



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

T E S I S:

**EL DESARROLLO GUITARRÍSTICO DENTRO DE LA
PRIMERA MITAD DEL S. XIX EN VIENA**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA INSTRUMENTISTA EN
GUITARRA PRESENTA:

VERNA MERYL VÁZQUEZ DÍAZ DE LÉON

ASESOR DEL TRABAJO ESCRITO:
LUIS ARIEL WALLER GONZÁLEZ
FACULTAD DE MÚSICA – UNAM

ASESOR DEL RECITAL:
ALEJANDRO SALCEDO AVENDAÑO
FACULTAD DE MÚSICA – UNAM

ABRIL, 2015

México, D. F.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“¿Dónde está la mandolina?”

A mis papás

AGRADECIMIENTOS

Me siento tan afortunada y orgullosa de tener a tantas personas a quienes agradecer y a quienes dedicarles este trabajo. Todas las personas que me han rodeado han sido partícipes y testigos de este ciclo que concluye después de 10 años. Familia, amigos, profesores y compañeros formaron parte de mi desarrollo personal y profesional.

Doy gracias a mi familia, a mi mamá, a mi papá (que en paz descansa), los cuales siempre me han dado las herramientas para poder desarrollarme y convertirme en la persona que siempre he querido ser, sin ellos no hubiera podido conseguir nada de esto. Seguido de mi hermana “la nena”, que siempre ha estado a mi lado, teniéndome paciencia y apoyándome en todo momento. Sin dejar de lado a mis abuelos, especialmente a mi abuelo, el cual me heredó el gusto hacía mi profesión. De la misma forma, a mis tíos y primos: gracias tía Pupita por siempre ayudarnos, pero sobre todo por las inyecciones de vitamina B que me ayudaron a sobrevivir muchas noches en vela.

Igualmente quiero agradecer a mis hermanos postizos que me han ayudado, motivado y acompañado en mis procesos de vida: Adyani, Martha, Ricardo, “el emo”, “el Ro”, “la Giulia” y “la gato”. Gracias por aguantarme en mis crisis y por nunca dudar de mí.

Quiero también agradecer a los profesores que me ayudaron en este proceso: L. Ariel Waller y Alejandro Salcedo, por tenerme la paciencia suficiente para completar este trabajo. A Paolo Pegoraro, Stefan Hackl, Brigitte Zacek y Eric P. Hofmann por facilitarme y apoyarme en todo momento para la obtención de las fuentes consultadas de este trabajo y facilitarme la ayuda necesaria. Sin el apoyo de todos ellos este trabajo nunca se hubiera concluido.

Quiero agradecer de manera especial al “oso/tlacuache” de mi vida, a Miguel, que fué un acompañante invaluable en los últimos momentos de ésta tesis y que me ayudó a no perderme en el estrés, así como apoyo de su familia.

Por último, agradecer a los chuchos incondicionales, aHotch, Katy y Zasta, que en su momento respectivamente me han sacado de momentos difíciles y me han “obligado” a salir siempre adelante.

Verna.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
LISTA DE ABREVIATURAS.....	13
I. LA CONSTRUCCIÓN DE LA GUITARRA DEL S. XIX.....	14
1. Antecedentes históricos	14
2. La guitarra de seis cuerdas.....	20
3. Principios de la guitarra clásica.....	22
4. Construcción y desarrollo de guitarras clásicas en Viena.....	26
5. Mejoras e innovaciones (1813-1827).....	28
6. 1819 un punto de partida.....	31
7. La escuela vienesa.....	34
7.1 Variantes y <i>scordatura</i> de las guitarras vienesas.....	37
8. La guitarra vienesa en la segunda mitad del s. XIX.....	39
8.1 El desarrollo de la contra guitarra.....	40
II. UN SIGLO DE MÚSICA: VIDA MUSICAL DE PRINCIPIOS DEL S. XIX..	46
1. Fondosociocultural y musical de la guitarra vienesa: <i>Biedermeier</i> vienés.....	46
2. La guitarra: un instrumento de moda.....	53
3. La concepción romántica de la música.....	55
4. Concepción del músico romántico frente a la música.....	76
III. EL PAPEL DE LA GUITARRA SOLISTA: EL VIRTUOSO.....	82
IV. MÚSICA DE CÁMARA Y CONCIERTOS DE GUITARRA.....	102
V. LA GUITARRA COMO INSTRUMENTO DE ACOMPAÑAMIENTO.....	117
1. Los arreglos – el repertorio clásico vienés de la guitarra.....	126

VI. LAS ESCUELAS DE GUITARRA VIENESAS.....	132
1. Técnica para tocar.....	148
2. Notación musical.....	152
CONCLUSIONES.....	155
BIBLIOGRAFÍA.....	159
ANEXOS.....	170

INTRODUCCIÓN

En la presente tesis se busca resumir los aspectos generales del desarrollo guitarrístico (construcción del instrumento, la música, desempeño e importancia local) dentro de la primera mitad del s. XIX. Se abordan diversos puntos, no sólo cuestiones técnicas, sino también filosóficos-estéticas, musicales y de la vida social que repercutieron en la vida concertística de dicha época. Siendo Viena uno de los principales centros musicales en Europa del s. XIX o como podría decir el musicólogo Carl Dahlhaus “el principal centro musical”, la ciudad fue testigo de diversos cambios culturales, sociales, políticos y por ende de un gran desarrollo musical.

En el siguiente capitulado se aborda en primera instancia la construcción de la guitarra en el s. XIX, se presenta un resumen general acerca de los antecedentes históricos directos, como lo es la guitarra barroca de cinco órdenes y se retoman diversas corrientes acerca de la clasificación del origen de la guitarra. En la segunda parte del primer capítulo se menciona de manera general el origen de la guitarra de seis cuerdas, las posibilidades técnicas y musicales que se crearon con “este nuevo instrumento”. Después se presenta el papel de la guitarra clásica y de la nueva forma de construcción, relevante para evidenciar la evolución de un instrumento que repercutió en los siguientes siglos. Posteriormente se menciona el desarrollo de la guitarra y su construcción específicamente en Viena, se nombran a los principales lauderos que fueron de vital importancia para la evolución del instrumento en general, sobre todo la herencia de Johann Georg Stauffer y su compañía formada principalmente por su hijo. De la misma forma la invención de diversas guitarras, de experimentos codiciosos llevados a un extremo para llegar a construir una guitarra capaz de simular el sonido de una orquesta entera deja ver que muchos de ellos llegaron a formar parte de la cultura y tradición guitarrística en Viena e incluso se escribió una basta cantidad de literatura dedicada a dichos instrumentos, principalmente a la guitarra *terz*. Toda esta información está dividida en las diferentes etapas por las que el desarrollo del instrumento evolucionó. Así mismo, se encuentra la información acerca de las variantes de afinación y *scordatura* de las guitarras vienesas. Y como cierre de capítulo un resumen acerca de la guitarra en la segunda mitad del s. XIX y el desarrollo de la contra guitarra.

En el segundo capítulo se pretende presentar un panorama sociocultural de la vida musical y concertística, así como el impacto del *Bierdermeier* en ésta, pero sobre todo en la cultura

guitarrística se citan algunos ejemplos y el papel que tuvo dentro de este movimiento. De la misma forma se explica cómo la guitarra logró posicionarse dentro de los instrumentos favoritos de la sociedad, así como el alcance que tuvo dentro de las altas esferas sociales de la época. Dentro de este capítulo se encuentra una parte que resume las diferentes corrientes filosóficas de este periodo dedicadas a la música, se cita a los grandes pensadores que dieron forma a estas visiones y que repercutieron en la forma musical de todo el siglo.

En los capítulos del III al VI se aborda los diferentes papeles que tomó la guitarra dentro de la sociedad vienesa: el papel del virtuoso (guitarrista solista), música de cámara, como instrumento de acompañamiento (principalmente para la voz) y por último, el papel de los métodos de guitarras escritos por muchos de los compositores, respectivamente.

Cada uno de los capítulos que abarcan el papel del guitarrista, mencionan las obras más sobresalientes de diferentes compositores, los cuales en su mayoría fueron nacidos dentro del imperio austro-húngaro, sin embargo, se citan compositores extranjeros, que residieron en Viena, lo cuales tuvieron un gran desempeño, como lo son Mauro Giuliani o Anton Diabelli. Ambos compositores marcaron una gran influencia en la vida musical, no sólo por sus composiciones, sino por su quehacer artístico en general. Así mismo, la tesis es rica en fuentes históricas directas al citar las críticas o comentarios hechos por lo periódicos musicales de la época.

El capítulo V que habla sobre el papel del guitarrista como acompañante a la voz, menciona de manera general la importancia de los arreglos y de su papel dentro de la literatura guitarrística, así como diversos compositores y la referencia de sus obras más importantes.

El último capítulo el cual está dedicado a las escuelas vienesas de guitarra, hoy en día conocidas como métodos, menciona aquellos que han tenido o que tuvieron una gran importancia para la enseñanza de este instrumento. Dentro del mismo capítulo se resume uno de los cambios más importantes de este siglo, que es la notación para guitarra, fue dentro de ésta época que comenzó a tomar forma, para llegar a lo que hoy en día tenemos frente a nosotros en las partituras. Se escribe acerca de la técnica para tocar la guitarra, del cual es un resumen de los diversos métodos que se mencionan en la primera parte de este capítulo, lo cual nos permiten evidenciar y ser testigos de una época y de un estilo.

