT, MOZART, MENDELSSOHN y de la guitarra AGUADO, SORS y TARREGA, cuyas transcripciones y obras originales, por primera vez en la guitarra fueron oídas cuando PRAT las ejecutó en Buenos Aires; desde ese momento se produce una verdadera revolución entre el elemento musical del instrumento, y se inicia el primer impulso progresivo, con tal empuje, que se considera esta ciudad la más importante en el mundo de la guitarra actual.

Los cultores de la guitarra pretendieron igualar el estatus del piano y creyeron que tras ese propósito lo más adecuado era recurrir a los compositores consagrados de la literatura pianística. Mendelssohn, Schumann, Brahms, Beethoven, Tschaikowsky, Grieg, Scriabine —entre otros— pasando por Bach, Mozart o Handel e inclusive Debussy no salvaron sus partituras del furor transcriptor. Por supuesto algunas transcripciones fueron más eficaces que otras, no es nuestra intención descalificarlas a todas por igual. Sí señalar el hecho de que la transcripción obedece a la necesidad provocada por la escasez de obras. Hecho que conduce a una solución que en última instancia no responde a las características propias del instrumento para el cual se hacen las transcripciones que, la mayoría de las veces, resultan degradadas frente a la versión original. Ya hablamos anteriormente de las excepciones entre las que mencionamos a “Asturias” de Albéniz, las páginas de Manuel de Falla y algunas otras. Pero al lado de ellas cientos de obras perdieron la eficacia musical y expresiva que surgía de la ejecución en los instrumentos para los cuales habían sido creadas. Sin embargo el recurso de la transcripción sirvió para cubrir las carencias del repertorio y para que algunos incurables y nostálgicos románticos pudieran escucharse y hacerse escuchar ejecutando, por ejemplo, “Claro de luna” de Beethoven en guitarra.

Los programas de concierto de la época, reflejan claramente esta bipolaridad entre el españolismo y la transcripción ²⁴.

Entre las más audaces se encuentra una de Julio Sagreras para dos guitarras: la sonata “Patética” op. 13 de Beethoven, transcripta íntegramente y ejecutada en el concierto del 11 de septiembre de 1917 por el dúo Sagreras-Adela del Valle. El propio Sagreras al final del programa hace la siguiente aclaración ²⁵:

Aunque no se me oculta, que es casi un atrevimiento, el haber transportado íntegramente para guitarra la Sonata Patética, pues la magnitud de esa obra, no está en relación con la pobreza del instrumento, ello no obstante, no he trepidado en hacer ese trabajo, para levantar, en la medida de mis fuerzas, el nivel artístico y musical de la guitarra, tanto más, que cuanto, transcriptas para dos guitarras (que se complementan mutuamente), no se pierde una sola de sus voces armónicas.

En ese mismo concierto se ejecutaron transcripciones de obras de Chopin, obras del propio Sagreras y por supuesto las infaltables composiciones de los maestros españoles (Aguado y Tárrega en este caso) y hasta un "Potpurri sobre motivos españoles" de Sagreras. Algunas otras de sus transcripciones son "Danza húngara N° 5" de Brahms (para dos guitarras), "Reverie" de Schumann, los vals op. 34 N° 2 y op. 64 N° 2 de Chopin, la mencionada "Patética" y "Claro de luna" (seguramente el primer movimiento a dos guitarras), obras de Godard, Gottschalk, Grieg, etc. Como se ve Sagreras no tuvo demasiados complejos al abordar las obras más consagradas del repertorio pianístico. El suyo es sólo un ejemplo tomado al azar, la casi totalidad de los guitarristas de la época incluían en su repertorio numerosas transcripciones de este tenor. En el de Mario Rodríguez Arena figuran obras de Mendelssohn, Tschaikowsky, Chopin, Grieg, Bizet, Brahms, Dvorak, etc.

Veamos el programa ejecutado en la Asociación Wagneriana el 25 de abril de 1921 por la célebre María Luisa Anido ²⁶:

1ª Parte:

Minueto en La mayor	SOR
Andante en Si bemol	SOR
Recuerdos de la Alhambra	TARREGA
Capricho árabe	TARREGA
Scherzo, vals	LLOBET

2ª Parte:

Andante de la Sonata X	MOZART
Momento musical	SCHUBERT
Tiempo de Bourree (sonata 2ª)	BACH
Canzoneta	MENDELSSOHN

3ª Parte:

Serenata española	MALATS
Granada	ALBENIZ
Cádiz	ALBENIZ
Variaciones sobre la Jota	PRAT

Y así podríamos seguir en una larga y tediosa enumeración. Sin que sea nuestra intención abrir juicios de valor sobre esta característica predominante del programa de concierto de la guitarra de aquel período, queremos señalar una realidad, la de la ausencia de un repertorio universal de obras originales para guitarra, en general, y la falta de interés de los compositores argentinos por este instrumento en particular. De esta situación deriva el recurso de la transcripción, de la necesidad de "levantar el nivel artístico y musical de la guitarra", aun a pesar de que la magnitud de la obra original "no estaba en relación con la pobreza [sic] del instrumento".

Jerónimo Zanne es citado por R. Muñoz para referirse al tema de las transcripciones: "Cierto es que todavía la transcripción de obras escritas

para otros instrumentos continúa siendo el sostén de las ejecuciones guitarrísticas; pero se impone cada vez con más fuerza la inclinación a considerar la guitarra como instrumento digno de poseer una literatura propia, la necesidad de que no viva absolutamente de prestado”²⁷.

En una crítica de “La Prensa” del 9 de octubre de 1927, con motivo de un concierto de M. L. Anido el crítico escribe: “Es verdaderamente lamentable que nuestros compositores desdeñen la guitarra, cuando sus colegas franceses Roussel y Samazeuilh, que no pertenecen a un país guitarrístico, cual el nuestro y que no tienen por compatriota a un intérprete de la talla de M. L. Anido, han escrito obras para ese instrumento”²⁸. Este queja del crítico de “La Prensa” es acertada en cuanto a la falta de interés de los compositores argentinos del momento por la guitarra, pero la falta de repertorio guitarrístico es un problema universal y no sólo local. Los casos mencionados de Roussel y Samazeuilh²⁹ son casos aislados. Los compositores europeos, hasta ese momento, tampoco se interesaron demasiado por la guitarra.

Componer para la guitarra implica conocerla profundamente. Este requisito es aplicable a cualquier otro instrumento: cualquiera de los cordófonos o aerófonos de la orquesta tiene sus secretos, una gama de recursos que el compositor está obligado a conocer para manejar eficientemente las ideas musicales en relación al instrumento. Lo que ocurre es que el compositor, en general, está habituado a trabajar con los instrumentos de la orquesta, los conoce por necesidad y por obligación, no obstante lo cual, para escribir por ejemplo, un concierto para violín, debe consultar permanentemente al violinista para asegurarse de las posibilidades de ejecución. Con el piano ocurre otro tanto.

La guitarra vivió prácticamente al margen de la orquesta y de la música de cámara, es una perla rara dentro del mundo de los instrumentos de escuela. Su afinación, su característica armónica introduce una cantidad de variables que hacen de la digitación un algo mucho más complejo que la de los cordófonos de la orquesta. A pesar de las mejoras introducidas en su estructura (en la ecuación dimensiones-resistencia) la guitarra sigue siendo un instrumento de baja potencia sonora en relación a los otros instrumentos de la orquesta. Esto hace que, naturalmente, sea poco eficaz la combinación con esos instrumentos que la superan significativamente en este aspecto. Por otra parte, la asociación de dos o más guitarras ofrece dificultades importantes para la coordinación y simultaneidad.

La guitarra pareciera quedar de esta manera destinada a ser instrumento solista y este es el papel que se le reconoce universalmente.

