

RESUMEN

La musicología, desde su perspectiva histórica, comúnmente propone a la partitura como referente principal. Influida por las ideas del formalismo, es en la escritura musical en donde se materializa la forma y coherencia interna de una obra musical autónoma y autosuficiente. Partiendo de las ideas de los estudios del performance, el presente trabajo busca indicar la influencia directa, tanto de condiciones corporales como instrumentales específicas, al texto musical escrito. A través de un análisis histórico de la escritura musical para guitarra del Renacimiento al siglo XX, se muestra como la partitura resulta reflejar un diálogo entre diferentes dimensiones las cuales, en su conjunto, forman lo que es la música.

Palabras clave: escritura musical guitarrística, formalismo, dimensiones instrumental y corporal.

ABSTRACT

Musicology, in its historical perspective, commonly proposes the score as its primary referent. Influenced by formalist thinking, it's in the musical score where form and inner coherence of the autonomous and self-sufficient musical work materialize. Based on assumptions from the field of performance studies, the article's objective is to show how the human body and the physical conditions of the musical instrument itself reflect directly in musical writing. By ways of an historical analysis of guitar music notation from the Renaissance to the Twentieth Century, it is demonstrated how the score itself displays this dialogue between different dimensions which, in their totality, conform what we define as music.

Keywords: guitar music notation, formalism, corporeal and instrumental dimensions.

Coreografía de los dedos. Cuerpo e instrumento en la escritura musical para guitarra
Choreography of the fingers. Body and instrument in the musical writing for guitar
Pp. 58 a 75

COREOGRAFÍA DE LOS DEDOS. CUERPO E INSTRUMENTO EN LA ESCRITURA MUSICAL PARA GUITARRA¹

CHOREOGRAPHY OF THE FINGERS. BODY AND INSTRUMENT IN THE
MUSICAL WRITING FOR GUITAR

Dra. Diana Brenscheidt Genannt Jost
Lic. Juan Díaz Hilton
Universidad de Sonora
*México**

I. INTRODUCCIÓN

En la música de arte occidental, el formalismo ha tenido fuertes implicaciones en cómo pensamos o analizamos la música y en cómo la practicamos. Desde la difusión de sus suposiciones por los primeros musicólogos formalistas², la forma ha constituido la verdadera esencia de la música. Esto implica concebirla como algo abstracto y autónomo con una organización de elementos con coherencia interna, heredando valores como autonomía, universalidad y racionalización. De tal manera, Carl Dahlhaus confirma como esencia de la música, en su perspectiva histórica, a la obra musical por sí misma:

La historia de la música, en tanto historia de obras, [...] se basa en la idea del arte autónomo [...]. Al orientarse de acuerdo con el principio de

¹ La presente contribución es resultado del proyecto de investigación "Música, danza y cuerpo. Prácticas performativas históricas y actuales" el cual se desarrolla actualmente en la Universidad de Sonora, División de Humanidades y Bellas Artes.

* Correos electrónicos diana.brenscheidt@unison.mx, juandiazhilton@gmail.com Artículo enviado el 7/06/2018 y aprobado por el comité editorial el 11/07/2018

² Generalmente Eduard Hanslick, crítico y musicólogo austriaco, es conocido como primer representante del formalismo musical proponiendo una posición antiromántica en la cual la música no está valorada por sus propiedades emocionales sino como una estructura abstracta. Véase: Hanslick, Eduard (1947/1854). **De lo bello en la música**. Buenos Aires: Ricordi.

la novedad y la originalidad [...] los historiados de la música describen la evolución de esta como historia original de la obra de arte autónomo, individual, irrepitible, basada en sí misma y existente por sí misma.³

El formalismo ha sido potenciado, en parte, gracias a la escritura musical, como apunta Cook: “la música es concebida platónicamente como una entidad abstracta y duradera que es reflejada en la notación”.⁴ Por otro lado, la escritura musical es una de las aportaciones más relevantes de la tradición musical occidental. A través de la escritura, la obra musical logra traspasar los márgenes de la geografía, tiempo y cultura en los que fue engendrada; la obra musical puede ser estudiada como una imagen sincrónica a diferencia de la “transitoriedad” del discurrir del sonido en el tiempo; a través de la escritura, la obra musical es presente y es historia; es documento del pasado y es objeto estético del presente.⁵

Aunque sabemos que la función de la escritura musical ha ido cambiando a lo largo de los siglos dependiendo de las prácticas musicales, periodo o género en cuestión,⁶ para la musicología, que sigue siendo influida por ideas formalistas, la escritura funge como una precisa objetivación de la música que ha de reproducirse con absoluta fidelidad.⁷ Sigue todavía circulando la supuesta cita de Schönberg quien parece haber dicho en cierto momento, “que el intérprete era ‘totalmente innecesario’ a excepción de que su interpretación hace la música entendible para un público tan desafortunado que no era lo suficientemente capaz de leerla en la versión impresa”.⁸ La partitura es, en ese sentido, la música en sí, es la materialización de la creación del compositor para la cual el intérprete es un mero emisario, es un vehículo para la idea del compositor. Es decir, del formalismo se despliega un corolario causal en el que se establece una relación lineal y jerárquica: compositor-intérprete oyente, en la que el compositor es el agente preponderante que le da causa a la historia de la música a través de la obra musical.