Esta tesis busca el recopilar, evidenciar y resaltar el estilo de un periodo que poco a poco ha tomado lugar dentro de la música académica como “música sin importancia”, lo que permite ver que fue dentro de esta época donde la guitarra comenzó a tomar forma hasta evolucionar a lo que hoy en día es. Además, de mostrar una época donde la guitarra era uno de los instrumentos más codiciados en la sociedad y dentro de una ciudad que acogió, desarrolló y evolucionó al instrumento y su música.

Viena, ciudad considerada como una de las cunas más importantes de la música a lo largo de la historia, gracias a su gran herencia de compositores y estilos; y a la cercanía de la gran evolución estilística musical del s. XVIII, fue de las primeras ciudades en tener composiciones con un nuevo estilo, además de que éstas buscaban abarcar todas las posibilidades de los nuevos instrumentos (de las diferentes guitarras que existieron). Sin embargo, no debe faltar el mencionar la importancia de esta ciudad como uno de los principales centros de impresión de música. Viena tenía una gran cantidad de casas editoras, además de albergar a las más importantes y reconocidas de esa época, lo cual conllevó a la numerosa migración de compositores extranjeros, sobre todo italianos y alemanes.

Dentro del estudio de la música académica este escrito representa un acercamiento al estudio de la música de una época importante para el desarrollo de la guitarra de hoy en día, un análisis dentro de uno de los principales centros musicales del periodo y la influencia de la sociedad en la música y viceversa.

Una investigación de esta naturaleza requirió de una visita de campo a la capital austriaca, Viena, donde se encuentran albergados las principales fuentes, como lo son los periódicos de la época, primeras ediciones de las publicaciones de las partituras, métodos y libros que datan del s. XIX, etc. El trabajo esta basado en fuentes secundarias y de primera mano, es decir con ayuda de investigadores y académicos que forman parte de la Universidad de Innsbruck, Universidad de Viena, de la Universidad de Artes en Viena y de la *Gesellschaft Musikfreunde*. El acceso a la información de fuentes secundarias fue igualmente necesario, aportando materiales pertinentes y relativos al tema que son tanto como de circulación generalizada como de circulación restringida; nos referimos por ejemplo al acceso a periódicos musicales como el *Allgemeinmusikalisches Zeitung*, *Allgemeinmusikalisches*

Zeitung Wien, las colecciones privadas de Stefan Hackl, Brigitte Zackeck, de la Biblioteca Nacional de Viena, etc.

Por otro lado la investigación resulta pertinente porque en México hay un número reducido de estudios encaminados al desarrollo y evolución histórica de la guitarra, y que además cuenta con la visión de los autores clásicos que abordan este importante tema. Por consiguiente no hay estudios en el país que aborden el presente tema y que se especialicen en la guitarra del periodo romántico. En ese sentido la presente tesis busca contribuir a los estudios en México dedicados al análisis de la guitarra y su evolución histórica.

Una investigación de estas características puede ser de utilidad a los profesionales, académicos e interesados en el tema. El cual busca resumir de manera concisa el desarrollo e importancia de este instrumento, que hoy en día ha ido perdiendo su valor académico.

LISTA DE ABREVIATURAS

BZ	COLECCIÓN BRIGITTE ZACKECK
BK	COLECCIÓN BERNARD KRESSE
SH	COLECCIÓN STEPHAN HACKL
KHMW	KUNST HISTORISCHER MUSEUM WIEN
LCC	THE LIBRARY OF CONGRESS CATALOGUE
SM	SCENKONSTMUSEET (MUSEO DE ARTES ESCÉNICAS DE ESTOCOLMO)
ÖNB	ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK (BIBLIOTECA NACIONAL DE AUSTRIA, VIENA)
ÖNB-MUS	ÖNB MUSIKSAMMLUNG (COLECCIÓN MUSICAL)
UCM-BF	UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID/ BIBLIOTECA DE FILOLOGÍA
UMDWB	UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST WIEN BIBLIOTHEK (UNIVERSIDAD DE MÚSICA Y ARTE DRAMÁTICO DE VIENA, BIBLIOTECA)
UWB	UNIVERSITÄT WIEN BIBLIOTHEK (UNIVERSIDAD DE VIENA, BIBLIOTECA)
UWB-H	UNIVERSITÄT WIEN BIBLIOTHEK-HAUPTBIBLIOTHEK (BIBLIOTECA PRINCIPAL)
AMZ	ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG (PERIÓDICO MUSICAL NACIONAL)
AMZW	ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG WIEN (PERIÓDICO MUSICAL NACIONAL, VIENA)

TODAS LAS TONALIDADES ESTÁN ESCRITAS SEGÚN EL MARCO GENERAL, NOTACIÓN INGLESA, TONALIDADES MENORES CON LETRA MINÚSCULA Y TONALIDADES MAYORES CON LETRA MAYÚSCULA.

I. LA CONSTRUCCIÓN DE LA GUITARRA DEL S. XIX

1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Hablar de la guitarra del siglo XIX, nos lleva inevitablemente a hablar de sus antecesores y de las diversas posturas existentes sobre el origen, evolución y desarrollo de los instrumentos.

Existe una postura evolucionista, su mayor representante es el químico - físico de profesión, el Dr. Michael Kasha, el cual proporciona una visión más contemporánea sobre la relación de descubrimientos arqueológicos con respecto al origen de la guitarra, escrito en su artículo *A New Look at the History of the Classic Guitar*¹; señala las distintas teorías sobre los orígenes de la guitarra; la primera se remonta a la cuerda vibrante de un arco para caza; y la segunda, evidenciada en la época del antiguo Egipto en un bajo relieve de una roca, la cual tiene la figura de una persona sosteniendo de manera horizontal un instrumento de cuerda.

Así mismo, el Dr. Kasha define de la siguiente manera a la guitarra: “*We shall define a guitar as a fretted long-neck tar, having a flat wooden top or soundboard, with a flat back, and usually having incurved sides.*”²

El postulado más importante que sigue esta corriente es el musical, el cual señala que la música y los medios para producirla a través de los instrumentos, están en un estado de equilibrio dinámico en todo momento. El significado del estudio de los instrumentos musicales y de la transformación que tienen a lo largo de cada época, presupone una parte del conocimiento de la música interpretada en ellos.³

¹ M. Kasha, *A New Look at the History of the Classic Guitar* en *Guitar Review*, no. 30, Agosto de 1968, pp. 3-12.

² *Ibidem*, p. 4. Traduc.: “Se puede definir a la guitarra, como un instrumento con un diapasón largo trasteado, teniendo una tapa plana de madera o caja de resonancia, con la parte trasera plana y con lados curvos”. Cabe destacar que dicha definición no tiene nada que ver con la música. Es solamente la definición de ciertos atributos estructurales que sirven como propósito al artículo mencionado.

³ O. Edelmann, pp. 38-39; F. Jahnel, pp. 10-12.

Un ejemplo perfecto de la transformación de un instrumento a causa de la evolución musical se encuentra dentro de la familia del laúd.⁴ La adición de los bajos al laúd renacentista de 6 órdenes, se realizó por las demandas del elemento más importante que emergió de la música barroca, el bajo continuo, lo cual dio el nacimiento de los diversos archilaúdes con múltiples cuerdas, así como sus variantes como el *chitarrone* y la tiorba.⁵

Sin embargo la adición de tantos bajos, trajo consigo diversos problemas al mismo instrumento, haciéndolo prácticamente inútil, llevándolo a su extinción y sustitución por instrumentos de tecla.⁶ El principal de estos problemas fue que cada nota dentro del rango de los bajos tenía su propia cuerda, así que un pasaje melódico en los bajos se requería pasar de una cuerda a otra a rápida velocidad. Y la única forma de hacer una línea melódica con estos requerimientos era posible si las cuerdas tocadas anteriormente se apagaran una después de otra. El apagado tenía que realizarse con el pulgar de la mano derecha, el mismo que debía tocar la cuerda siguiente. Esto podía enfrentar incluso a los mejores laudistas a un problema sin solución.⁷

La segunda postura es la nacionalista, donde la primera disertación dentro del área de la guitarra y su historia fue hecha por Josef Zuth de Viena. En su título *Simon Molitor und die Wiener Gitarristik (um 1800)* que fue publicado en Viena en el año de 1920; tipifica una tendencia que creció en grandes proporciones entre los años 1939-1945. El nacionalismo alemán aprobó este tipo de estudios sobre historia de la música, como por ejemplo de W. Trienes *César Franck, ein deutschstämmiger Komponist* dentro del *Rheinländische Blätter* (1940).⁸

Fue dentro de esta corriente nacionalista que la guitarra se convirtió en una especie de instrumento folclórico, un instrumento para *das Volk* (el pueblo); lo cual permitió desarrollarse dentro de las tendencias de *Hausmusik* y *Volksmusik* por las siguientes dos décadas.⁹ Periódicos como *Die Gitarre. Monatschrift zur Pflege des Gitarre- und Lautenspiels und der Hausmusik* publicado por la casa editorial de Erwin

⁴O. Edelmann, p. 39.

⁵E.Schwarz-Reifligen, *Die Form der Gitarre und ihr Einfluss auf den Ton en Die Gitarre*, vol. X-3, Berlín, 1923, pp. 25-26.

⁶*Ibidem*, p. 27; F. Jahnel, pp. 22-23.

⁷ O. Edelmann, no. IV, p. 40.

⁸ J. Tyler, p. 6.