El reclamo de aquel crítico de “La Prensa” que, en el año 1927 señalaba la falta de repertorio guitarrístico, era en este punto adecuado, pero injusto en cuanto atribuía esta falla exclusivamente a los compositores argentinos siendo que este problema era verdaderamente universal. Es decir, en nuestro país el compositor observó por la guitarra el mismo

desinterés que su colega de otras latitudes. Al dilucidar las causas de ese desinterés podemos decir que él se debe a:

- I) El hecho de que la guitarra sea un instrumento cuya vida se desarrolló al margen de la orquesta. Esto es consecuencia de,
- II) Sus características sonoras en cuanto a timbre y sobre todo intensidad baja en relación a los otros instrumentos de la orquesta.
- III) Las características de su afinación y número de cuerdas y sus posibilidades armónicas y contrapuntísticas la convierten en un instrumento cuyo conocimiento y dominio son de difícil acceso. Ello explica en cierta forma el hecho de que la mayoría de la música para guitarra fuera compuesta por guitarristas. Por una parte es cierto que esta exigencia no es exclusividad de la guitarra. Cualquier compositor que se disponga a escribir algo de música para un instrumento determinado, debe conocerlo previamente. Mínimamente debe conocer su registro, sus posibilidades y limitaciones en cuanto a digitación.

A medida que aumentan sus pretensiones expresivas con el consecuente incremento de las exigencias técnicas, el conocimiento debe ser mayor. Esto es aplicable a los instrumentos que son únicamente melódicos como cualquiera de los aerófonos de la orquesta y a los instrumentos que son melódicos pero que tienen la posibilidad de ejecutar formaciones acórdicas aunque sea rudimentariamente, tal es el caso de los instrumentos del cuarteto de arcos (violín, viola, violoncelo y contrabajo). Se comprenderá fácilmente que en el caso de la guitarra la cantidad de variables que intervienen en la producción del sonido aumenta considerablemente por tratarse de un instrumento (como el piano y el arpa) prioritaria y no eventualmente armónico. Con la diferencia de que para aquéllos la gama de sonidos posibles está, digamos así, "hecha" en razón de que a cada sonido le corresponde una cuerda que el instrumentista percutirá a través de un medio mecánico, en el caso del piano, o pulsará o tañerá, en el caso del arpa (aunque en esta última intervengan medios mecánicos que modifiquen la afinación de cada cuerda permitiendo obtener otros sonidos). El guitarrista produce el sonido en una acción coordinada de los dedos de las manos izquierda y derecha y que son acciones esencialmente distintas, pues mientras unos (dedos) presionan la cuerda contra la tastiera, los otros la tañen junto a la caja armónica. Tanto en el piano como en el arpa todos los dedos ejecutan la misma acción, y en los instrumentos de arco, éste reemplaza la acción de los cuatro dedos de la mano derecha.

Por el hecho de ser —como ya apuntamos antes— la guitarra un instrumento de posibilidades armónicas y contrapuntísticas la cantidad de acciones simultáneas por desarrollar se multiplica considerablemente y la digitación adquiere una importancia especialísima que exige una dedicación esmerada, más que en cualquier otro instrumento, pues de ella depende la musicalidad de una ejecución. Las dificultades que el acceso a este conocimiento implica hacen que solamente aquéllos que la conocen profun-

damente —generalmente porque la ejecutan— sean capaces de escribir para ella obras posibles de ser ejecutadas y en las que se aprovechan correctamente las cualidades sonoras del instrumento.

Héctor Berlioz señalaba en su “Tratado de la Orquestación” las dificultades que la guitarra ofrece a quien desea componer para ella sin conocerla profundamente ³⁰.

Lo propio hace Pompeyo Camps en su “Reportaje a la guitarra” ³¹. A tal efecto propone un cálculo de posibilidades “. . . respecto, solamente, de la utilización de los cuatro dedos en ese diapason de 19 trastes cruzado por seis cuerdas: 114 casillas, con todas las combinaciones posibles de los dedos del uno al cuatro, dentro de los límites anatómicos” ³² y más adelante, en la misma página agrega: “La guitarra para el compositor no guitarrista, suele ser un enigma cuyo enfrentamiento le puede resultar apasionante o desalentador”.

IV

LOS COMPOSITORES ARGENTINOS Y LA GUITARRA

Hemos recorrido a lo largo de este trabajo dos de las tres etapas en que, desde nuestra óptica, puede dividirse la historia de la evolución de la guitarra en nuestro país. Podríamos sintetizarlas de la siguiente manera:

- 1) Primera etapa: El siglo pasado; los primeros maestros y cultores de la guitarra. Aparecen las primeras composiciones que pueden ubicarse dentro de un nacionalismo musical incipiente.
- 2) Segunda etapa: el gran desarrollo a partir de Domingo Prat. Abarca los primeros treinta o cuarenta años del siglo XX. Es la época de la transcripción y el “españolismo”. Los guitarristas tanto argentinos como españoles radicados en nuestro país, aportan sus piezas, generalmente cortas de estilo nacionalista.
- 3) Tercera etapa: es la que vamos a desarrollar en este cuarto capítulo. Corresponde a la edad moderna de nuestra guitarra, al afianzamiento de la escuela nacional y al despertar del interés de los compositores argentinos por la guitarra. En los últimos cuarenta o cincuenta años el repertorio recibe sus principales obras.

Hemos visto y analizado en profundidad las causas que hacen de la guitarra un instrumento de difícil acceso para aquellos compositores que se acercan a ella sin un buen conocimiento previo. Sabemos que esas dificultades tuvieron, en consecuencia, un efecto negativo sobre el repertorio de la guitarra. Una lectura rápida de nuestro catálogo permitirá sacar inicialmente dos conclusiones:

- 1) Que esa tendencia se ha revertido. Hoy los guitarristas cuentan con un repertorio de obras argentinas de apreciable valor artístico.
- 2) Que este cambio se ha operado en los últimos cuarenta o cincuenta años. Sobre todo en las décadas del '60 y '70.

La guitarra ha ido poco a poco afirmando sus derechos como instrumento de concierto frente a sus pares. La escuela guitarrística argentina es una de las más importantes del mundo y los guitarristas nacionales han prestigiado el instrumento frente a los compositores. Esto se advierte al enumerar los nombres de aquellos que han compuesto para guitarra: Felipe Boero, Gilardo Gilardi, José Martí Llorca, Isidro Maiztegui, Carlos Guastavino, Angel Lasala, Alberto Ginastera, Eduardo Grau, Silvano Picchi, Roberto Caamaño, Pompeyo Camps, Valdo Sciammarella, Rodolfo Arizaga, Virtú Maragno, Gerardo Gandini, Juan Carlos Zorzi, Jorge Tsilicas, Luis Arias y otros.

En el rubro "guitarra y orquesta" tenemos dos antecedentes importantes de los que hablamos en su oportunidad, el "Gran rondó para guitarra con acompañamiento de orquesta" de 1829 y las "Variaciones del cielito" para guitarra y orquesta, pertenecientes a Esteban Massini y Nicanor Albarellos respectivamente. Actualmente podemos mencionar cuatro conciertos importantes: el de Angel Lasala para dos guitarras y orquesta op. 31 de 1961, el de Roberto Caamaño para guitarra amplificada y orquesta op. 32 de 1974, "Los caprichos" de 1975/77 (existe una versión para guitarra y guitarra grabada) perteneciente a Gerardo Gandini y el "Concierto para guitarra y orquesta" de Juan Carlos Zorzi.