Desde una lógica idealista, una vez que la obra está compuesta, esta cobra existencia, sin importar si esta nunca fuere tocada, por lo que la ejecución y la audición de la obra quedan como un factor contingente, sometidos a la voluntad de la obra o del compositor.⁹ Como un gesto hipostático, el compositor pone la

³ Dahlhaus, Carl (2003). **Fundamentos de la historiografía de la música**. Barcelona: Gedisa, p.20.

⁴ Cook, Nicholas (2013). *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press, p.11. Esta y todas las demás traducciones del inglés, italiano y alemán son hechas por nosotros.

⁵ Véase Dahlhaus (2003). **Fundamentos ...**, p. 12.

⁶ Véase Kelly, Thomas Forest (2015). **Capturing Music: The Story of Notation**. New York: Norton.

⁷ Lawson, Colin (2011). “La interpretación a través de la historia”. **La interpretación musical**. Jonathan Rink (coord.). Trad. Barbara Zitman. Madrid: Alianza, p. 20.

⁸ Cook (2013). **Beyond the Score ...**, p. 8.

⁹ Goehr, Lydia (1992). **The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. New York: Oxford University Press, p. 14.

fecha y su autógrafo al final del manuscrito y la obra cobra vida, autonomía y hasta voluntad. Además, desde esta lógica, la obra musical nace y se construye dentro de esta dimensión formal, fijada en la partitura.

Pero ¿qué es en sí lo que representa la partitura? ¿Las decisiones del compositor, sujetadas en la escritura musical, se fundan únicamente en la atención a procedimientos abstractos, teóricos y formales? ¿Qué tan abstracta es a final la escritura musical?

A más tardar desde la década de los noventa del siglo XX, la nueva musicología, influida por los giros culturales, específicamente el giro performativo, ha reclamado que la música no se explica plenamente desde la teoría y forma musical, sino que busca su referente en la práctica instrumental-musical y socio-cultural.¹⁰ En ese sentido, la visión formalista de la música de arte occidental ha dejado fuera otras dimensiones del fenómeno musical como, por ejemplo –y de primera importancia para este trabajo–, la instrumental y la corporal. Suponemos que las decisiones del compositor no son tomadas únicamente de la teoría musical o desde una forma musical abstracta. Al contrario, la historia de la interpretación musical nos ha confirmado que todo instrumento musical tiene propiedades físicas distintas que “limitan” las posibilidades musicales y que estas, además, se han desarrollado con referencia a la fisonomía humana, es decir, los cuerpos de los instrumentistas, dos dimensiones que no podemos desligar del mundo de las obras musicales.

El presente trabajo busca dar cuenta, desde la misma partitura, tanto de la dimensión corporal como de la instrumental, implícitas en la partitura, con la finalidad de traer al frente lo que se ha ocultado ante la lectura formalista y la visión dicotómica de lo apolíneo y dionisiaco. Desde los planteamientos de la nueva musicología y ante todo, de los estudios de performance, es posible llevar a cabo un análisis que nos permita dar otra lectura a la partitura, una lectura que no se incline hacia la dimensión formal explícita, sino hacia las dimensiones instrumental y corporal implícitas. Esto se realizará a partir de la escritura para un instrumento ejemplar específico, es decir, observando las características y matices de la escritura en la literatura para guitarra que están estrechamente relacionados con propiedades instrumentales y posibilidades corporales o físicas del instrumentista. Dichas características se contrastarán en un proceso histórico mediante el cual podremos visualizar, por un lado, los cambios en las prácticas musicales y, por el otro, cómo influyeron estas en la escritura guitarrística. Finalmente, obtendremos una valoración sintética de

¹⁰ Véase por ejemplo: Small, Christopher (1998). *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press; Madrid, Alejandro L. (2009): “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, *Revista Transcultural de Música*, 13, sin paginación.

estas dimensiones en la práctica musical, poniéndolas en una dialéctica que diluya esa línea platónica entre lo ideal y lo sensorial.

II. BREVE CONTEXTO DE LA ESCRITURA MUSICAL

Para el viejo sistema de arte no fue algo primordial la precisión de la partitura. Esta “notación no siempre estaba completa y los intérpretes, a veces, daban ‘toques finales’ a la obra, según su propio criterio, a medida que la interpretaban [incluso], la mayor parte de los compositores no pensaban que sus partituras les sobrevivirían”.¹¹ Es decir, la notación era un aide-memoire, una guía para su reproducción, no era considerada como la misma idea del compositor fielmente retratada.

Desde mediados del siglo XVIII, a través del XIX y en buena parte del siglo XX, la valoración de la partitura como igual a la obra musical va exigiendo cada vez mayor precisión en la escritura teniendo lugar “una creciente preocupación por establecer una notación exacta, y una insistencia en que los intérpretes siguieran tales notaciones”.¹² Sin embargo, en la actualidad, los editores ponen en duda incluso la posibilidad de plasmar la idea del compositor con absoluta fidelidad en la partitura, poniendo en tela de juicio a la misma objetividad musical – lo que significó una dura crítica al proyecto de Urtext. Se considera que “los compositores, como observadores o intérpretes, pueden entender sus propios textos de una manera diferente después del momento de la composición”.¹³ Dicho brevemente, la precisión es necesaria, contingente o irrelevante según la cultura musical a la que pertenece.