⁹*Ibidem*, pp. 6-7; J. Rezits, p. 23

SchwarzReiflingen en Berlín (1919-1933[?]), el cual contiene artículos de gran valor, sin embargo, el musicólogo Thomas Heck considera que no dejan de ser contribuciones inspiradas sólo por el fervor nacionalista o folclórico;¹⁰ el periódico guitarrístico *Der Gitarrefreund* (Múnich, 1900-1930[?]) , es considerado la evidencia del ascenso del nacionalismo alemán dentro de las tres primeras décadas del s. XX.¹¹

En 1921 surge el *Zeitschrift für die Gitarre* de Viena y que hoy día sigue publicando bajo el nombre *Musik im Haus*. Juntos, estos tres periódicos constituyen un sistema de estudios dentro de un periodo privilegiado, cuando la música de la guitarra del s. XIX, todavía estaba cercana.¹²

El nacionalismo europeo es responsable de la localización de muchos de los conceptos musicológicos durante las décadas después de 1920. Pareciera que mientras los años del s. XIX eran asimilados por los historiadores del s. XX, la tendencia que se adoptó fue el estudio de la historia de la música bajo fronteras geográficas.¹³

Tal vez ningún otro instrumento ha sido más difamado de su origen y desarrollo, ya sea por ignorancia o fervor nacionalista, como la guitarra clásica. Sin embargo las cualidades geográficas (no necesariamente nacionalistas) parecen ser el mejor aspecto para poder hablar de dicho instrumento. Los desarrollos que tomaron parte en España y Francia no fueron los mismos que se vieron en Italia y Austria entre los siglos XVII y XIX.

Hoy en día se considera a la guitarra de cinco órdenes el antecedente más cercano de la guitarra clásica. Dicha guitarra era utilizada de manera general alrededor de Europa en los 1600's y 1800's, y la cual es comúnmente conocida como guitarra barroca.¹⁴

Habría que empezar describiendo que la guitarra barroca no fue meramente un instrumento folclórico. Si uno nombrara los instrumentos trasteados más utilizados desde el s. XVI por músicos académicos, se empezaría por el laúd renacentista¹⁵, precedido de la guitarra

¹⁰ T. Heck, *The Illustration of Music Periodicals*, c.1880-1914: A Question of Halftones and 'Whole'-tones en *Fontes artis musicae*, no. 44/4, EUA, Dic. 1997, pp. 307-309.

¹¹ *Ibidem*, pp. 310-312; J. Tyler, p. 9.

¹² T. Heck, *The Illustration of Music Periodicals...*, pp. 314-330: O. Edelmann, no. IV, p. 55.

¹³ W. Schwarz, pp. 21-23.

¹⁴ F. Buek, p. 11.

¹⁵ El laúd ya sea medieval, renacentista o barroco posee una caja de resonancia abombada fabricada con duelas o costillas longitudinales, o bien tallados desde un bloque de madera, para el laúd renacentista los

barroca, mayormente cultivada que el laúd barroco, durante los siglos XVII y XVIII. La guitarra clásica fue la última de estos instrumentos en aparecer, a finales del s. XVIII y principios del s. XIX. La notación musical, tanto del laúd y de la guitarra barroca era a través de la tablatura, mientras que la notación mensural sólo fue utilizada por la guitarra clásica. El término “notación mensural” aplicado a la guitarra se entiende como la notación musical convencional que a la fecha se utiliza.¹⁶

El hecho de que la notación de la guitarra barroca fuera por medio de la tablatura, ayuda a describir significativamente su estructura y proporción. Los cifrados que fueron comúnmente utilizados en Italia y España, representan los trastes en el diapasón de la guitarra. Lo que nos hace posible comparar el diapasón de una guitarra barroca a una guitarra clásica. Donde a través de la tablatura se observa que la guitarra barroca tenía 6 trastes sobre el diapasón y 4 sobre la caja, en cambio la guitarra clásica cuenta con 12 trastes sobre el diapasón.¹⁷

Sin embargo, también se debe considerar como un antecedente directo la guitarra que surgió en Italia durante los años 1504-1647, conocida como la guitarra española, en italiano la *chitarra spagnuola*. Introducida por primera vez en Italia a través de Nápoles, con los Habsburgos españoles que controlaron el Reino de las dos Sicilias, que comprende ahora todo el territorio italiano del sur.¹⁸ Esta guitarra es un antecedente no sólo por su construcción y estructura, sino también por qué es un antecedente directamente creado por la cultura austro-española y heredada por la cultura de laudería austriaca de principios del s. XIX.

Por las evidencias actuales, pareciera que los lauderos italianos construyeron su propia versión, dando como resultado un instrumento “maravilloso de arcos y curvas, la

trastes solían ser cuerdas de tripas que iban anudadas alrededor del diapasón, en cambio el laúd barroco ya contaba con traste hechos de acero o ébano. (J. Bauer, p. 9; H. Panum, pp. 276-282; *The New Grove Dictionary...*, vol. 10, pp. 552-556)

¹⁶ F. Buek, pp. 11-13; W. Schwarz, p. 26; T. Heck, *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*, Ed. Orphée, Columbus, 1995, pp. 13-14.

¹⁷ O. Edelmann, no. IV, p. 42.

¹⁸ J. Tyler, pp. 12-13.

intersección de la parte trasera con la lateral forman una unión continua, creando una de las bellas uniones dentro del mundo de los instrumentos musicales”.¹⁹

La guitarra barroca de cinco órdenes (fig. 1) que se solía utilizar en Italia en los siglos XVII y XVIII utilizaba alternadamente el nombre de *chitarra spagnuola* y *chitarra battente*. El último término no se sabe con exactitud de qué deriva, si del hecho de que la guitarra era construida con un entramado de madera o por el hecho que era un instrumento percutido, ya que *battere* en italiano significa atacar.²⁰



FIGURA 1 (Guitarra, Matteo Sellas, c. 1630-50, KHMW)

Es durante esta época se comienza a ver el cambio del material utilizado en las cuerdas y en los trastes, al principio la *chitarra battente*, construida por Matthäus Seelos (1599-1654) (fig. 2) utilizó cuerdas hechas de acero, pronto las demás guitarras cambiaron sus cuerdas de tripa, por las sonoras de acero; los trastes de las diferentes guitarras se hacían de tripa, para mediados del siglo XVII la mayoría de estos instrumentos cambiaron a trastes de acero, ébano o marfil.²¹

¹⁹J. Rezits, pp. 34-35.

²⁰J. Tyler, p. 14; F. Jahnel, p. 13.

²¹F. Buek, pp. 8-9; O. Edelmann, no. IV, p. 45.



FIGURA 2(*Chitarra battente*, Matthäus Seelos, primera mitad del s. XVII, KHMW)

Para años antes del 1700's ocurrió uno de los desarrollos más significativos para la guitarra; algunos instrumentos empezaron a construirse a un intervalo de octava, lo que daría como resultado 12 trastes a lo largo del diapasón.²² El gran constructor de violines Antonio Stradivarius (1644-1737) es evidencia y responsable de esta innovación, ya que la primera guitarra de este tipo conocida lleva su nombre, con fecha de 1680. Dos de sus austeras y poco ornamentadas guitarras, se encuentran ilustradas en la revista *Guitar Review*.²³ Estos dos instrumentos muestran el abandono de la forma tipo laúd. Común en la construcción de la *chitarra battente*, contando ya con la parte trasera plana. Se puede observar en estos instrumentos, trazos evidentes de la construcción del violín, particularmente en el uso de madera de arce, para la parte trasera y de los costados.²⁴

Algunos lauderos italianos y austriacos de la época, lograron apreciar la visión profética de Stradivarius. Sin embargo, la gran mayoría de las guitarras a lo largo del siglo XVIII

²² H. Albert, p. 101; J. Bauer, p. 9.

²³ *Guitar Review*, No. 32, New York, 1969, pp. 20-21.

²⁴ J. Bauer, p. 9.

continuaron teniendo menos de una octava de longitud en el diapasón. Es decir, no se puede observar un progreso significativo de la construcción de la guitarra a lo largo del axis franco-español, ni siquiera de la construcción del violín. Todavía para el año c.1805 se puede encontrar cuidadosamente dibujado una guitarra de cinco órdenes con 10 trastes en un libro de un tutor parisino.²⁵

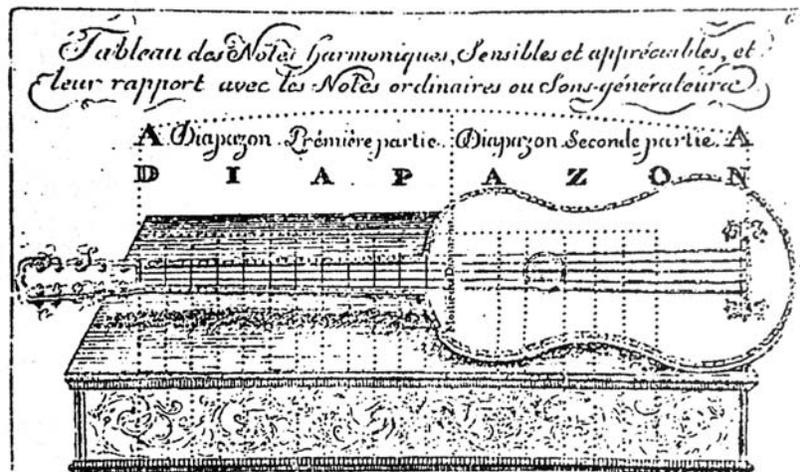


FIGURA 3 (Tabla de armónicos, *Principes Généraux de la Guitare...* de G. Doisy, Francia, c. 1805, p. 65)

2. LA GUITARRA DE SEIS CUERDAS

A mediados del siglo XVIII la textura del bajo cifrado y su notación, comenzaron a desaparecer. Un nuevo de estilo musical se convirtió popular, el cual tenía unas textura homofónica, surgiendo un estilo de balada que contrastó con el estilo contrapuntístico de