El género "canto con acompañamiento de guitarra" no ha sido muy transitado por los compositores argentinos a pesar de ser la guitarra un instrumento que se asocia perfectamente a la voz. De las pocas pero significativas podemos mencionar las siguientes obras: "Trovadorescas castellanias y catalanas" (1955) op. 28 de Pompeyo Camps con textos de autor anónimo; los "Sonetos de la pena" de Rodolfo Arizaga (op. 18, 1957) con poesía de Miguel Hernández; las "Canciones españolas" de Isidro Maiztegui, compuestas en 1962, las "Canciones de Lorca" (1976) y "7 versiones de un canto" (1981) ambas de Gerardo Gandini. Finalmente agregamos las singulares "Canciones para la vida y la muerte con un interludio para el amor" de Valdo Sciammarella escritas en 1969 para soprano y cuarteto de guitarras con textos tomados del Evangelio de San Mateo, de Juan R. Jiménez, Shakespeare y Lorca.

Dentro de la producción camarística comenzaremos por las obras en las que intervienen exclusivamente guitarras. Dos dúos de Angel Lasala: "Suite en doce cuerdas" op. 39 y "Requiebros" de 1970 y 1979 respectivamente; "Sinergia" de Jorge Tsilicas, también para dos guitarras, compuesta en 1973; de Juan Carlos Zorzi los dúos "5 canciones sin palabras" (1977) y "Tanguango" (1977); dos cuartetos, uno de laúdes: "Evocación Quichua (1929) escrito por Gilardo Gilardi para el famoso cuarteto de los hermanos Aguilar; el otro de guitarras: "Tetrafonías" (1974) de Jorge Tsilicas.

La producción de obras para guitarra y otros instrumentos es muy abundante y variada.

Comencemos por señalar un antecedente importante dentro de este género: los dos dúos de Esteban Massini, uno para guitarra y clarinete y el otro para guitarra y violín, ambos de 1822 (ya hablamos de ellos

en el Capítulo III). En diversas formaciones instrumentales interviene la guitarra:

- Dúos: “Discantus” para guitarra y fagot (1968) de Silvano Picchi; “Cuatro piezas” para flauta y guitarra (1978) de Gerardo Gandini.
- Guitarra y cuarteto de cuerdas: las presencias N° 6 “Jeromita Linares” (1965) de Carlos Guastavino; “Corda XXII” (1968) de Silvano Picchi; “Música nocturna IV” (1977) de Gerardo Gandini.
- Guitarra e instrumentos varios: entre otros, “Divertimento” (1951) de Silvano Picchi; “Tríptico arcaico” (1961) de Pompeyo Camps (fl. vla., vc., guit.); “Hoquetus II” (1966) de Luis Arias (2 vls., 2 vlas., 2 guit. electr., piano, percusión, 8-12 fl. dulces optativas); “De muertes y resurrecciones II” (1969) de Armando Krieger con textos de Ray Bradbury y Ernesto Sábato (para soprano, guit., bandoneón, piano, clave y percusión); “Serie del diablo” de Astor Piazzola (piano, vl., c/bajo, guit. electr. y bandoneón).

Corresponde aciarar a esta altura de nuestra enumeración que las obras mencionadas son sólo algunas entre las muchas que forman el repertorio de la guitarra. Remitimos al lector a nuestro catálogo, que acompaña este trabajo.

Por último vamos a referirnos al género que más aportes recibió, la guitarra solista. De Carlos Guastavino tenemos sus tres sonatas. El repertorio guitarrístico no se caracteriza por las composiciones de largo aliento; en este sentido las obras de Guastavino adquieren una dimensión especial. Dentro de un lenguaje tonal; sus sonatas son de una gran variedad y riqueza armónica. El elemento folklórico aparece, como en el resto de su obra, sutilmente elaborado, en este caso más que nada como una reminiscencia. Otro importante aporte al repertorio de la guitarra lo constituye la Sonata op. 47 de Alberto Ginastera. Diremos que marca un hito; en esta obra se mezclan la vieja sonata con un nuevo lenguaje musical en el que prevalece la búsqueda tímbrica.

De Angel Lasala destacamos tres obras importantes sus “Preludios americanos” op. 18 (1947), sus “Homenajes” op. 19 (1947) y su “Homenaje a Luis Gianneo” op. 36 (1968). La “Suite argentina” de Isidro Maiztegui compuesta en 1967, “Endecha” (1968) de Rodolfo Arizaga, los dos “Tangos” (1968) de Silvano Picchi y “Tres tientos” de Virtú Maragno, compuesto en 1969.

Entre las obras de vanguardia citaremos “Cisma” op. 67 de Pompeyo Camps, escrita en 1973; “Segmentos” (1973); “Perikiclosis” (1974) y “Espiral” (1975) de Jorge Tsilicas. De Gerardo Gandini la ya mencionada “Los caprichos” en su versión para guitarra y guitarra grabada, “Seis tientos” (1977), “Dos canciones” (1981) y “Balada” de 1983. “Nexus '83” de José Luis Campana.

Nos resta nombrar en esta enumeración a Jorge Labrouve con un nutrido conjunto de obras, Jorge Cardoso y Jorge Morel.

Lic. GERMAN OSVALDO LOPEZ

NOTAS

¹ TINTORI, Giampiero, e DARDO, Gianluigi: Il luto, en *Enciclopedia della musica Ricordi*, Milán, Ed. Ricordi, 1964, Vol. II, pág. 27.

² TINTORI, Giampiero, e DARDO, Gianluigi: *ob cit.*, pág. 27.

³ EVANS, Tom and Mary Anne: *Guitars, Music, History, Construction and players. From the Renaissance to Rock London*, Ed. Paddington Press Ltd. 1977, pág. 161. La guitarra de cinco órdenes (cuerdas dobles, o mejor, dos cuerdas por orden salvo la primera que era simple) es la guitarra barroca. No poseía una afinación fija, ella variaba según el tipo de música a ejecutar. Al respecto, las instrucciones de los tratados de la época son bastante imprecisos. Gaspar SANZ es en este sentido uno de los más claros (Instrucción de Música sobre Guitarra Española, 1674): para la música contrapuntística la afinación era:



Para la "música ruidosa" ejecutada en 'rasgueado' la afinación era variada: las más comunes eran:



el añadido de cuerdas bordonas particularmente en el quinto orden, era necesario para dar la potencia y sustancia necesarias al acompañamiento de la música ballable. Según Roberto de VISEO y Francesco CORBETTA la afinación debía ser:



⁴ MUÑOZ, Ricardo: *Historia de la guitarra*, Buenos Aires, 1930, Tomo I, pág. 311.

⁵ MUÑOZ, Ricardo: *ob cit.*, pág. 290. No se puede negar veracidad a tal afirmación puesto que tanto San Martín como Sor vivieron en España desde 1786

hasta 1812. Cabe por lo tanto la posibilidad de tal relación. De todas formas B. Mitre en su *Historia de San Martín* nada nos dice de ella. (N. del A.)

⁶ GARCIA MORILLO, Roberto: *Estudios sobre Música Argentina*, Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas (Secretaría de Cultura - Ministerio de Educación y Justicia), 1984, pág. 33.

⁷ *Ibidem*.

⁸ GARCIA MORILLO: *ob. cit.*, pág. 45.

⁹ GARCIA MORILLO: *ob. cit.*, pág. 48. De su existencia da cuenta Domingo PRAT en su *Diccionario de guitarristas*. Datos más recientes lo dan como extrañado.

¹⁰ GARCIA ACEVEDO, Mario: *La Música Argentina*. Durante el período de la Organización Nacional, Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 37.

¹¹ GARCIA ACEVEDO: *ob. cit.*, pág. 40.

¹² *Ibidem*.