La división parcelaria de las disciplinas y la racionalización derivadas del pensamiento ilustrado, acotaron el entendimiento de la partitura a una dimensión exclusivamente formal, es decir, asumiendo que la música es únicamente la forma del sonido, prácticamente notas y duraciones. Podríamos decir que la representación de los sonidos en cuanto a la escritura musical es incuestionable, pero ¿no hay otros textos implícitos o explícitos? Por un lado, la escritura musical está estrechamente ligada a la técnica instrumental, puesto que son ‘las manos’ las que actúan sobre el instrumento. Hay una dimensión corporal implícita, un texto interpretativo hundido en el texto compositivo, el cual es una suerte de coreografía digital sobre el espacio instrumental. Por otro lado, está el espacio instrumental, que posibilita una tesitura delimitada –tres octavas y media en el caso de la guitarra– y un uso delimitado de la misma –no sería posible un acorde de siete notas, por ejemplo. ¿De qué manera están inscritas esas dimensiones en la escritura musical para guitarra?

¹¹ Shiner, Larry (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, p. 180.

¹² Shiner (2004). *La invención del arte...*, p. 181.

¹³ Grier, James (2008). *La edición crítica de la música: Historia, método y práctica*. Madrid: Akal, p. 29.

III. LA TABLATURA: LA MUSICALIDAD EN LA ESCRITURA ESPACIAL

En un intento de resolver estas problemáticas, a lo largo de la historia de la literatura guitarrística se ha desarrollado una diversidad de formas de escribir, cargando con una herencia por demás peculiar. En unas ocasiones distante a la tradición musical dominante, en otras buscando integrarse a ella, aunque nunca logrando ese casamiento del todo. El guitarrista ha tendido a codificar la música de una manera más corporal e instrumental que de una manera abstracta y teórica.

Desde el Medioevo y a lo largo del Renacimiento y el Barroco, los instrumentos de cuerda pulsada emplearon la tablatura –o cifra– para escribir sus repertorios, siendo su primera publicación conocida la *Intabulatura de lauto* de Francesco Spinacino que data de 1507.¹⁴ Este sistema es una suerte de plano cartesiano del diapasón del instrumento: consta de seis líneas que representan las cuerdas del instrumento y sobre las líneas se emplean números o letras para indicar los trastes que han de pisarse para ejecutar una nota, como se muestra en el ejemplo 1. La tablatura italiana utiliza la línea inferior para la primera cuerda –la más aguda– y la línea superior para la sexta –la más grave. Las tablaturas napolitana y francesa disponen de las líneas en el orden inverso, sólo que la tablatura francesa, cuya primera publicación data del 1529, utiliza letras para designar los trastes, comenzando con la letra ‘a’ para la cuerda al aire, ‘b’ para el primer traste, etcétera.



Ej. 1 Tablatura napolitana. *El Maestro* de Luis de Milán (1536).

Aunque en la actualidad la tablatura es considerada como un medio de escritura impreciso, esta notación, en sus tres diferentes estilos, es muy precisa en lo relativo a la expresión de los tonos. Más, incluso, que la notación pautada, debido a que la tablatura no representa una simbología del sonido sino una coordenada precisa del instrumento. Hay ocasiones en que los estudios se abrevan de este repertorio, rico en arreglos de música coral, para corroborar alteraciones no explícitas en las ornamentaciones de las partituras vocales. Según Dart (1954) las tablaturas “proveen muchas de las [alteraciones] accidentales que faltaban de los textos vocales, y ningún académico se atreve a ignorar la evidencia que estas proveen”.¹⁵ Es decir, en la pauta ocasionalmente se omite la alteración y no hay certeza si el intervalo es diatónico o cromático.

¹⁴ Spinacino, Francesco (1507). *Intabulatura de lauto*. Venecia: Ottaviano Petrucci.

¹⁵ Citado en Wade, Graham (2001). *A Concise History of the Classic Guitar*. Fenton, Montana: Mel Bay. p. 20.

Por otro lado, la tablatura resulta ambigua en lo que respecta a la rítmica, ya que se escribe sólo una figura rítmica en la parte superior del hexagrama, por lo que el *voicing* no está explícito en esta escritura, pues para esto se necesita tener los valores rítmicos de cada una de las voces (ejemplo 1). Esto supone dejar la interpretación del tejido contrapuntístico a las habilidades y conocimientos del ejecutante. En la actualidad, existe una diversidad de versiones de una misma pieza en las ediciones transcritas a notación moderna, como la polémica obra para laúd de J. S. Bach, quien compuso estas obras sobre el *lautenwerck* (clavecín con cuerdas de tripa) con escritura de teclado. Como Bach no escribía en tablatura ni tocaba el laúd, un tercero hubo de hacer los arreglos para el laúd y transcribir a cifra para que los laudistas pudieran interpretar estas obras. De tal forma que existen distintas versiones que difieren en la tonalidad, en el compás, en la omisión o agregación de bajos, o en el transporte de alguna nota o línea de alguna de las voces.