²⁵ Esta tabla de armónicos se encuentra en la p. 65 de *Principes Généraux de la Guitare dédiés à Madame Bonaparte, par Doisy, Professeur* (Paris, c. 1805). Este método menciona la existencia de la guitarra clásica de 6 cuerdas así como de la lira-guitarra. Pero se refiere a instrumento de cinco órdenes como la norma utilizada en el París de ese tiempo. (Material donado por el musicólogo Stephan Hackl)

Bach o Telemann. Este nuevo estilo, que hoy en día se denomina clásico, el cual exhibe generalmente un movimiento armónico más lento que aquel de la música barroca. Muchos académicos piensan que las semillas de este nuevo estilo musical se pueden encontrar dentro de las últimas óperas del napolitano Alessandro Scarlatti (1660-1725) o en aquellas de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). Sin embargo, para algunos musicólogos como Fritz Buek o Thomas Heck sugieren que el testigo más importante del surgimiento de este estilo musical se dio aproximadamente en el año de 1726 con el reconocimiento teórico de las funciones de los acordes de tónica, subdominante y dominante.²⁶ Esto no quiere decir que dichos acordes no existieran en la música barroca, aunque es importante enfatizar que a partir de este momento las personas empezaron a pensar y a hablar en términos de acordes y sus funciones.²⁷

Por su misma naturaleza de instrumento acórdico, la guitarra estaba destinada a involucrarse profundamente e influenciarse por el nuevo estilo musical clásico, especialmente en Italia. Así, invariablemente la música del clasicismo causó la adición de una sexta cuerda a la guitarra, el E grave, resultando un intervalo de 4ta justa junto con el bajo de la quinta cuerda (A). Ésta fue una de las mínimas mejoras, aunque la más importante, que se le hicieron a la guitarra para poder lograr las tres raíces más importantes de la armonía dentro de las tres cuerdas más graves: el I, IV y V en cualquier tonalidad, mientras que al mismo tiempo permitió el uso de la triada, melódico y ornamental en las tres cuerdas más agudas.²⁸

Al agregar la sexta cuerda (E) se completó la octava con la primera cuerda (e'), dándole una perfección que la guitarra de cinco órdenes buscó alrededor de 200 años.

Desde un principio la guitarra de seis cuerdas fue pensada como instrumento hecho para la música clásica, para la música tonal instrumental con tendencia a la textura homofónica. El orden funcional de las cuerdas, desde el punto de vista armónico, sin mencionar el nombre prosaico que se le daba a las cuerdas, muy parecido a la de la guitarra barroca, “la primera, la segunda,... y la sexta”, nos aseguran que, a pesar de que la forma del cuerpo de la guitarra ya existía desde el renacimiento, particularmente la sexta cuerda está adaptada al

²⁶ Rameau hizo esto en su *Nouveau système de musique théorique* (Paris, 1726).

²⁷ F. Jahnel, pp. 27-29; H. Kilian, p. 12.

²⁸ J. Tyler, pp. 23-25; F. Buek, p. 12.

estilo musical comúnmente denominado clásico. Sus configuraciones, su nomenclatura y afinación hacen casi imposible pensar que ésta surgiera antes de mediados del siglo XVIII.²⁹

3. PRINCIPIOS DE LA GUITARRA CLÁSICA

El instrumento mostrado en las figuras 4.1 y 4.2 es la guitarra clásica más antigua conocida hasta el momento y realmente no se puede decir mucho acerca de su atractivo visual. La guitarra se encuentra en la colección de guitarras dentro del *Musikhistoriska Museet* en Estocolmo, etiquetada como: “Lippy a Marsaille 1787” (fig. 4.1-2).³⁰

“Probablemente alguna de las primeras guitarras de seis cuerdas existente, está guardada en una bodega desconocida anexada a alguna colección de instrumentos musicales. Seguramente sería tan poco atractiva que poco valdría la pena mostrarla.”³¹



FIGURA 4.1 (Guitarra, P. Lippy, Marsella, 1787. SM)



FIGURA 4.2 (Cabeza de la guitarra, P. Lippy, Marsella, 1787. SM)

Las características de este instrumento que comparte con la guitarra barroca, son: que el diapasón tiene menos de una octava y está en el mismo nivel que la caja del cuerpo; el puente es muy similar al de la guitarra barroca, por el material en el que se fabricó: con

²⁹ *Ibidem*, p. 27; pp.13-14; H. Albert, p. 102; O. Edelmann, no. V, p. 3.

³⁰ J. Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente: Beschreibendes Verzeichnis*, Viena, 1920, pp. 127-129.

³¹ T. Heck, *The Illustration of Music Periodicals...*, p. 312.

negro de carbono y laca; y por último en todo el cuerpo, especialmente la parte trasera, que es plana, su construcción es típica de las guitarras del axis franco-español.

Aunque la guitarra Lippy tiene una excepción con la barroca, que consiste en la profundidad que es de 12.4cm, reminiscencia del prototipo italiano,³² como sucede con la profundidad máxima de la guitarra de Seelos (fig. 2) que es de 12 cm; las vihuelas de origen italiano tenían un cuerpo de poca profundidad, de sólo 7.2 cm.³³ Por lo tanto, con base en el cuerpo de la guitarra Lippy, se puede clasificar este instrumento entre la guitarra española y la italiana.³⁴

Su creador, Pietro Lippi (sic.)(Lippy), italiano que tenía su residencia en Marsella aproximadamente en el año de 1770.³⁵ Solía adherir la siguiente etiqueta a la música que vendía en su tienda:

*“Lippy, Luthier, sur le Port, près la Place-Neuve, A Marseille, tient magasin de toute sorte d’Instrument, Cordes de Naples, et un Assortissement de Musique vocale et instrumentale. On s’abonne chez lui pour toute sorte de Musique.”*³⁶

Esta guitarra (véase Fig. 4.1 y 4.2) se asemeja muy poco a las guitarras que aparecerían después en manos de Giovanni Battista Fabricatore di Napoli, sobre todo en la apariencia y proporciones.³⁷

En el mismo año, 1787, otro instrumento que podría calificar como una guitarra de seis cuerdas, fue construido en Viena (fig. 5). Contiene la etiqueta:

“Michael Ignatius/ Stadlmann/ Kayserl. Konigerl./ Hof Lauten und Geigen/ machen in Wien 1787.

³²*Ibidem*, pp. 129-131.

³³ Para imagen de la vihuela española ver *Guitar Review*, No. 30, 1968, p. 14.

³⁴ J. Schlosser, *Die Sammlung...*, pp. 135-136; D. Lyons, pp. 67-68.

³⁵ H. Peidras, *Dictionnaire des Luthiers...*, Tome additif, Rouen, 1929.

³⁶ Esta etiqueta está adherida al final de un método de guitarra de un cierto “Philis Professeur”, titulado, *Etude nouvelle, p. la Guitare...*, copia donada por el musicólogo Stephan Hackl.

³⁷ D. Lyons, p. 70.



FIGURA 5 (Guitarra de Michael Ignatius, Viena, 1787. KHMW)

Este instrumento probablemente fue hecho en una tienda donde tradicionalmente convertían las guitarras barrocas que tenían nueve trastes, en guitarras con 11 trastes en el diapasón. Los trastes que se encuentran dentro del cuerpo (Nos. 12-15) seguramente fueron incrustados alrededor del 1800 para seguir con la tendencia de la época. “Sin embargo, el detalle crucial de este instrumento, el cual pudo haber sido alterado, es la cabeza de la guitarra, la cual seguramente fue acortada después que el instrumento fue hecho, para acomodar sólo seis clavijas, en vez de las 10 originales. Aunque, también pudo haber sido construida de esta forma desde un principio, ya que, definitivamente la guitarra de seis cuerdas ya había emergido a lo largo del axis Austro-italiano alrededor de los años de 1780 y 1790.”³⁸

Es importante destacar que una prueba más fidedigna de una guitarra originalmente hecha para seis cuerdas se puede encontrar en un instrumento, cuya cabeza y sus clavijas están perfectamente integradas entre sí y con el resto del instrumento. Una guitarra que ejemplifica lo anterior es la guitarra mostrada en la figura 6.1 y 6.2, hecha por Giovanni Battista Fabricatore, con la etiqueta (fig. 6.3) “*Gio. Battista Fabricatore fecit/ An 1791 in S. M. del Ajuto/Napoli*”. Su cabeza (fig. 6.4) es una especie de copia de la imagen de la

³⁸B. Henze, p. 7.

forma del cuerpo. Muchas de las guitarras austro-italianas incorporaron este tipo de cabeza en las siguientes generaciones.³⁹



FIGURA 6.1 y 6.2 (Vista frontal y de la caja Guitarra de Giovanni Battista Fabricatore, Viena, 1791. SM)



FIGURA 6.3 (Etiqueta. Guitarra de Giovanni Battista Fabricatore, Viena, 1791. SM)

FIG
17



FIGURA 6.4 (Cabeza. Guitarra de Giovanni Battista Fabricatore, Viena,

³⁹ J. Tyler, pp. 33-36; A. Bellow, *The Illustrated History of the Guitar*, Ed. Flamenco Colombo, Nueva York, 1970, pp. 122-127; F. V. Grunfeld, *The Art and Times of the Guitar*, Nueva York, 1969, pp. 176-180.