¹³ MUÑOZ, R.: *ob. cit.*, pág. 290. El encomillado es nuestro, en el texto figura en negrita y con minúscula. Lamentablemente Muñoz no nos da la fecha de edición ni ninguna otra. La forma en que el supuesto Método de Alberdi es citado por Muñoz nos hace dudar de su existencia. Del mismo modo y por las mismas causas dudamos antes de la afirmación, hecha también por Muñoz según la cual San Martín fue discípulo de Sor. (N. del A.)

¹⁴ GARCIA ACEVEDO: *ob. cit.*, pág. 40.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ GARCIA ACEVEDO: *ob. cit.*, pág. 27 y 28.

¹⁷ MUÑOZ, R.: *ob. cit.*, pág. 305.

¹⁸ MUÑOZ, R.: En su *Historia de la guitarra* habla extensamente de estas academias, de sus actividades y programas de estudio. Para ampliar este tema, recomendamos su lectura. (N. del A.)

¹⁹ *Revista Tárrega*, revista ilustrada musical, literaria y artística. Números 2 (Bs. As. feb/1925 año II) al 30 (feb/1927, año IV).

²⁰ MUÑOZ, R.: *Ob. cit.*, pág. 315.

²¹ MUÑOZ, R.: *Ob. cit.*, pág. 336.

²² LOPEZ, Germán: "*La guitarra Sinópoli*", monografía, Bs. As., 1982, p. 2.

²³ MUÑOZ, R.: *Ob. cit.*, pág. 325.

²⁴ MUÑOZ, R.: *Ob. cit.*, en los capítulos IV y V reproduce varios programas.

²⁵ MUÑOZ, R.: *Ob. cit.*, pág. 348.

²⁶ MUÑOZ, R.: *Ob. cit.*, pág. 382.

²⁷ MUÑOZ, R.: *Ob. cit.*, pág. 255.

²⁸ MUÑOZ, R.: *Ob. cit.*, pág. 392.

²⁹ Se refiere seguramente a "*Segovia*" (1925) de Albert ROUSSEL; ignoramos en el caso de SAMAZEUILH, Gustave, de qué obra se trata. (N. del A.)

³⁰ BERLIOZ, Héctor: *A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration*, trans. Mary COWDEN CLARKE, London, 1856, p. 67 (citado por Tom and Mary A. EVANS, *ob. cit.*, pág. 118): "Es casi imposible escribir bien para la guitarra sin ser ejecutante de ella. La mayoría de los compositores que la emplean están, por mucho, lejos del conocimiento de sus posibilidades; y por lo tanto, frecuentemente componen piezas de excesiva dificultad, sonoridad pequeña y escaso efecto". (Trad. del autor.)

³¹ CAMPS, Pompeyo: *Reportaje a la guitarra* (con Irma COSTANZO), Bs. As., Ed. "El Ateneo", 1978, pág. 84: "No hace falta que le explique lo difícil que nos resulta a los compositores que no tocamos la guitarra escribir para su instrumento. Disponemos de buenos tratados, que además de enseñar las particularidades de cada uno de los instrumentos de la orquesta clásica, contienen tablas mnemotécnicas que nos permiten escribir sin mayores riesgos. Cuando pretendemos especializarnos en una escritura virtuosística, así ha sucedido siempre, no tenemos reparos en recurrir al asesoramiento de un buen ejecutante."

³² CAMPS, Pompeyo: *Ob. cit.*, pág. 85.

BIBLIOGRAFIA

- ARIZAGA, Rodolfo: *Enciclopedia de la música argentina*, Bs. As., Fondo Nacional de las Artes, 1972, 271 pp.
- CAMPS, Pompeyo: *Reportaje a la guitarra* (con Irma COSTANZO), Bs. As., Ed. "El Ateneo", 1978, 124 pp.
- EVANS, Tom and Mary Anne: *Guitars. Music, History, Construction and Players, From the Renaissance to Rock*, London, Ed. Paddington Press Ltd., 1977, 479 pp., ej. musicales, ilustr.
- GARCIA ACEVEDO, Mario: *La Música Argentina* (Durante el período de la Organización Nacional), Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas, 1961, 115 pp., ilustr.
- GARCIA MORILLO, Roberto: *Estudios sobre Música Argentina*, Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas (Secretaría de Cultura - Ministerio de Educación y Justicia), 1984, 399 pp.
- LOPEZ, Germán: *La guitarra Sinópoli*, monografía presentada en la Cátedra de Organología de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, 1982.
- MUÑOZ Ricardo: *Historia de la Guitarra*, Bs. As., 1930, Tomo I, 424 pp., ilustr.
- MUÑOZ, Ricardo: *Tecnología de la Guitarra Argentina*, Bs. As., 233 pp., ilustr.
- PRAT, Domingo: *Diccionario de guitarras* (Instrumentos afines), *guitarristas* (profesores, compositores, concertistas, laudistas, amateurs), *guitarreros* (luthiers). *Danzas y cantos. Terminología*; Bs. As., Ed. Casa Romero y Fernández, 1934, 488 pp.
- REVISTA "TARREGA", Revista ilustrada musical, literaria y artística, Nros. 8 al 30.
- SARTORI, Claudio (Dir.): *Enciclopedia della musica Ricordi*, Milán, Ed. Ricordi & Co., cuatro vols., ilustr., ej. musicales.
- TINTORI, Giampiero: *Gli Instrumenti Musicali*, Torino, Ed. Unione Tipografico Editrice Torinese, 1971, dos vols., 1143 pp., ej. musicales, ilustr.

CATÁLOGO

Guía para su lectura:

Autor: fechas de nacimiento y de deceso.
Título: título de la obra, subtítulo, partes o números.
Texto: si lo hubiese.
Ed./Ms.: edición, manuscrito.
Comp.: año de composición.
Estr.: estreno: lugar, sala, fecha, intérpretes.
Ded.: dedicatoria.
Obs.: observaciones.

I. OBRAS PARA GUITARRA SOLA

AGUIRRE, Julián (1868-1924)

Título: *Preludio*

Ed.: Bs. As., Revista Tárrega, año 1, Nº 3, agosto 1924

Comp.: junio 1924

Ded.: a la Revista Tárrega

Obs.: publicación póstuma, indicada en la revista como "una de sus últimas producciones".

ALAIS, Juan (c. 1838-1914)

Título: *Seis piezas fáciles*. Nº 1.

1. Mazurca. - 2. El Nene. Schottisch. - 3. Arturo. Vals. - 4. Angélica Polca. - 5. Emma. Mazurca. - 6. Estudiante. Vals.

Ed. Bs. As., Núñez.

Obs. como casi todas o todas las obras de Alais fueron editadas por la Casa Núñez, en adelante omitiremos el editor. El número colocado al lado de la obra figura en los elencos de las obras impresas, en algunas piezas figura como número de opus. En este catálogo no colocaremos los arreglos de trozos de óperas por tratarse de trozos no originales.

Título: *El Cielo con variaciones*. Nº 2.

Título: *El Pericón*. Nº 3.

Título: *2º Pericón con variaciones*. Nº 4.

Título: *El Gato*. Nº 5.

Título: *La Mlonga*. Nº 6.

Título: *Zamacueca y La Güeya*. Nº 7.

Título: *Seis estilos criollos*. Nº 8.

Título: *Plegaria de Mosé*. Nº 9.

Título: *Música prohibida*. Nº 10.

Título: *Las Sirenas*. Vals. Nº 12.

Título: *La Gran Vía*. Vals. Nº 13.

Título: *Elvira*. Vals. Nº 14.

Título: *El delirio*. Vals. Nº 15.

Título: *El cariño*. Vals. Nº 16.

Título: *Un momento*. Vals. Nº 17.

Título: *El Califa*. Vals. Nº 18.

Título: *La perezosa*. Mazurca. Nº 19.
Obs. versión para dos guitarras.