Resumiendo, en la pauta, cada nota nos remite abstractamente a un tono y a una duración que posteriormente se traduce a una posición sobre el instrumento. En la tablatura, el número nos remite a una posición que posteriormente el intérprete podría –o no– traducir a una nota. Es decir, la tablatura es una escritura *espacial* que grafica el uso de los dedos sobre el espacio del instrumento. La pauta, por otro lado, anota la relación de los sonidos y silencios en el tiempo, podríamos decir, es una escritura *temporal*. Podemos deducir de esto que los ejecutantes de cuerda pulsada codifican en posiciones del cuerpo (de las manos) sobre el instrumento.

En otro tanto, el acompañamiento vocal fue un género predilecto para la vihuela y la diversidad de guitarras. Género para el que se ideó un sistema acórdico denominado alfabeto que consistía en simbolizar cada acorde mediante una letra, agregando un esquema rítmico y rasgueo (ejemplo 2), algo parecido a lo que vemos en los cancioneros de música popular de hoy. Sin embargo, tocar rasgueado (*battute*) era estigmatizado precisamente por relacionarse con los gustos populares tendientes a la simplicidad y vigor rítmico, lo cual era opacado por el estilo punteado (*pizzicate*) propio del lenguaje contrapuntístico del laúd.¹⁶



Ej. 2 Alfabeto. *Scherzi armonici* de Francesco Corbetta (1639).

¹⁶ Wade (2001). *A Concise History ...*, pp. 35-36.

Aun así, esta práctica se mantuvo, dándonos una buena idea del apego al pragmatismo y esquematismo del código corporal-instrumental que gobernaba la escritura de estos repertorios, también evidente en la menor cantidad de caracteres que ésta utiliza a diferencia de la pauta. Tanto este método de escritura como la tablatura coexistieron y se relacionaron estrechamente con la notación mensural, como lo vemos en los facsímiles para voz y vihuela del siglo XVI, con la incorporación de la parte del canto a la tablatura mediante una demarcación en rojo de la cifra que corresponde a la línea del canto (ejemplo 3a), o donde el pentagrama del canto discurre paralelamente al sistema de tablatura (ejemplo 3b).



Ej. 3a Cifra con parte del canto. *Orphénica Lyra* de Miguel de Fuenllana (1554).

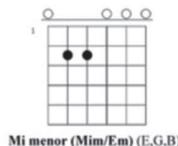


Ej. 3b Cifra mixta (con pentagrama de canto). *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador (1552).

De tal forma, la tablatura y el alfabeto resultan ser una escritura que expresa principalmente la relación instrumento-cuerpo, a diferencia de la pauta que expresa el abstracto sonoro. Por estas razones, el intérprete de cuerda pulsada ha tendido a codificar la música por un médium de buen grado kinestésico; tiene más presente las estructuras instrumentales que las estructuras musicales, es decir, piensa en digitaciones más que en escalas, piensa en posiciones más que en acordes. Esto lo vemos también en el alfabeto (ejemplo 4a), método que grafica un diagrama del diapasón de la guitarra e indica la posición de los dedos en los trastes para expresar un acorde. Esta práctica continúa en uso con los llamados hexagramas en la música popular o en el jazz (ejemplo 4b).



Ej. 4a Tabla de acordes. *Guitarra española y vandola* de Joan Carles Amat (1596).



Ej. 4b Acorde de Mi menor en hexagrama moderno.

Hoy en día, en algunos géneros de la guitarra popular se ha restaurado esta escritura, tanto por las razones de su facilidad cognitiva arriba mencionadas, como por su accesibilidad informática. Es decir, una tablatura puede ser registrada y portada prácticamente en cualquier procesador de textos como Word o Note Pad desde un dispositivo móvil, sin las dificultades que pudieran presentarse para adquirir y operar programas de notación musical como Sibelius o Finale. De igual modo, algunas editoriales como Mel Bay o Warner publican en formato dual, el cual dispone pentagrama y tablatura paralelamente, una debajo de la otra (ejemplo 5) –incluso en algunos repertorios de música seria. En el caso de Julio César Oliva, quien publica en Mel Bay, añade al formato dual un cancionero con letra y hexagramas en el caso de sus arreglos de música popular mexicana.



Ej. 5 *La Antigua* de Ernesto Lecuona, arreglo de Manuel Barrueco (2000).

Por su parte, cabe reflexionar que tampoco la partitura es un texto “puramente musical” como explicaremos en el próximo apartado. No está exenta de esta dimensión corporal como lo sugieren, por un lado, la carga de anotaciones interpretativas como la digitación y por otro, el virtuosismo que buscan algunos autores. En este sentido, ¿sería difícil argumentar que Liszt escribía, en parte, “para los dedos”? ¿no es uno de los objetivos de la música como arte escénico el lucimiento del intérprete?, ¿no es este virtuosismo un medio para lograr un fin estético? Por ejemplo, el fin estético, no es sólo la sofisticada armonía en los *Mephisto Walzer*, sino su instrumentación, su *explaye* técnico. No es sólo la escritura y su audición, sino la ejecución.