4. CONSTRUCCION Y DESARROLLO DE GUITARRAS CLÁSICAS EN VIENA

En Viena al principio del siglo XIX presentó un gran contexto sobre el desarrollo de la guitarra; era una ciudad capital cosmopolita, que atrajo muchos artistas y músicos de renombre. Tres de ellos fueron responsables del desarrollo de una pasión sin precedentes por la guitarra: el músico alemán, Simon Molitor, quien llegó a la ciudad alrededor del año de 1790; el nacido en Salzburgo, Anton Diabelli, maestro de música, compositor y publicista quien empezó a residir en el año de 1802 en la misma ciudad; y finalmente el virtuoso italiano Mauro Giuliani quien vivió en Viena en el periodo comprendido de 1806 a 1819. A través de su sobresaliente talento como músico, Giuliani popularizó la guitarra. Sus conciertos atraían un número considerable de público, mientras que sus composiciones fueron publicadas por las principales casas editoras de toda Europa, dando el inicio de un nuevo y específico repertorio para el instrumento. La guitarra, se convirtió prontamente de igual valor que el fortepiano en las salas y salones de la capital, llegando a ser un instrumento emblemático de la época romántica.⁴⁰

El primer laudero vienés en hacer guitarras clásicas con el modelo Fabricatore es Johann Georg Stauffer (1778-1853). Fue aprendiz de Fran Geissenhoff y se hizo cargo de la tienda de Ignaz Partl cuando éste falleció en 1819.⁴¹

El origen del éxito de éste constructor radicó en la combinación que hizo de la herencia francesa de la construcción de instrumentos y las innovaciones de los lauderos italianos. Utilizó el ensamblaje de cola de milano para unir el diapasón con el cuerpo.⁴² Para la unión de la cabeza con el diapasón mejoró el ensamblaje italiano en forma de V haciéndolo más largo y fuerte. Reforzó el cuerpo con revestimientos alrededor de toda la orilla de la tapa trasera. Prestó atención en el tipo de madera y con su conocimiento sobre barnices logró hacer competencia sobre los durables barnices franceses.⁴³

⁴⁰ E. P. Hofmann, P. Mougin, S. Hackl, pp. 36-37; A. Koczirz, *Zur Geschichte...*, pp. 11-15.

⁴¹ Para información más detallada sobre la bibliografía de Georg Stauffer véase Emil Karl Blüml, *Der Wiener Geigen- und Gitarremacher Johann Georg Stauffer* en *Zeitschrift für die Gitarre*, No. III, libro I, Viena, Septiembre, 1923, pp. 6-9.

⁴² Ensamblaje de cola de milano: es la unión de maderas que se hace encaja de modo que hacia su extremo se va ensanchando como la cola de una golondrina en una muesca hecha de la misma forma en otro madero. (B. Bails, *Diccionario de arquitectura civil*, Ed. Ibarra, España, 1943, p. 26-27.)

⁴³ E. P. Hofmann, et al., pp. 38-39.

Sus primeras guitarras sobresalen desde un principio por su gran calidad. En 1807, J. G. Stauffer recibe una crítica sobre sus instrumentos en el *Wiener Zeitung*:

*“Los esfuerzos del mencionado [J. G. Stauffer] se han concentrado por años en la devoción sobre la producción de guitarras de calidad. El declara que no es presunción de su parte al decir que sus guitarras han tenido gran demanda y que él ha construido muchas que no tienen concesión con ninguna de las mejores guitarras italianas –ni en poder, ni en la claridad del tono- mientras que tal vez las excede en belleza y durabilidad.”*⁴⁴

Sin embargo, la realidad excede el tono de la crítica. Sus primeras guitarras son influencia de las napolitanas en todo sentido. Incluso, están mejor concebidas y diseñadas, con mejor construcción y musicalmente incomparables, al punto que, influenciaron los modelos italianos.⁴⁵

Ya para 1811 J. G. Stauffer tenía 10 años trabajando; contaba con cinco personas que se dedicaban a viajar alrededor de Europa recuperando las innovaciones del instrumento, así como diversos aprendices. El negocio floreció y para ese año ya era reconocido como el mejor constructor de guitarras.⁴⁶

Es en este momento que la expresión “constructor de guitarras” empieza a aparecer en los círculos sociales, haciendo una nueva especialización en la manufactura de instrumentos. Hasta ese momento en los países de habla alemana se les denominaba *Geigen- und Lautenmacher*, que significa constructor de violín y laúd, o simplemente “*luthier*”, el término francés, a pesar de su etimología, denotó un constructor de instrumento tanto de arco, como punteados. La aparición de los constructores especialistas en guitarra en la época romántica, responde a una nueva insistencia en la perfección del instrumento, equivalente al virtuosismo, el cual se convirtió en el nuevo ideal de la maestría musical del momento.⁴⁷

Georg Johann Stauffer, mostró un sentido de innovación desde el inicio: en 1807, concibió la *Doppelgitarre* (fig. 7), un instrumento que combina con un sólo cuerpo, una guitarra de

⁴⁴ *Wiener Zeitung*, 31 de Octubre 1807, p. 5083.

⁴⁵ R. Hopfner, pp. 35-37; H. Haupt, pp. 42-44.

⁴⁶ R. Hopfner, p. 38; A. Koczirz, *Die Alt-Wiener Gitarre...*, pp. 1-2.

⁴⁷ O. Edelmann, no. V, pp. 5-6; H. Albert, p. 114; A. Koczirz, *Zur Geschichte...*, pp. 21-22.

tamaño normal con otra, más pequeña y afinada una octava arriba.⁴⁸ Hizo diversas invenciones a lo largo de su carrera, invenciones que incluyeron dos guitarras, la familia del violín e incluso el fortepiano, algunos ejemplos son: el *Arpeggione* y la *Gitarre-Violoncell*.⁴⁹



FIGURA 7(Doppelgitarre de Alexandre Nikolas Vobaum, 1780. KHMW)

5. MEJORAS E INNOVACIONES (1813-1827)

La demanda de guitarras llevó al establecimiento de una generación de lauderos alrededor de J. G. Stauffer, y la ciudad atrajo nuevos aprendices y viajeros de regiones vecinas. La mayoría venía de Vogtland, la ciudad alemana que tenía como tradición la construcción instrumental, con centros en Markneukirchen y Untersachsenburg, los cuales se encontraban en declive.⁵⁰

⁴⁸ La Doppelgitarre se inspiró en diversos instrumentos del s. XVII, como por ejemplo la guitarra construida en 1690 por Alexandre Nicolas Voboam de París y que actualmente se encuentra en la colección de instrumentos históricos del museo en Viena (catalogada con el no. 53), sin embargo dicho instrumento tuvo muy poco éxito. Cabe destacar, que se volvió a utilizar el término para designar un instrumento de Friedrich Schenk y otro de Victorin Drasseg en la Exhibición Industrial de Viena en 1845. (H. Bruno, pp. 88-90; para más referencia véase: A. Demarteau, *Industrielles Album – Erinnerung [...] del Allgemeinen österreichischen Gewerb-Produkten-Ausstellung*, Ed. Braumüller und Seidl, Viena, 1845, p. 29)

⁴⁹ A. Koczirz, *Zur Geschichte...*, p. 23; R. Hopfner, p. 39.

⁵⁰ J. Tyles, pp. 54-55; F. Endler, *Wien in Biedermeier*, p. 13; H. Ottner, pp. xxiii-xxiv.

En 1809, Austria se comprometió con Bretaña en una costosa guerra en contra de la Confederación del Rin⁵¹ liderada por Napoleón. De la prosperidad económica durante la primera década, siguió un estancamiento, que concluyó dos años después con la bancarrota. La masiva inflación empobreció a muchos, sobre todo a la industria artesanal. El Congreso de Viena se llevó a cabo en el periodo comprendido de Septiembre 1814 a Junio de 1815, restableció el territorio de Austria tomado por Napoleón, pero no regresó la prosperidad económica anterior.⁵²

A pesar de todo, la nueva tradición guitarrística sigue su curso. J. G. Stauffer, el cual no poseía ni dinero, ni propiedades, sufrió como todos la crisis; pero continuó su trabajo en el periodo de 1813 a 1827, el cual sería el más creativo de su carrera, los grandes avances que se hicieron en la guitarra datan de ese periodo.

En 1813, J. G. Stauffer utilizó una invención de Johann Gottlob Thielemann, de origen alemán y el mejor luterero de guitarras en 1806, quien patentó en Berlín la primera maquinaria para afinar la guitarra. El vienés encontró interesante el principio de la maquinaria, aunque estaba inconforme por la forma en que Thielemann lo implementaba; él simplemente no tomó ideas de alguien sin antes tratar de mejorarlas. Cambió el concepto de la cabeza de la guitarra, posicionando todas las clavijas de un solo lado, con la maquinaria oculta. Visualmente fue una mejora innegable y técnicamente dio pie a innovaciones subsecuentes.⁵³

Pero el invento no tuvo el éxito que J. G. Stauffer esperó. El coste elevado no era la única razón, sino que las llaves eran pequeñas y difíciles de mover; además, muchos de los clientes pensaban que la maquinaria, hacía la cabeza más pesada y estropeaba las cualidades tonales del instrumento.⁵⁴

A pesar de su evidente elegancia, la primera maquinaria vienesa tuvo muy poco uso. Aunque su hijo Johann Anton Stauffer haría uso regular de este dispositivo unos quince años después, muchos de los lutereros vieneses seguirían usando las clavijas tradicionales

⁵¹ Es la reestructuración napoleónica en Alemania, que hizo en el año 1806, teniendo como consecuencia la abdicación formal de Fernando I/II como Emperador del Sacro Imperio Romano, disolviendo por completo dicho imperio. (C. Esdaile, pp. 358-359; S. Beller, *A concise History of Austria*, p. 122)

⁵² R. Kann, *A Study in Austrian Intellectual History*, p. 259; A. M. Hanson, p. 32.

⁵³ O. Edelmann, no. V, pp. 10-11; F. Jahnel, pp. 32-34.