Título: *La aureola*. Mazurca. Nº 20.

Título: *La Gran Vía*. Mazurca. Nº 21.

Título: *María*. Mazurca. Nº 22.

Título: *La Natita*. Mazurca. Nº 23.
Obs. versión para dos guitarras.

Título: *La Celestial*. Mazurca. Nº 24.

Título: *Pepita*. Polca. Nº 25.

Título: *La condesa*. Polca. Nº 26.

Título: *La criollita*. Habanera. Nº 27.

Título: *Edelmira*. Mazurca. Nº 28.

Título: *Beatriz*. Mazurca. Nº 29.

Título: *Un recuerdo*. Vals. Nº 30.

Título: *Myosotis*. Vals. Nº 31.

Título: *Bella porteña*. Polca. Nº 36.

Título: *Cuadrillas*. Nº 37.

Título: *Caramurú*. Vals. Nº 38.

Título: *Minué Nacional*. Nº 39.

Título: *Minuet liso*. Nº 40.

Título: *La Mendocina*. Zamacueca. Nº 41.

Título: *La Marítima*. Habanera. Nº 42.

Título: *Vidalita y Estilo*. Nº 44.

Título: *La coqueta*. Mazurca. Nº 45.

Título: *Después le diré*. Polca. Nº 47.

Título: *¡Qué curiosa!* Mazurca. Nº 50.

Título: *Sanjuanina*. Zamacueca. Nº 51.

Título: *Canción creola*. Melodía. Nº 52.

Título: *Si vous n'avez rien a me dire*. Melodía. Nº 53.

Título: *Recuerdos de Córdoba*. Polca. Nº 54.

Título: *Los dos hermanos*. Vals. Nº 57.

Título: *Susana*. Mazurca. Nº 74.

Título: *Fagot*. Vals. Nº 76.

Título: *La regalona*. Habanera. Nº 77.

Título: *Canta l'angelo*. Melodía. Nº 78.

Título: *Eloísa*. Gavotte. Nº 79.

Título: *Sargento Cabral*. Tango. Nº 83.

Título: *Tambor de Palermo*. Gran Valse. Nº 84.

Título: *Josefina*. Mazurca. Nº 85.

Título: *Quand l'amour meurt*. Melodía. Nº 86.

Título: *Capitán Burgos*. Estilo criollo. Nº 87.

Título: *Las maravillas*. Fantasía.

Estr.: Adrogué, Hotel La Delicia, febrero 1895, Juan Alais.

ARIZAGA, Rodolfo (1926-1985)

Título: *Endecha* ("In memoriam" Manuel de Falla)

Ed.: Bs. As., EAM, 1968

Ded.: a Irma Costanzo.

BAUTISTA, Julián (1901-1961)

Título: *Preludio y Danza*, op. 10
Comp.: 1928
Obs.: pertenece al "período español".

BOERO, Felipe (1884-1958)

Título: *Huella*
Comp.: 1931
Estr.: Bs. As., Asoc. Argentina de Música de Cámara, mayo 1932, María Luisa Anido
Ded.: a María Luisa Anido
Obs.: según Prat, ejecutada el 8/5/32 por M. L. Anido en el Teatro Colón.

CAMPANA, José Luis

Título: *Nexus '83*
Ed. París, Lemoine, 1984 (La guitarra, Collection Roberto Aussel)
Comp.: presumiblemente 1983
Estr.: París, UNESCO, 27/5/83, Roberto Aussel.

CAMPS, Pompeyo (1924)

Título: *Cisma*, op. 87
Ed.: Bs. As., Ricordi, 1974
Comp.: 1973
Ded.: a Irma Costanzo.

CARDOSO, Jorge

Título: *Suite popular Nº 3* (Sudamericana)
I. Aire popular de zamba y huella (Argentina); II. Vals peruano; III. Canción (Chile); IV. Guaranía (Paraguay); V. Tema negro (Brasil); VI. Preludio - Aire del Altiplano (Bolivia); VII. Pasillo (Colombia); VIII. Fantasía (Ecuador); IX. Aire de milonga (Uruguay); X. Vals venezolano
Ed.: Madrid, Unión Musical Española, 1976.

Título: I. *Choro*; II. *Vals*; III. *Tangoleada*
Inédita, manuscrito en poder de María Isabel Siewers
Comp: I. 5-3-82; II. 15-9-83; III. 22-1-85.

CIPOLLA, Enrique

Título: *Tres piezas*
Inédita
Comp.: 1960
Estr.: Bs. As., Centro Cultural San Martín, 1971, Roberto Lara
Obs.: Premio 1960 de la Asociación guitarrística argentina.

CRUZ CORDERO, Fernando (1822-1862)

Título: *Six divertissements*
1. Walse Le depart; 2. Menuet; 3. Walse; 4. Menuet Le Lunatique; 5. Walse; 6. Walse La reminiscense.
Ed.: París, Lafont (según Prat)

Obs.: son obras inéditas del mismo autor: Canto de los marineros, El deseo (Vals, 1852), Las olas del mar (Vals, 1852), El guaraní.

ESNAOLA, Juan Pedro (1808-1878)

Título: *Dos valsés*

Ed. Bs. As., Asociación guitarrística argentina, 1935

Obs.: la edición está acompañada por fotocopias de los manuscritos originales.

GANDINI, Gerardo (1936)

Título: *Los caprichos*, para guitarra y guitarra grabada
Serenata interrumpida... Tan callado y Fantasia

Inédita

Comp.: 1975

Estr.: Bs. As., Teatro Colón, 1975, Irma Costanzo.

Título: *Seis tientos*

Ed.: Bs. As., Ricordi

Comp.: 15-18 diciembre 1977

Estr.: Bs. As., Teatro Cervantes, 1977, Miguel Angel Girrollet.

Título: *Dos canciones*

Inédita

Comp.: 1981

No estrenada.

Título: *Balada*

Inédita

Comp.: 1983

No estrenada.

GILARDI, Gilardo (1889-1963)

Título: *Serie argentina*

1. Canto santiagueño; 2. Vidala; 3. Cuando

Ed.: Bs. As., EAM

Comp.: 1940

Obs.: la Vidala aparece publicada en el fascículo IX de la Antología de Compositores Argentinos, editada por la Comisión Nacional de Cultura en 1944. Originalmente la obra tenía cinco números: Preludio, Gato, Vidala, Cuando, Final; la reducción la hizo el mismo autor.

GINASTERA, Alberto (1916-1983)

Título: *Sonata*, op. 47

I. Esordio; II. Scherzo; III. Canto; IV. Finale

Ed.: Boosey & Kawkes, 1981 (primera publicación para la venta), copyright 1976.

Comp.: 1976 (Ginebra)

Estr. mundial: Washington, Lisner Auditorium, 27 de noviembre de 1976, Carlos Barbosa-Lima. Estreno europeo: Ginebra, Les Concert de la Reine Marie-José, Merlinge, 20 de mayo de 1977, Carlos Barbosa-Lima.

Ded.: a Carlos Barbosa-Lima

Obs.: la obra fue compuesta por encargo del guitarrista Carlos Barbosa-Lima y del Sr. Robert Blalek.

GRAU, Eduardo (1919)

Título: *Elegía a Manuel de Falla*
Ed.: Bs. As., Randolph.

Título: *Sonata española Nº 1.*

Título: *Sonata española Nº 2.*

Título: *Sonata española Nº 3.*

GUASTAVINO, Carlos (1914)

Título: *Cantilenas*

1. Santa Fe para llorar; 2. Santa Fe antiguo; 3. Trébol; 4. El Ceibo;
5. La casa

Ed. 2, 3 y 5: Bs. As., Ricordi

Comp.: entre 1956 y 1958

Obs.: obra original para piano.