A través de esta diversidad de sistemas de escritura, podemos dar cuenta no sólo de las dimensiones corporal e instrumental, también damos cuenta de la distancia de la literatura de los instrumentos de cuerda pulsada en relación a la manera de escribir de las demás literaturas instrumentales. Aunque algunos instrumentos, como el órgano, también utilizaron cifra, ésta nunca fue preponderante en su repertorio. Para la cuerda pulsada fue el único medio. Desde esta lógica, la escritura guitarrística se coloca en una esfera de la cultura musical un tanto diferenciada del discurso de la música de arte occidental. Desde esa perspectiva se considera a la guitarra como el “otro”, el instrumento que usa una escritura diferente y supuestamente menos precisa, la cual por consiguiente no calca fielmente la idea del compositor. No encaja con el ideal de “genio” del pensamiento ilustrado, o a la inversa, ha llevado a la guitarra a verse a sí misma como “un mundo aparte”, frase comúnmente utilizada por guitarristas. Sin embargo, estas posturas resultan una exageración desde la óptica de la “música

como performance¹⁷, ya que la partitura tiene un rol secundario, es un retrato del performance. Es decir, hay otros elementos musicales y valores estéticos que han compartido estrechamente a lo largo de la historia, que le ha dado presencia, aunque sí, periférica, en el canon de la música occidental.

IV. LA CORPORALIDAD EN LA ESCRITURA MUSICAL: LA DIGITACIÓN

Durante el Clasicismo, fue necesario desarrollar en mayor grado la precisión de la notación a partir de la noción ilustrada del arte. En este periodo se otorgaba más autoridad al compositor por lo que le era pertinente ser lo más claro posible ante el intérprete en la partitura debido al creciente número de conciertos públicos en los que el compositor no podía estar presente. En la música de arte occidental la partitura ha tenido un papel, no central, sino 'único' dentro del paradigma de la reproducción postulado por Nicholas Cook, desde el cual "el performance es visto como la reproducción de la obra, o las estructuras encarnadas en las obras, o las condiciones de sus interpretaciones del pasado, o las intenciones del compositor"¹⁸. Este paradigma ha reducido e ignorado la dimensión corporal y su relación con el instrumento, dándole un segundo plano en la naturaleza ideal y platónica de la música. Sin embargo, esta dimensión también está encarnada en la escritura musical independientemente de la ideología desde la que fue planteada. Las características de la escritura musical en la literatura guitarrística permiten observar este fenómeno con mayor claridad que otros instrumentos, ya que la escritura en la guitarra se ha diferenciado en sus formatos –como en la tablatura– y en sus prácticas –como en la digitación.

De tal suerte que la guitarra viró su tradición numérica hacia la adopción de la pauta. Aunque el tratado de Pablo Minguet e Irol *Reglas y advertencias generales* de 1754 ya contiene ejemplos en notación pentagramática, los autores franceses fueron los pioneros en publicar exclusivamente en pentagrama a partir de 1758 y por otro lado, continuando con el uso de la cifra hasta finales del siglo XVIII.¹⁹

En un principio, la adopción de la pauta sucedió como una traducción directa de la tablatura, es decir, la pauta guitarrística contenía únicamente los valores de la antigua escritura: tono y duración. No se emplearon indicaciones de articulación ni fraseo, sólo hay escasas indicaciones expresivas, lo que podríamos contrastar con la primera edición de la *Sonata Patética N° 8, Op.13* de Beethoven de 1799, donde apreciamos una gran cantidad de indicaciones de fraseo, de articulación y líneas de expresión (ejemplo 6).

¹⁷ Cook (2013). *Beyond the Score ...*, p.1.

¹⁸ Cook (2013). *Beyond the Score ...*, p. 3.

¹⁹ Díaz Soto, Roberto y Mario Alcaraz Ibora (2009). *La guitarra: Historia, organología y repertorio*. Alicante: Editorial Club Universitario, p. 93.



Ej. 6 *Sonata Patética N° 8, Op. 13* de L. van Beethoven (1799), compases 1-6.

En sus primeras publicaciones, los compositores y editores se abrevaron de la escritura del violín, de donde probablemente se instituyó la notación en un solo pentagrama con clave de Sol. Posteriormente, toma elementos de la del piano y así desarrollando progresivamente una escritura propia. La influencia del violín es evidente, principalmente en las publicaciones francesas, donde observamos un tejido polifónico y que, sin embargo, todas las voces están dispuestas con una sola plica (ejemplo 7).



Ej. 7 Escritura 'violínística'. *Sonata I Op. 17* de Antoine de L'Hoyer (1804).