⁵⁴ F. Jahnel, p. 35; H. Albert p. 101.

hasta el principio del siglo XX, las cuales no desaparecieron por completo una vez que la maquinaria fue perfeccionada con los mecanismos laterales, como hoy en día.⁵⁵

En 1813-1814 también se vio la concepción de J. G. Stauffer de su primera guitarra *Terz*, la cual consiste en una guitarra afinada una tercera menor más arriba que la guitarra standard. Esta variante fue muy popular en Viena, aunque realmente, nunca tuvo la misma fama en otro lugar. Mauro Giuliani fue quien sugirió a J. G. Stauffer la construcción de ésta guitarra para la cual compuso un concierto. La mayoría de los guitarristas que ya eran dueños de una guitarra standard, quisieron añadir el pequeño instrumento, particularmente para su uso en la música de cámara.⁵⁶

Después de quince años en el mercado, siendo el constructor de guitarras más renombrado del imperio y sus alrededores alemanes, hizo nuevas investigaciones para poder desarrollar un nuevo diseño y una nueva estructura de sus instrumentos. Alrededor de 1822, lo anterior tuvo su fruto desarrollando así una nueva guitarra, que se le conoció como el “modelo Legnani”.⁵⁷

El “modelo Legnani” trajo consigo diversos cambios, siendo el primero el uso de distintos materiales. J. G. Stauffer solía trabajar con arce para el cuerpo y el marco, en este modelo utilizó caoba. El segundo cambio fue el puente: anteriormente eran puentes muy parecidos entre los instrumentos, hecho de tres distintas partes, la parte central, la cual era la funcional y otras dos que se extendían sobre la tapa resonadora para las apliques decorativas, sin embargo, fue con este modelo que se empezó a utilizar los puentes de una sola pieza, el cual era acústicamente más eficiente. El nuevo puente permitió que se diseñara de cualquier forma, ya sea con terminaciones punteadas, curvas, rectas o enroscadas.⁵⁸

Sin embargo, el desarrollo más importante e innovador que surgió de este modelo es el principio del puente ajustable: un puente que permitió resolver el problema que tenían

⁵⁵ H. Albert, p. 102; O. Edelman, no. V, p.12; B. Henze, p. 40.

⁵⁶ A. Koczirz, *Zur Geschichte...*, pp. 11-12; R. Hopfner, pp. 21-22.

⁵⁷ F. Buek, p. 14.

⁵⁸ G. Accornero, I. Epicoco, E. Guerci; p. 66; *Ivan Padovec...*, p. 94, 96.

frecuentemente los guitarristas y cellistas, el cual podía ajustar a gusto del intérprete la altura de las cuerdas con respecto al diapasón de la guitarra.⁵⁹

Las guitarras de este periodo de J. G. Stauffer seguían teniendo una decoración muy simple, aunque cada vez seguía innovando más y más los inventos que desarrollaba.

6. 1819 UN PUNTO DE PARTIDA

En el año de 1819 sucedió un acontecimiento importante: Mauro Giuliani aclamado guitarrista abandonó súbitamente Viena en el punto culminante de la *guitaromanie*. Sin embargo, el interés por la música para guitarra empezó un nuevo ciclo con el italiano recién llegado a la capital, Luigi Legnani (1790-1877). Los conciertos que dio en el periodo de 1820 a 1823 fueron un gran éxito. El crítico musical Eduard Hanslick, conocido por su severidad en el mundo de la guitarra, hizo un reconocimiento a la importancia del músico:

*“Die seit Giuliani’s Abreise verwaiste Guitarre fand einen neuen geschmackvollen Virtuosen in Luigi Legnani, der eine Reihe von Concerten gab und allgemeines Lob erntete [...]“*⁶⁰

Como era de esperarse la colaboración de J. G. Stauffer y L. Legnani trajo consigo nuevas innovaciones al instrumento.⁶¹ Alrededor de 1820, J. G. Stauffer introdujo una serie de modificaciones: redujo el largo de la cuerda a menos de 62cm; junto con su colega Johann Ertl desarrollaron el diapasón “flotante” separado de la caja sonora, lo cual llevaría al segundo sistema del puente ajustable. Así mismo, modificó el cuerpo de la guitarra haciéndola más grande, más angosta en la parte de la cadera y con una tapa trasera visiblemente curvada.⁶²

⁵⁹ F. Buek, p. 15; A. Koczirz, *Zur Geschichte...*, pp. 23-24.

⁶⁰ Traducc.: „La guitarra, huérfana desde la partida de Giuliani, encontró un nuevo virtuoso talentoso en Luigi Legnani, cuyos conciertos son altamente admirados” (E. Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Ed. Wilhelm Braumüller, Viena, 1869, vol. I, p. 257).

⁶¹ A pesar que no hay documentación existencia sobre la colaboración entre estos dos personajes, no hay duda alguna en que tuvieron contacto e intercambio de ideas durante la estancia de Legnani en Viena.

⁶² *Ivan Padovec...*, p. 96; H. Ottner, pp. 56-57.

Ya sea por la colaboración de L. Legnani con J. G. Stauffer o simplemente por publicidad de ambos personajes, aproximadamente en 1821, Stauffer comenzó a etiquetar sus guitarras con la siguiente inscripción:

*“Nach dem Modell/ des Luigi Legnani/ von Johann Georg Stauffer”*⁶³

Así con un diseño mucho más femenino, un mayor número de trastes (19 mínimo), un diapasón separado de la caja sonora, será denominado familiarmente como el “modelo Legnani”, siendo un equivalente “de elegancia, belleza, estética y funcionalidad”.⁶⁴

El desarrollo e innovación de estas dos partes, tuvo gran reconocimiento y admiración a lo largo de Europa, muchos las consideraron como el símbolo de la modernidad en la guitarra. El laudero alemán, Wilhelm Schneider, asegura que fueron estas innovaciones que le dieron fama a J. Ertl. Incluso, tanto J. G. Stauffer como J. Ertl fueron premiados el 9 de junio de 1822; lo que sería el primero de cuatro premios ganados para J. G. Stauffer a lo largo de su carrera.

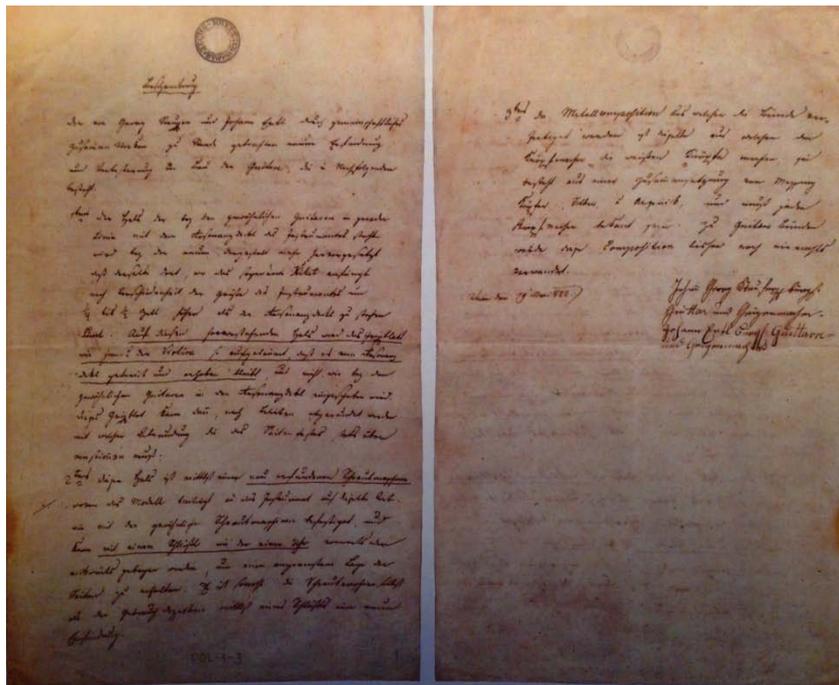


FIGURA 8 (Descripción de las invenciones de J. Ertl y J. G. Stauffer, 9 de junio de 1822. Archivo de la Universidad Técnica de Viena, Colección Privada.)

⁶³ Traducc.: “Después del modelo/ de Luigi Legnani/por Johann Georg Stauffer”.

⁶⁴ H. Ottner, p. 58; S. Hackl, p. 80

Estos premios tuvieron gran importancia, porque gracias a la reforma de ley de 1820, éstos eran también una forma de proteger las invenciones ante la ley. Eran otorgados por las autoridades administrativas en nombre del emperador, las cuales examinaban las innovaciones técnicas propuestas. Cuando los premios eran otorgados, el privilegio garantizaba al ganador el beneficio absoluto de su innovación, la cual tenía que ser puesta en práctica obligatoriamente.⁶⁵

Para el año de 1827 J. G. Stauffer se alió con su hijo Johann Anton Stauffer y formaron dos empresas: *Johann Anton Stauffer & Comp.*, creadores de guitarras, y *Johann Georg Stauffer & Comp.*, la cual se dedicó exclusivamente a producir en cantidad un nuevo instrumento que el mismo había desarrollado con su colega Maximilian Haidinger – un piano con un teclado circular conocido como *Hohlflügel*.⁶⁶

Ésta organización de dos compañías tuvo con una gran actividad por parte de los Stauffer, quienes construyeron cerca de 1,200 guitarras en 1827. La producción de ambos logró tal unión que es muy difícil discernir las contribuciones específicas del padre y del hijo.⁶⁷

Aun así, a pesar de la intensa producción de guitarras, la organización de las dos compañías se enfrentó a un fiasco con la comercialización del *Hohlflügel*. Esto llevó a diversos cambios dentro de la organización, se dedicaron por completo a la construcción de guitarras, siempre superando los problemas como la piratería de sus instrumentos y de sus etiquetas.⁶⁸

Después de varias décadas de estar siempre al mando del taller J. G. Stauffer anunció su retiro oficial en diciembre de 1833, dejando a cargo el taller de Kohlmessergasse a su hijo J. A. Stauffer (1805-1871), el cual obtuvo la autorización de realizar su oficio autónomamente. Con esto, cambió por completo la filosofía que había caracterizado a la

⁶⁵ Ivan Padovec..., p. 97; H. Ottner, p. 60.