Título: *Sonata Nº 1*

- I. Allegro deciso e molto ritmico; II. Andante; III. Allegro spiritoso

Ed.: Bs. As., Ricordi, 1967

Comp.: febrero 1967

Estr.: Bs. As., YPF, 1967, Horacio Ceballos

Ded.: "A mi hermano José Amadeo"

Obs.: revisión y digitación de Roberto Lara.

Título: *Sonata Nº 2*

- I. Allegretto intimo ed espressivo; II. Andante sostenuto; III. Presto

Ed.: Bs. As., Ricordi, 1969

Comp.: 1969

Ded.: a Roberto Lara

Obs.: revisada y digitada por Roberto Lara.

Título: *Sonata Nº 3.*

- I. Allegro preciso e ritmico; II. Adagio; III. Allegro

Ed.: Bs. As., Ricordi, 1973

Ded.: a Horacio Ceballos

Obs.: revisada y digitada por Horacio Ceballos.

HARGREAVES, Francisco (1849-1900)

Título: *La chinita.* Habanera

Comp.: 1879.

KUMOK, Jorge

Título: *Preludio*

Ed.: Bs. As., Barry

Comp.: 1978.

LABROUVE, Jorge

Título: *Trois evocations*

- I. Mélancolique; II. Nostalgique; III. Canyengue

Ed.: París, Max Eschig, 1977

Comp.: 1967
Ded.: a Carlos González Marcos.

Título: *Síntesis I*, op. 10
Comp.: 1969
Ded.: a Lucio Núñez.

Título: *Diferencias*
Ed.: Madrid, Unión Musical Española, 1975.

Título: *Enigma*
Ed.: París, Max Eschig, 1978
Ded.: a Narciso Yepes.

Título: *Douze études*
Ed.: París, Ed. Musicales Transatlantiques, 1978 (Collection Pujadas - Labrouve).

Título: *Etudes faciles*
Ed.: París, Ed. Musicales Transatlantiques, 1979.

Título: *Dix esquisses*
Ed.: París, Ed. Musicales Transatlantiques, 1980 (Collection Pujadas - Labrouve)
Ded.: a Philippe Gault.

Título: *Ceremonial*
I. Ritos; II. Letanía
Ed.: París, Ed. Musicales Transatlantiques, 1981 (Collection Pujadas - Labrouve)
Comp.: 1980.

LASALA, Angel (1914)

Títulos: *Preludios americanos*, op. 18
I. Pampeano; II. Brasileño; III. Serrano; IV. Norteño; V. Mejicano;
VI. Incaico
Ed.: Bs. As., Ricordi
Comp.: 1947.

Título: *Homenajes*, op. 19
I. A J. S. Bach (Preludio y danza); II. A Claude Debussy (Nocturno);
III. A Manuel de Falla (Evocación).
Ed.: Bs. As., Ricordi, 1955
Obs.: Revisión Consuelo Mallo López.

Título: *Homenaje a Luis Glanneo*, op. 36
Ed.: Bs. As., Ricordi, 1974
Comp.: 1968
Ded.: a María Angélica Funes
Obs.: digitada por M. A. Funes.

MAIZTEGUI, Isidro (1905)

Título: *Suite argentina*
I. Tango; II. Vidalita; III. Milonga; IV. Aire de huella

Ed.: Bs. As., Ricordi
Comp.: 1967 (Madrid)
Ded.: a Jorge Fresno.

Título: *Canciones sin palabras I y II*
Ed.: Bs. As., Inst. Lucchelli Bonadeo, 1975
Obs.: digitación por Jorge Pantisch.

MARAGNO, Virtú (1928)

Título: *Tres tientos*
Comp.: 1969.

MOREL, Jorge (1931)

Título: *Virtuoso south american guitar*
1. El cóndor pasa (tradicional); 2. Misionera (F. Bustamante, arreglo J. Morel); 3. Carnavalito (E. Zaldivar); 4. Danza braslera (J. Morel); 5. Romance criollo (J. Morel); 6. Danza in E minor (J. Morel)
Ed.: Gran Bretaña, Ashley Mark, 1981.

Título: *Latin impressions*
I. Allegro moderato; II. Lento; III. Allegretto
Ed.: Finlandia, Chorus, 1983.

Título: *Variations on a Gershwin theme*
Ed.: Finlandia, Chorus, 1983
Obs.: esta obra fue grabada por J. Morel en Gran Bretaña.

Título: *Allegro in Re*
Ed.: Finlandia, Chorus, 1984
Ded.: a Maurice Summerfield.

Título: *Sonatina*
Partes: Allegretto, Andante espressivo, Allegro
Ed.: Finlandia, Chorus, 1984
Ded.: a David Russel.

Título: *Four pieces*
1. Bossa in re; 2. Pampero; 3. Gato; 4. Zambeando
Ed.: Finlandia, Chorus.

PIAZZOLA, Astor (1921)

Título: *Cinco piezas*
I. Campero; II. Romántico; III. Acentuado; IV. Tristán; V. Compadre
Ed.: Ancona (Italia), Ed. Musical Berben, 1981
Comp.: 1981
Obs.: digitada por Angelo Gilardino.

PICCHI, Silvano

Título: *Dos tangos*
Ed.: Bs. As., EAM, 1974
Comp.: 1968
Estr.: Bs. As., Caja Nacional de Ahorro Postal, 12/6/69, Jorge Santos
Obs.: grabado por Horacio Ceballos.

Título: *Seis piezas* (Suite primaveral)

I. Vals; II. Marcha; III. Vidala; IV. Polca; V. Tango; VI. Chacarera
Comp.: 1971

Estr.: Bs. As., Teatro Cervantes, 17/4/77, María C. Patrón

Ded.: a Lucio Núñez.

Título: *Veinte estudios*

Ed.: Bs. As., Barry

Comp.: 1971

Ded.: a Irma Costanzo.

Título: *Valses fáciles* (para principiantes)

Ed.: Bs. As., Barry

Comp.: 1982

Obs.: son doce números escritos en lenguaje atonal.

TSILICAS, Jorge

Título: *Segmentos*

Inédita, copia manuscrita en poder de María Isabel Siewers

Comp.: 1973

Ded.: a M. I. Siewers

Obs.: grabada por M. I. Siewers para Radio Nacional.

Título: *Espiral*

Ed.: Bs. As., Ricordi, 1975

Comp.: 1973

Ded.: a Miguel Angel Girollet, que la grabó para Radio Nacional.

Título: *Perikiclosis*

Ed.: Bs. As., Barry

Comp.: 1974

Obs.: grabado por Oscar Casares para Radio Nacional.

II. OBRAS PARA GUITARRA Y CANTO

ARIZAGA, Rodolfo

Título: *Sonetos de la pena*, op. 18, para mediosoprano, flauta, viola y guitarra

I. Fuera menos penado; II. Yo sé qué ver y oír; III. Umbrío por la pena

Textos de Miguel Hernández

Comp.: 1957.

ALAIS, Juan

Título: *La ingrata*. Nº 61.

Obs. valen las ya expuestas en las obras para guitarra sola.

Título: *En pos de mis placeres*. Nº 62.

Título: *La Barquilla*. Nº 66.

Título: *El sueño*. Nº 67.

—
Título: *Olinda*. Nº 68.

—
Título: *El juramento*. Nº 69.

—
Título: *La Analda*. Nº 70.

—
Título: *Por tus ojos*. Nº 71

—
Título: *La inconstancia*. Nº 72.

CAMPS, Pompeyo

Título: *Trovadorescas castellanas y catalanas para voz y guitarra*, op. 28 a.