Esto fue favorecido por la estética de la música dieciochesca que buscaba mayor verticalidad en su lenguaje para distanciarse del pasado contrapuntístico. Sin embargo, Federico Moretti comienza a escribir en dos partes –cada voz con su plica. Nada nuevo para los instrumentos de teclado, pero sí para los de pentagrama simple, sobre todo si recordamos que en la tablatura el *voicing* no quedaba explícito de ningún modo. Posteriormente, Fernando Sor, influenciado por Moretti²⁰, logra asentar un estilo de escritura guitarrística que fue secundado por un buen número de autores a lo largo del siglo XIX como lo atestigua su contemporáneo y colega Dionisio Aguado en su *Escuela de Guitarra*:

Don Federico Moretti fue el primero en empezar a escribir la música para guitarra de manera que las dos partes estuvieran separadas, una para la línea melódica, la otra para el acompañamiento. Después de él vino Don Fernando Sor y en sus composiciones nos enseñó el secreto de hacer de la guitarra un instrumento a la vez armónico y melódico.²¹

Gradualmente se fueron adoptando los matices polifónicos de la escritura a varias voces, hasta concretarse como tal en las primeras décadas del siglo XIX. En el ejemplo 8 vemos brevemente este proceso, partiendo del ejemplo 6 hasta llegar al modelo de Sor. En el inciso (a) vemos en el ejemplo de Moretti un uso

²⁰ Jeffery, Brian (1994). *Fernando Sor, Composer and Guitarist*. Londres: Tecla, p. 16.

²¹ Aguado, Dionisio (1825). *Escuela de Guitarra*. Madrid: Fuentenebro, p. 1.

similar al de L'Hoyer, sin embargo, hay una plica hacia abajo indicando la voz del bajo, separándola de la voz superior. En Carulli vemos un poco más de independencia en la grafía polifónica (inciso b). Por último, en Sor vemos una total independencia en cada una de las voces (inciso c).



Ej. 8a *La Promesa* de Federico Moretti (1825), compases 1-4.



Ej. 8b *Fantasie Op. 204* de Ferdinando Carulli (1823), compases 4-8.



Ej. 8c Escritura polifónica. *Fantasie Op. 7* de Fernando Sor (1814), compases 21-24.

Otro rasgo desarrollado en este periodo fue la digitación, al igual que otros instrumentos como una sugerencia técnica. En el caso de la guitarra, se utiliza *p, i, m, a*, para indicar los dedos pulgar, índice, medio y anular de la mano derecha y *1, 2, 3, 4*, para los dedos índice, medio, anular y meñique de la mano izquierda. Era un texto de menor importancia, prescindible. Se empleaba abundantemente en los métodos de guitarra y escasamente en las obras. Como en Fernando Sor, quien en su *Leçons Progressives Op. 31* digita prácticamente todas las notas, exceptuando las repeticiones; diferenciándose de su *Gran Solo Op. 14* el cual sólo contiene 6 compases vagamente digitados del total de sus 9 páginas. En esta práctica podemos observar esa separación platónica del texto técnico ligado al cuerpo y el texto musical –abstracto– ligado al genio, al espíritu.

En este sentido, no se adoptó del todo la notación moderna, ni en este periodo ni en la actualidad. El texto interpretativo de la literatura de otros instrumentos, llámese fraseo, articulación, acentuación, signos de expresión, etc., no forma parte del glosario del guitarrista decimonónico. Este se reduce a *legato* (como indicación técnica, no expresiva), *staccato* (también como indicación técnica) y *accento* (>). Sólo en contados casos de las publicaciones vienesas se recurrió restringidamente al uso de esta simbología. El texto, entonces, permanece prácticamente estéril de indicaciones interpretativas como podemos ver en lo ejemplos 8 y 9. No es de extrañarse considerando que, por un lado, la “simplicidad” de la tablatura prevaleció por casi cuatro siglos y por el otro, su repertorio fue compuesto por sus mismos intérpretes. Es decir, los guitarristas no componían para los grandes géneros, ni los compositores de los grandes

géneros componían para la guitarra, por lo que hubo prácticas y tradiciones diferenciadas.



Ej. 9 Escritura “estéril”. *Sonata en Do Op.15* de Mauro Giuliani (1812), compases 1-11.

Con el Romanticismo, la partitura se fue complejizando, nutriéndose de los textos interpretativos y de los modos de escritura del piano, sobre todo en los autores sajones como Johann Kaspar Mertz. Un mayor rango en la sonoridad y la densidad armónica, una mayor independencia rítmica entre las voces, esto es, un mayor número de indicaciones, son elementos que se adoptaron de la literatura del piano, en ocasiones forzados al lenguaje guitarrístico (ejemplo 10). Una plica para cada línea no representa un problema en doble sistema, pero en sistema simple supone colisiones entre las plicas y otros caracteres obstaculizando la lectura. Esto en la actualidad –y especialmente en los repertorios de la música y ediciones de las últimas cinco décadas– ha llevado a que la escritura guitarrística se tilde de “sucia” o confusa debido a esta carga de informaciones.