⁶⁶ S. Von Keess, *Systematische Darstellung der neuesten Fortschritte in den Gewerben und Manufacturen und des gegenwärtigen Zustandes derselben...*, Viena, 1830, pp. 19-20.

⁶⁷ A. M. Hanson, p. 61.

⁶⁸ A. Koczirz, *Zur Geschichte...*, p. 26; S. Hackl, p. 80.

casa Stauffer: la innovación a toda cosa. La independencia de J. A. Stauffer buscó el satisfacer la demanda, ofreciendo a los clientes las mejores guitarras en Viena.⁶⁹

La influencia de J. G. Stauffer fue un parte aguas para la influencia de la guitarra en Viena, gracias a sus influencias en la construcción, muchos de sus contemporáneos no sólo se basaron en sus modelos, sino también se aventuraron a crear sus propias invenciones, lo que pondría a Viena como la ciudad más importante del ámbito guitarrístico durante la primera mitad del s. XIX.

7. LA ESCUELA VIENESA (1827-1839)

La mayoría de la construcción de guitarras vienesas del s.XIX fue influenciada por los Stauffer e incluso constructores contemporáneos como Johann Bucher, Anton Mitteis, Dominik Prokop, Friedrich Schenk y Johann Gottfried se hacían llamar la escuela Stauffer. El más conocido de este grupo fue Christian Friedrich Martin (1796-1873), quien emigró a Nueva York y fundó la primera escuela de construcción guitarrística basándose en los modelos de J. G. Stauffer.⁷⁰

Sin embargo, el constructor más importante después de J. G. Stauffer fue Bernard Enzensperger (1788-1865), alumno de Georg Thir. En 1832 obtuvo un privilegio exclusivo por un invento, la *Akustik-Gitarre* (fig. 9). El instrumento tiene una forma particular y su construcción es particularmente compleja, así mismo presentó una novedosa peculiaridad: además, de tener los trastes usuales, el diapasón tiene unas incrustaciones lineales en intervalos específicos, las cuales indican con precisión la posición de los armónicos naturales.⁷¹

⁶⁹H. Ottner, p. 61; S. Hackl, p. 81.

⁷⁰S. Hackl, p. 82

⁷¹*Ibidem*, p. 83; F. Buek, p. 17.



FIGURA 9 (*Akustik-Gitarre* de B. Enzensperger, Viena, 1832. Colección BK)

En el mismo año, Franz Bathioli publicó en Viena su *Gitarre-Flageolettschule*, uno de los más importantes métodos de guitarra dedicado al estudio de los armónicos naturales. Según el musicólogo francés Erik Pierre Hofmann, el instrumento y el método fueron concebidos como una estrategia comercial. Aunque como muchos inventos de la época, la *Akustik-Gitarre* no presentó un gran éxito, B. Enzensperger sólo hizo alrededor de 10 ejemplares y el método de F. Bathioli vendió unas cuantas copias, ya que fue considerado complicado.⁷²

A pesar que el mercado estaba liderado por los Stauffer y por B. Enzensperger, en Viena había una gran competencia empezando con Nikolaus Georg Ries (1790-1857) sus guitarras siempre se basaron en el modelo Legani, sus guitarras se convirtieron en el estereotipo de la escuela vienesa, hoy en día su guitarra de 8 cuerdas es uno de los modelos más importantes.⁷³

Friedrich Schenk (1836-1875) experimentó particularmente con guitarras de más de seis cuerdas. Diversos ejemplos de su trabajo se encuentran en el Museo Histórico de Arte en

⁷²F. Buek, pp. 19-20; B. Henze, p. 45; H. Kilian, p. 14.

⁷³S. Hackl, p. 84

Viena, en el Museo de Instrumentos en Berlín y en la Colección de Música del Museo Nacional de Zagreb.⁷⁴

David Bittner (1821-1887) sus guitarras ganaron el tercer lugar en la competencia mundial en París dentro del concurso internacional de instrumentos en el año de 1867.⁷⁵

Anton Fischer (1794-1879) fue alumno de J. G. Stauffer, abrió su propio taller en 1821, en el cual vendía instrumentos antiguos. Entre todos los lauderos de su generación, él fue quien tuvo mejor visión comercial y económica.⁷⁶

Jacob Krasny (1838-1858) es el mayor de toda la generación de constructores. Su carrera cubrió casi 35 años, en los cuales se especializó en la construcción de guitarras. Adaptó sus diseños y su decoración al gusto contemporáneo de la época. Se centró en el peso de sus guitarras, las cuales se convirtieron en uno de los diseños más ligeros dentro de la escuela vienesa.⁷⁷

Así la lista de lauderos activos a lo largo del siglo podría seguir y muchos de ellos fueron importantes para el desarrollo de la construcción guitarrística como: Johann Gottfried Scherzer (1834-1870), el cual fue nombrado en *Die Memoiren von Makarov*, se menciona en este libro sobre la construcción de una guitarra de 10 cuerdas, la cual ganó el primer premio en la competencia internacional de instrumentos de Bruselas en el año de 1856; Ludwig Reisinger (1863-1943), fue el constructor de guitarras más importante a lo largo de la última parte del s. XIX; Viktorin Drasseg (1782-1847) el cual combinó una guitarra doble *Doppelgitarre*,⁷⁸ una *Terzgitarre* y una guitarra normal; y Peter Teufelsdorfer (1887-1945), quien se estableció en Viena y se mudó a Prest en 1908.⁷⁹

⁷⁴ *Ibidem*, p. 84; B. Henze, p. 46.

⁷⁵ A. Koczirz, *Die Alte- Wiener Gitarre...*, p. 6

⁷⁶ H. Haupt, p. 54; R. Hopfner, p. 41.

⁷⁷ F. Buek, p. 21-22; H. Haupt, pp. 55-56.

⁷⁸ Véase nota al pie de página no. 49

⁷⁹ F. Buek, pp. 23-25; S. Hackl, pp. 86-87; H. Haupt, pp. 57-59; R. Hopfner, pp. 41-44.

7.1 VARIANTES Y *SCORDATURA* DE LAS GUITARRAS VIENESAS

Las Guitarras durante toda su historia tuvieron muchos cambios, sin embargo, en la era vienesa hubo modificaciones que se dieron con rapidez y con diversas variantes. Para el año de 1825 los primeros instrumentos que contaban con registro más amplio, hicieron su aparición; y para el año 1840 los grandes virtuosos (J. K. Mertz, L. Legnani, L. Regondi, J. Padowetz) tocaban con guitarras de ocho y hasta diez cuerdas. Las cuerdas de los bajos se afinaban por grados conjuntos descendentes de acuerdo a la tonalidad de la partitura a interpretar.⁸⁰

A través de documentos como los de: Nikolaus Pawlitscheff, *Nocturne pour la Bass-Guitarre* (Varsovia, 1860) y Joseph Fahrbach, *Griff-Tabelle für die Guitarre mit 12 Saiten* (Viena, 1855), se puede saber que incluso las guitarras de 12 cuerdas se afinaban diatónicamente, lo que significa agregar una octava completa en los bajos. Esto era habitual en la música solista, ya que dentro de la música folclórica la guitarra tenía que cambiar frecuentemente de tonalidad, por lo que era necesario una afinación cromática; hoy en día, existen instrumentos tradicionales vieneses de 13 cuerdas hechos por Typ Johann Gottfried Scherzers.⁸¹

Wilhelm Hebenstreit en su *Wissenschaftlich-literarischen Enzyklopädie der Ästhetik* (1843) nombra un invento de J. G. Stauffer, la *Helikan-Guitarre*, con dos cabezas y 16 cuerdas.⁸² Así mismo, una guitarra denominada la *Guitharfe*, construida por Johann Gottfried Scherzer y encontrada por el matemático Josef Petzval en el año de 1862, la cual tenía dos diapasones con seis cuerdas cada uno. Y por último, la guitarra de Johann Dubez, el cual denominó *Guitaron*, a su guitarra con un cuerpo especial y cuatro cuerdas extras en los bajos.⁸³

Franz Bathioli en su escuela de 1825 diferenció tres tipos de guitarra: la *Tenor-Guitarre* con afinación standard, la *Terz-Guitarre* y la *Bassguitarre*, de la cual desgraciadamente no se conocen más detalles.⁸⁴ Las típicas *Schrammelgitarren*⁸⁵ están enlistadas en el catálogo

⁸⁰ S. Hackl, p. 88; A. Koczirz, *Die Alt-Wiener Gitarre...*, pp. 8-9; A. Stempnik, p. 36.

⁸¹ S. Hackl, p. 88

⁸² W. Hebenstreit, *Wissenschaftlich-literarische Enzyklopädie der Ästhetik*, Viena, 1843, p. 340.

⁸³ *Ivan Padovec...*, p. 99; R. Hopfner, p. 31; H. Kilian, p. 16.