Texto anónimo

Comp.: 1955-60

Estr.: Mary de Camps e Irma Costanzo

Obs.: original para voz y piano, consta de seis números. Revisada en su versión para guitarra por Irma Costanzo

GANDINI, Gerardo

Título: *Canciones de Lorca*, para canto y guitarra

Comp.: 1976

Estr.: Bs. As., Fundación San Telmo, 1983, Lucía Maranca e Irma Costanzo.

—
Título: *Siete versiones de un canto* para voz y guitarra

Sin texto

Comp.: 1981

Estr.: Bs. As., Fundación San Telmo, 1982, Eleonora Noga Alberti e Irma Costanzo.

GRAU, Eduardo

Título: *Ah, río del amor*, para canto y guitarra

KRIEGER, Armando (1940)

Título: *De muertes y resurrecciones II*, para soprano, guitarra, bandoneón, piano, clave y percusión

I. Oh, díoses de la noche; II. 2155; III. Tal vez a nuestra muerte

Textos: II y III: Ernesto Sábato; II: Ray Bradbury

Estr.: Bs. As., Inst. DI Tella, 25/9/69.

MAIZTEGUI, Isidro

Título: *Canciones españolas*, para canto y guitarra (al estilo del romancero español)

Textos: Miguel Hernández, Vicente Aleixandre, Jesús López Pacheco, Blas de Otero, Lauro Olmo, Leopoldo de Luis, Ramón de Garciasol, Gabriel Celaya

Ed.: Bs. As., EAM, 1962

Comp.: 1962.

PICCHI, Silvano

Título: *Varianti per la ninna-nanna fiorentina*, para canto, flauta y guitarra

Texto folklórico italiano

Comp.: 1984

Ded.: a Lucía Maranca

Título: *Solo de muerte*, para barítono y guitarra

I. Copla; II. Ahora duerme; III. Necrológica; IV. Epitafio

Texto: Jorge Calvetti

Ded.: a Carlos López Buchardo.

SCIAMMARELLA, Valdo (1924)

Título: *Songs for life and death*. With a Nocturne for love. "Canciones para la vida y la muerte". Con un interludio para el amor, para soprano y cuarteto de guitarras

- Canciones para la vida: I. Germinando (texto del Evangelio de San Mateo); II. Esta es mi vida (J. R. Jiménez)
- Interludio para el amor (canción sin palabras)
- Canciones para la muerte: I. . . . De la muerte (W. Shakespeare: Macbeth, acto IV, escena I; F. García Lorca, Bodas de sangre, acto II, escena I); II. El viaje definitivo (Miguel Unamuno y J. R. Jiménez)

Inédita

Comp.: 1969, por encargo de la soprano norteamericana Phyllis Curtin, para la realización de una gira por EE.UU. con el cuarteto Los Romero

Estr.: el compositor no recuerda la fecha de estreno, pero sí de las audiciones más importantes: Washington, Biblioteca del Congreso, diciembre 1969, Ph. Curtin y Los Romero; Bs. As., Teatro San Martín, julio 1971, Marta Benegas y conjunto de guitarras preparado por Roberto Lara y dirigido por el compositor; EE.UU., California Institute of Arts, marzo 1976, Maurita Thornburgh y conjunto dirigido por Stuart Fox.

III. OBRAS PARA GUITARRA Y OTRA/S GUITARRA/S

ALAIS, Juan

Título: *El joven simpático*. Vals para dos guitarras. Nº 32.
Obs. valen las ya expuestas en las obras para guitarra sola.

Título: *Un suspiro*. Schotish para dos guitarras. Nº 33.

Título: *La Perla*. Habanera para dos guitarras. Nº 43.

Título: *No sé*. Vals para dos guitarras. Nº 56.

Título: *La vita torinese*. Polca para dos guitarras. Nº 65.

Título: *Viva la paz*. Polca para dos guitarras. Nº 75.

GILARDI, Gilardo

Título: *Evocación quichua*, para cuarteto de laúdes (laudón, laúd, laudete y laudín)

Comp.: 1929

Estr.: Bs. As., Agrupación Camuati, 8/9/29, cuarteto de laúdes de los hermanos Agullar (Elisa, Francisco, José y Ezequiel)

Obs.: existe una transcripción para cuarteto de cuerdas y otra para orquesta del propio autor.

LASALA, Angel

Título: *Suite en doce cuerdas*, para dos guitarras, op. 39

I. Coloquio; II. Criolla; III. Payando

Inédita

Comp.: 1970

Estr.: Madrid, enero 1971. Bs. As., agosto 1971.

Título: *Requiebros*, para dos guitarras

Ed.: Bs. As., Ricordi, 1979

Obs.: digitada por Jorge Martínez Zárate.

PIAZZOLA, Astor

Título: *Dos tangos*, versión para cuarteto de guitarras

I. Fugo y misterio; II. Verano porteño.

PICCHI, Silvano

Título: *Guitangos* (1ª serie), para dos guitarras. En cuatro partes

Comp.: 1972

Estr.: Bs. As., Allanza Francesa, 23/10/72, dúo Pujadas-Labrouve

Ded.: al dúo Pujadas-Labrouve.

Título: *Si agarrás viaje*, para dos guitarras

Comp.: 1973.

Título: *Invencciones*, para dos guitarras

Partes: Gracioso, Alegre, Solemne, Tranquilo, Rítmico, Festivo, Grave, Pomposo

Comp.: 1977

Ded.: a María Concepción Patrón

Obs.: su finalidad es eminentemente didáctica.

TSILICAS, Jorge

Título: *Sinergia*, para dos guitarras

Comp.: 1973

Obs.: grabada por el dúo Pujadas-Labrouve para la TV española.

Título: *Tetrafonías*, para cuarteto de guitarras

Comp.: 1974

Estr.: Bs. As., Salón Dorado del Teatro Cervantes, cuarteto Martínez Zárate

Ded.: al cuarteto Martínez Zárate.

ZORZI, Juan Carlos (1936)

Título: *Cinco canciones sin palabras*, para dos guitarras

Ed.: próximamente las editará Universal, en la Colección guitarrística de John Duarte

Comp.: 1977

Ded.: al dúo Cherubito-Dávalos

Obs.: Zorzi realizó una versión para violín y guitarra que fue estrenada en Barcelona en 1981, por Rugiero Ricci y Ernesto Bitetti y una versión para flauta y guitarra ejecutada por primera vez en Rosario por Gabriel Leo y Sergio Puccini en 1982. La versión para dos guitarras fue difundida por el dúo Cherubito-Dávalos, sin que conozcamos la fecha de su estreno.

Comp.: 1977

Estr.: Bs. As., Teatro Coliseo, Irma Costanzo y Cuarteto de cuerdas de la Univ. de La Plata.

Título: *Cuatro piezas*, para flauta y guitarra ("in memoriam J. J. Castro")

Comp.: 1978

Estr.: Bs. As., Salón Dorado del Teatro Colón, Alfredo Ianelli e Irma Costanzo.

GRAU, Eduardo

Título: *Estampidas y Complantas*, para flauta, viola, guitarra y arpa (o clave).

GUASTAVINO, Carlos

Título: *Las presencias Nº 6 "Jeromita Linares"*, para guitarra y cuarteto de arcos

Ed.: Bs. As., Ricordi, 1966

Comp.: 1965

Estr.: Bs. As., Teatro Municipal, Roberto Lara.

MASSINI, Esteban

Título: *Dúo*, para guitarra y violín

Dúo, para guitarra y clarinete

Comp.: 1822.

MOREL, Jorge

Título: *Suite del sur*, para guitarra y cuarteto de arcos

Partes: Danza I, Prelude, Malambo, Canción, Danza finale

Inédita. Copia en poder de M. I. Siewers

Comp.: 1975.