Aunque a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX el relato guitarrístico fue el de alcanzar un statu quo a la par de los discursos musicales dominantes, esto nunca se logró del todo, lo que apremió a la guitarra hacia las tendencias de construir su propio discurso. A partir de la segunda década del siglo XX, con las ideas segovianas de expansión del repertorio que buscaban que los compositores más reconocidos de su época escribieran para guitarra, se genera otro tipo de problemática, a lo que nos referiremos como *era segoviana*. Estos compositores desconocieron en su mayoría los rudimentos de la técnica y el lenguaje del instrumento, por lo que los intérpretes tuvieron necesidad de agregar o quitar elementos a la notación para darle mayor legibilidad –ante los ojos del guitarrista– en las ediciones de estos repertorios. Ya sea porque consideraban tal o cual pasaje como poco viable o imposible de ejecutar o por considerar que había una mejor posibilidad que potenciara la sonoridad del instrumento.



Ej. 10 Escritura ‘pianística’. *Fantasie hongroise Op.65* de Johann Kaspar Mertz (1857).

Con las nuevas técnicas compositivas, se hizo necesaria la implementación de nuevos símbolos para expresar sus técnicas y efectos, aunque esto produjo confusión en algunos caracteres, pues “una misma indicación puede ser escrita de diversos modos, según el autor o editor, y un mismo símbolo puede tener múltiples significados”²². Muy evidente en el caso de los armónicos, que encontramos decenas de maneras de escribirse y digitarse. Estos símbolos también emergen de una lógica instrumental, ya que frecuentemente representan algún golpe o efecto sobre alguna parte del instrumento musical o alguna técnica extendida (relacionada con lo corporal o performático). Esta diversidad de indicaciones y sus interpretaciones está expresada en los manuales de guitarra o en los glosarios anexados en las partituras, ideada por sus mismos compositores e intérpretes. Sin embargo, hasta la fecha no hay una convención sólida como en el caso de otros instrumentos o como en la solidez de los manuales de teoría general en la música de arte occidental, donde encontramos prácticamente una misma simbología en una edición parisina de 1790 que en una de música mexicana contemporánea.

Una de las características de este periodo fue el uso exhaustivo de la digitación, pero ahora no sólo como anotación técnica, sino como “un acto fundamental de la interpretación musical”²³. En algunas ocasiones, en efecto sigue siendo una mera sugerencia técnica, sin embargo, muy a menudo enclaustran parcial o totalmente la idea musical del intérprete, editor o del compositor cuando este mismo las sugiere –e incluso exige– buscando un efecto en particular. La razón de esto, es la relación directa entre el producto sonoro y una digitación, por ejemplo, un Mi del cuarto espacio en clave de Sol, difiere en su cualidad tímbrica tocado en la prima cuerda al aire, que en la segunda cuerda en el traste V, o en la tercera del traste IX, o en el armónico de la quinta cuerda, o armónico de la cuarta cuerda, y una larga lista de etcéteras. Cada una de estas digitaciones tiene un color y timbre particular que el guitarrista utiliza para construir su interpretación. En este sentido, en el ejemplo 11, estamos observando la interpretación de Chiesa de la citada pieza de Giuliani.



Ej. 11 Digitación exhaustiva. 120 *arpeggi dall'Op.1* de M. Giuliani editado por Rugiero Chiesa (1967).

²² Duarte, John (1976). *La notazione della musica per chitarra*. Il fronimo. Milan: Suvini Zerboni, p. 14.

²³ Gilardino, Angelo (1975). *Il problema della diteggiatura nelle musiche per chitarra*. Il fronimo. Milan: Suvini Zerboni, p. 6.

El guitarrista actual, frecuentemente saca el contenido de la partitura leyendo más de la digitación que de la notación musical. Retomando como ejemplo la figura 11, se podría leer el primer Sol de la melodía como referente y de ahí continuar leyendo los números de la digitación y de soslayo, a manera de guía, la notación. O bien, ignorar parcialmente la notación y restaurar el código corporal-instrumental y deducir el fragmento a partir de la pura digitación, algo similar a una tablatura.

De aquí se sigue que la digitación se vuelve más que un texto técnico; esta adquiere una categoría musical, lo que se ha estado argumentando en las últimas décadas, borrándose en cierto sentido, esa línea entre técnica y música. Aun así, este texto no deja de ser numérico y corporal, el cual sustituye las funciones de la simbología tradicional –por lo menos parcialmente–, pero se distancia nuevamente de la cultura musical dominante y restaura en cierto grado su tradición numérica.

V. CONCLUSIONES

La escritura de la guitarra no se explica solamente mediante la concatenación de sus eventos históricos, sino apelando, también, a la dialéctica entre su inclinación a representar el espacio instrumental y la tradición pentagramática ensimismada en representar el universo sonoro. Comenzar desde la tablatura su tradición escrita, con un sistema distinto al dominante ya sugiere diferencias en el trasfondo cultural de la guitarra desde la cual se da cuenta que la música no está confinada a un universo sonoro, sino que convergen y dialogan distintas dimensiones.

De tal suerte, la guitarra y su literatura están en una relación asíntota con las prácticas dominantes. A través de los siglos se ha aproximado a ella pero nunca se han empatado del todo. Podemos apreciar mejor este fenómeno desde una perspectiva de larga duración, comenzando en el siglo XIV con una tradición numérica, descaradamente espacial, la que ni siquiera exige conocimientos de teoría musical, seguido por un corte abrupto hacia una pauta, texto de arte pero que en el uso guitarrístico fue estéril, frío, bidimensional, sin relieve, habiendo que interpelarse más que interpretarse; a lo que le siguió una especie de restauración numérica, una digitación exhaustiva y exagerada con función de *quasi intabatura*.

Desde esta distancia podemos visualizar claramente cómo dentro de la misma partitura –efigie del formalismo– hay contenidos inherentes de otras esferas. Resulta indisoluble la forma musical, de las posibilidades y tradiciones interpretativas del cuerpo, así como del espacio instrumental que delimita las posibilidades musicales a una tesitura y ciertas estructuras. Estas dimensiones están siempre en juego en la práctica musical, influyendo en las decisiones del compositor y del intérprete. En este sentido, este ocultamiento de dichas

dimensiones ha sido meramente ideológico. Es decir, desde hace siglos que se aborda esta problemática, pero fue subyugada con el término de “técnica”, entendida, bajo el pensamiento del dualismo cartesiano, como sólo un medio al servicio de la forma, lo que le ha adjudicado una categoría meramente operativa y, en su estrecha relación con el cuerpo, separado de los que es la ‘verdadera música’. Sin embargo, como hemos mostrado a partir de la literatura guitarrística, las dimensiones instrumentales y corporales –podemos decir técnicas–, están adheridas a la forma y, como tal, tienen parte en la carga estética de la música. No son medios sino agentes activos en la música; no son un mero proceso operativo, sino que están integradas genuinamente al proceso creativo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, Dionisio (1825). **Escuela de Guitarra**. Madrid: Fuentenebro.
- Amat, Joan Carles (1596). **Guitarra española, y vandola**. Gerona: Joseph Bró.
- Beethoven, Ludwig van (1799). **Sonata Patética N° 8, Op. 13**. Viena: Eder.
- Carulli, Ferdinando (1823). **Fantasia Op. 204**. Paris: Carli.
- Cook, Nicholas (2013). **Beyond the Score: Music as Performance**. New York: Oxford University Press.
- Corbetta, Francesco (1639). **Scherzi armonici**. Bolonia.
- Dahlhaus, Carl (2003). **Fundamentos de la historiografía de la música**. Barcelona: Gedisa.
- Díaz Soto, Roberto y Mario Alcaraz Ibora (2009). **La guitarra: Historia, organología y repertorio**. Alicante: Editorial Club Universitario.
- Duarte, John (1976). **La notazione della musica per chitarra**. Il fronimo. Milan: Suvini Zerboni.
- Fuenllana, Miguel de (1554). **Orphénica Lyra**. Sevilla: Martín de Montedoca.
- Grier, James (2008). **La edición crítica de la música: Historia, método y práctica**. Madrid: Akal.
- Gilardino, Angelo (1975). **Il problema della diteggiatura nelle musiche per chitarra**. Il fronimo. Milan: Suvini Zerboni.
- Giuliani, Mauro (1812). **Sonata No.1 Op.15**. Viena: Steiner & Co.
- Giuliani, Mauro (1967). **120 arpeggi dall'Op.1**. Ed. Ruggiero Chiesa. Milán: Subini Zerboni.
- Goehr, Lydia (1992). **The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. New York: Oxford University Press.
- Hanslick, Eduard (1947/1854). **De lo bello en la música**. Buenos Aires: Ricordi.
- Jeffery, Brian (1994). **Fernando Sor, Composer and Guitarist**. Londres: Tecla.

- Kelly, Thomas Forest (2015). **Capturing Music: The Story of Notation**. New York: Norton.
- Lawson, Colin (2011) "La interpretación a través de la historia". **La interpretación musical**. Jonathan Rink (coord.). Trad. Barbara Zitman. Madrid: Alianza.
- Lecuona, Ernesto (2000). **La Antigua**. Arreglo de Barrueco, M. Los Angeles: Warner.
- Lessing, Wolfgang (2014). "Versuch über Technik". **Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen**. Hiekel, Jörn Peter y Wolfgang Lessing (eds.). Bielefeld: Transcript, pp. 13-60.
- Lhoyer, Antoine (1804). **Sonata I Op. 17**. Hamburgo: Jean Aug. Böhme.
- Madrid, Alejandro L. (2009). "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier", *Revista Transcultural de Música*, 13, sin paginación. Consultado el 26 de mayo de 2018.
- Mertz, Johann Kaspar (1857). **Fantasie Hongroise Op. 65**. Viena: Charles Haslinger.
- Milán, Luis de (1536). **El Maestro**. Valencia: Francisco Díaz Romano.
- Moretti, Federico (1825). **La Promesa**. Madrid: B. Wirmbs.
- Pisador, Diego (1552). **Libro de música de vihuela**. Salamanca: Diego Pisador.
- Shiner, Larry (2004). **La invención del arte. Una historia cultural**. Barcelona: Paidós.
- Small, Christopher (1998). **Musicking. The Meaning of Performing and Listening**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Sor, Fernando (1814). **Fantasie Op.7**. París: Meissonier.
- Spinacino, Francesco (1507). **Intabulatura de lauto**. Venecia: Ottaviano Petrucci.
- Wade, Graham (2001). **A Concise History of the Classic Guitar**. Fenton, Montana: Mel Bay