PIAZZOLA, Astor

Título: *Serie del diablo*, para piano, violín, contrabajo, guitarra eléctrica y bandoneón

1. Tango del diablo; 2. Romance del diablo; 3. Vayamos al diablo.

PICCHI, Silvano

Título: *Divertimento* para dos guitarras y conjunto de cámara

Material en Ricordi

Comp.: 1951, reelaboración 1971

Obs.: instrumental: 1 picc., fl., ob., cl., 3 trb., 1 vibráfono, 2 percusionistas (piatti, G. cassa, tambor, triángulo, claves, cascabeles, woodblock, caja clara, bongoes, güiro, látigo, gong grave y castañuelas), 8 vls., 4 vls., 4 vcelos., 2 cb.

Título: *Corda XXII*, para cuarteto de arcos y guitarra

Partes: Lento, Largo, Grave

Comp.: 1968

Estr.: Bs. As., Teatro Odeón, 10/9/70, Irma Costanzo y Cuarteto de la Asociación Wagneriana (ciclo de la Asoc. Wagneriana)

Obs.: Premio "Carlos López Buchardo" 1968 de la Asoc. Wagneriana.

Título: *Discantus*, para guitarra y fagot

Comp.: 1968

Título: *Tanguango*, para dos guitarras
Inédita
Comp.: 1977.

IV. OBRAS PARA GUITARRA Y OTROS INSTRUMENTOS

ALAIS, Juan

Título: *Dors bébé*. Melodía para mandolina y guitarras. Nº 58.
Obs. valen las ya expuestas en las obras para guitarra sola.

Título: *Meditación*. Mazurca para mandolina y guitarras. Nº 59.

Título: *Petite marquise*. Gavota para mandolina y guitarras. Nº 60.

Título: *Simple aveu*. Melodía para mandolina y guitarra. Nº 73.

ARIAS, Luis (1940)

Título: *Equisonancias I*, para flauta, dos guitarras y percusión
Inédita.

Título: *Hoquetus II*, para dos violines, dos violas, dos guitarras eléctricas,
piano, percusión, ocho a doce flautas dulces (optativas)

Inédita.

Comp.: 1966

Estr.: Bs. As., Instituto Di Tella, 30/7/66, dir. Gerardo Gandini

Obs.: Mención Especial de la Fundación Royaumont, Francia, 1967.

Título: *Fonosíntesis III*, para violín, viola, violoncelo, contrabajo, dos charan-
gos eléctricos, dos guitarras eléctricas, flauta, trombón, piano y percusión

Inédita

Comp.: 1967

Estr.: 21/11/67, dir. Luis Arias

Obs.: grabación en el Centro Cultural Municipalidad de la Ciudad de Bs. As.,
archivo Di Tella.

Título: *Adiabasis*, para guitarra, citara, saxos, charango, flauta dulce, per-
cusión, coro, instrumentos de juguete, piano

Ed.: Bs. As., Ricordi, 1976

Comp.: 1970

Estr.: Bs. As., 28/11/70, dir. Luis Arias.

CAMPS, Pompeyo

Título: *Tríptico arcaico*, para flauta, viola, violoncelo y guitarra

Inédita

Comp.: 1961.

FILIPPI, Lionel (1943)

Título: *Sonata II*, para flauta, piano, guitarra eléctrica y percusión.

GANDINI, Gerardo

Título: *Música nocturna IV*, para guitarra y cuarteto de cuerdas

Partes: Song with birds, Stardust, Song without birds, Labyrinth

Estr.: Bs. As., Centro Cultural General San Martín, 3/9/70, Irma Costanzo y Pedro Chiambaretta (en el Segundo Festival de Música Argentina contemporánea, auspiciado por el Museo de Arte Moderno)
Ded.: a María Concepción Patrón.

Título: *Navidad*, para coro mixto de cámara, flauta dulce, contralto, guitarra y percusión (caja clara, woodblock, triángulo, cascabeles y gong)
Comp.: 1977
Texto: Miguel Panconi

Título: *Contradanzas* (seis homenajes a Beethoven en el 150 aniversario de su muerte), para flauta dulce y guitarra
Comp.: 1977
Estr.: Bs. As., Teatro del Pueblo, 1977, Alberto Devoto y Juan C. Benítez
Ded.: a Susana y Alberto Devoto

V. OBRAS PARA GUITARRA Y ORQUESTA

ALBARELLOS, Nicanor (1810-1891)

Título: *Variaciones del cielito*
Comp.: 1842?
Estr.: según García Acevedo en 1842 en Montevideo.

CAAMAÑO, Roberto (1923)

Título: *Concierto para guitarra amplificada y orquesta*, op. 23
Partitura en Barry
Comp.: 1974
Estr.: Bs. As., Teatro Colón, octubre 1974, Irma Costanzo - Orquesta Sinfónica Nacional, dir. Carmen Moral
Ded.: a Irma Costanzo
Obs.: instrumental: 3.2.2.2 - 4.2.2.0 - timb., gran caja, tambor y tambor picc., tambor sin bordona, plat., tamburo basco, triáng., frusta, gong, castañuelas, woodblock, xil., marimba, celesta, cuerdas.

CALANDRA, Matilde T. de

Título: *Concierto*
I. Introducción y Allegro; II. Lento, quasi adagio; III. Rondó
Partitura en Barry
Comp.: 1954.

GANDINI, Gerardo

Título: *Los caprichos*
Inédita
Comp.: 1975-77
Estr.: Washington, mayo 1976, Irma Costanzo y Orquesta del Festival O.E.A., dir. Serebrier.

GRAU, Eduardo

Título: *Concierto en modo frigio*
Obs.: instrumental: 2.2.0.2 - 2.2.2.0 - 3 percusionistas, arpa, cuerdas.

LASALA, Angel

Título: *Concierto para dos guitarras y orquesta*, op. 31 (homenaje a Julián Aguirre)

I. Alegre; II. Moderado; III. Decidido. Con movimiento

Comp.: 1961

Estr.: Mendoza, 1/12/72, dir. Jorge Fontenla. Bs. As., Facultad de Derecho, 1963, Graciela Pomponio y Jorge Martínez Zárata con la Orquesta Sinfónica de Radio Nacional, dir. Washington Castro. París, Sala Pleyel, febrero 1963, Orquesta Lamoureux.

MARTI LLORCA, José (español, 1903)

Título: *Concertino*, op. 15

Inédita

Comp.: 1970

Estr.: Bs. As., Teatro Colón, Edda Korol con la Orquesta Filarmónica de Bs. As., dir. Vicente La Ferla

Obs.: instrumental: 1.1.1.1 - cuerdas. Primer premio del 4º concurso nacional de guitarra de la Asociación guitarrística de Salta.

MASSINI, Esteban (1788-1838)

Título: *Gran Rondó* para guitarra con acompañamiento de orquesta

Comp.: 1829.

PICCHI, Silvano

Título: *Homenajes 1969* (a La Prensa). Seis números

Comp.: 1969

Estr.: Bs. As., Teatro Colón, 1972, dir. Bruno Martinotti

Obs.: instrumental: 4 fls. (con picc.), 2 fag., 2 cor., 2 trp., vibrafón, xil., triáng., látigo, platillo susp., tam-tam, caja clara, 2 trb., 2 guit., bando-neón, 3 pianos, cuerdas.

ZORZI, Juan Carlos

Título: *Concierto*

I. Allegro non troppo; II. Lento non troppo; III. Allegro

Partitura en Barry

Comp.: 1978

Estr.: Bs. As., Auditorio de la Univ. de Belgrano, Miguel Angel Cherubito con la Orquesta Sinfónica Nacional, dir. J. C. Zorzi

Obs.: instrumental: 2.2.2.2 - 2.2.0.0 - perc., xil., caja norteña, bombo legüero, timb., glock, cuerdas.