⁸⁴ *Ivan Padovec...*, p. 109.

de Ludwig Reisingers Katalog del año 1911, como *Kontrabass-Guitarren*. Así mismo, Otto Bachmann en su *Theoretisch-praktischen Handbuch des Geigenbaus* (1835) nombra guitarras especiales para las damas, *Frauenzimmer-Guitarren*, las cuales eran más pequeñas, pero como su nombre lo dice, eran hechas especialmente para la reunión de las mujeres.⁸⁶

Las guitarras con multi-bajos eran utilizadas en todas partes, sin embargo la *Terz-Gitarre* fue una creación vienesa. Jugó un papel muy importante dentro de la música de cámara, casi como el del primer violín. Antes de su existencia formal, se ponía una nota sobre el uso opcional del capotrasto, para el año de 1815 ya era algo definido y no se solía poner la nota. Incluso para 1810 el uso del capotrasto en el tercer traste era usualmente usado por los virtuosos como von Call, A. Diabelli y M. Giuliani. Usualmente el capotrasto en el tercer traste ofreció mejores resultados en la música de cámara con flauta e instrumentos de cuerda y así fue que se tuvo la idea de construir una guitarra con dicha afinación y que sirviera a estos fines.⁸⁷

Ocasionalmente se utilizó en capotrasto en otras posiciones: en el primer traste en la *Serenade Op. 24* de J. B. Gänsbachers, en el *Gitarrentrio Op. 62* de A. Diabelli en el tercer y quinto trastes y en el *Gitarrenduo Op. 31* de Seegner en el segundo traste.⁸⁸

El uso de la scordatura⁸⁹ era raro en la época, incluso la afinación que hoy en día es la más frecuente (la sexta en D) era prácticamente desconocida. Los lauderos vieneses dejaron numerosas correcciones e inventos patentados: afinadores, las formas de conectar el diapasón con el cuerpo de la guitarra, etc. Así como el invento de Wenzel Soukups la *Apollo-Gitarre*, con el cuerpo en forma de lira con una fortificación para las cuerdas dentro de la caja resonadora; la *Pedal-Gitarre* de Rudolf Knaffl-Lenz, la cual subía las cuerdas un semitono mediante un pedal.⁹⁰ Los virtuosos J. K. Mertz y Decker-Schenk tuvieron conciertos con este tipo de guitarras, pero no tuvieron un uso muy común. J. G.

⁸⁵ El nombre de Schrammelgitarre hace referencia a las guitarras utilizadas por el contra-guitarrista Anton Strohmayr, véase p. 20 para más información.

⁸⁶ J. Rezits, pp. 49-50; S. Hackl, p. 89.

⁸⁷ *Ivan Padovec...*, p. 101; H. Albert, p. 112.

⁸⁸ *Ivan Padovec...*, p. 102-103.

⁸⁹ *Scordatura*: término aplicado al laúd, guitarra y la familia de las violas y violines, para designar una afinación diferente a la standard. (*The New Dictionary...*, vol. 9, p. 345)

⁹⁰ *Ibidem*, p. 103; S. Hackl, p. 90.

Stauffer y Schenk construyeron instrumentos con semejantes mecanismos, esta variante fue propagada por el virtuoso Johann Padowetz.⁹¹

8. LA GUITARRA VIENESA EN LA SEGUNDA MITAD DEL S. XIX

En 1848, la Revolución de Marzo, la cual comenzó en la Confederación Alemana, penetró el imperio austriaco así como en el resto de Europa. El 13 de marzo de ese año, revolucionarios tomaron a la fuerza la Asamblea de los Estados Generales; el canciller Metternich renunció. En mayo 17, el emperador Ferdinand I abandonó la capital. Por un par de semanas, pareció como si los insurgentes vieneses hubieran tenido éxito. Así la ciudad esperó eventos como los que sucedieron durante la revolución francesa en 1789, la cual todavía se encontraba fresca en la memoria.⁹²

La inestabilidad política influyó la situación económica e hizo este periodo difícil para muchos lauderos. J. A. Stauffer, cuya situación fue marcada por una drástica reducción en pedidos y por una gran competencia. Como consecuencia decidió en 1848 poner fin a su carrera profesional. Le otorgó a su trabajador más cercano Johann Gottfried Scherzer el honor de terminar los últimos pedidos.⁹³

Las dos décadas siguientes a la revolución fueron testigos de una gran aceleración del principio de la industrialización en los países de habla germana. El liberalismo económico reorganizó el ambiente laboral y transformó a la sociedad; pero también provocó nuevos intereses colectivos, que surgen de una nueva conciencia.⁹⁴ Viena, para esta época era una metrópolis en expansión, teniendo cerca de 500,000 habitantes en 1860, de los cuales, la mayoría están expuestos a injusticias sociales. Dentro de este contexto, las aspiraciones del romanticismo respecto a lo sublime, así como la introspección de los poetas y pensadores del Biedermeier parece obsoleta. Esta es la época del materialismo crítico, el primer

⁹¹H. Albert, p. 113; J. Bauer, p. 11; F. Buek, p. 32.

⁹²G. Knepler, pp. 362-364.

⁹³Dicha versión es acorde a Makaroff, basado en el testimonio de Scherzer. Sin embargo, ciertas particularidades en las últimas guitarras vendidas como productos del taller Stauffer pueden inclinarse a que en verdad éstas fueron hechas por Scherzer. (véase p. 16) (E. P. Hofmann, P. Mougin, S. Hackl, p. 98)

⁹⁴Esta etapa es conocida como la segunda fase del liberalismo económico dentro de los países de habla germana, conocido también como *Gründerzeit* (La época fundadora). (S. Beller, *Konflikte zwischen...*, p.113-115)

volumen de Karl Marx *Das Kapital* aparece en 1867, que simbolizó el principio del análisis y discusión crítica del orden mundial.⁹⁵

Para los lauderos fue también una época difícil. Sin embargo, algunos de los lauderos de primera categoría continuaron con la tradición. Ya sin los Stauffer en el mercado, Johann Gottfried Scherzer tomó un camino muy parecido a su mentor, J. A. Stauffer.⁹⁶ Alrededor de él algunos lauderos de la generación precedente como por ejemplo Anton Fischer y Bernard Enzensperger, siguieron con su quehacer después de 1848. Ya para el año de 1866, muchos de los talleres más renombrados fueron ocupados por los hijos de los fundadores, tales como el taller de Joahnn Bucher, Mathias Daum, Franz Feilnreiter y Jakob Stöhr. El negocio de Nikolaus Georg Ries lo continuó Franz Lux. Otros surgieron como, el de David Bittner, Anton Kiendl y Gabriel Lemböck.⁹⁷

Es importante destacar que muchos de estos lauderos no sólo continuaron con la construcción de guitarras de alta calidad, sino que en la mayoría, las guitarras sólo formaron un segmento de su producción. De hecho, J. G. Scherzer fue el único en especializarse en la construcción de guitarras; Bernard Enzensperger II, por ejemplo, construyó básicamente instrumentos dentro de la familia del violín.⁹⁸

Fue durante esta época que el mercado en sí de la guitarra cambió. La deserción de la guitarra dentro de las salas de concierto conllevó una demanda casi mínima del instrumento;⁹⁹ el musicólogo Stefan Hackl señala la muerte en 1856 del guitarrista Johann Kaspar Mertz como el punto final del papel de la guitarra dentro de la vida musical, fue hasta principios del s. XX que ésta volvió a tener un papel importante.¹⁰⁰

8.1 EL DESARROLLO DE LA CONTRA GUITARRA

En el año 1873 Austria fue testigo del mayor descenso económico de su historia. La primera crisis económica atacó fuertemente a la metrópolis, llevando a muchos de los

⁹⁵S. Beller, *Konflikte zwischen...*, p. 116.

⁹⁶B. Henze, p. 49; R. Hopfner, pp. 39-40.

⁹⁷S. Hackl, p. 90; R. Hopfner, p. 41.

⁹⁸E. P. Hofmann, et al., p. 96.

⁹⁹A. Koczirz, *Zur Geschichte...*, pp. 27-28.

¹⁰⁰S. Hackl, p. 91.

negocios a la bancarrota y a la pobreza individual. La migración a la ciudad aumentó un 40%, con esperanza de conseguir un trabajo.¹⁰¹

La mayoría de los nuevos residentes, los cuales eran provenientes de las provincias de Bohemia y del Tirol trajeron consigo sus propias tradiciones musicales. Este enriquecimiento llevo a una renovación dentro de la música folclórica y nuevos desarrollos en el campo de la práctica musical. La animación en las tabernas de la ciudad y al aire libre se volvió popular. Nuevos grupos de instrumentos musicales surgieron, ya fuera solos o acompañando a algún cantante: a lado del violín solían tocar el clarinete, un acordeón, una *Bassgitarre*.¹⁰² El último siendo el más importante por ser el que proveía de ritmo y armonía.¹⁰³

De esta forma la *Bassgitarre* se convirtió en uno de los instrumentos más populares de finales del siglo, mientras que la guitarra standard desapareció prácticamente de las salas de las casas de los burgueses y de las salas de concierto.¹⁰⁴

Las *Schrammelgitarre*

Entre los mejor grupos para tocar la nueva música folclórica de Viena el *Schrammelquartett* se convirtió en uno de los más emblemáticos. Después de sus estudios en música clásica, los violinistas Josef (1852-1895) y Johann (1850-1893) Schrammel estuvieron activos en varios grupos musicales y fundaron su primer trío en 1878. En 1886, se engrandeció la formación y crearon junto con el clarinetista Georg Dänzer (1848-1890) y el contra guitarrista Anton Strohmayer (1848-1937), el *Schrammelquartett* (fig. 10)

¹⁰¹ A. M. Hanson, p. 61

¹⁰² Véase p. 17.

¹⁰³ T. Antonicek, p. 78.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 79; S. Hackl, p.92



FIGURA 10 (Foto hecha por Anton Huber, fotógrafo de la corte real e imperial, Viena, c. 1890. HMW)

Su trabajo representó la combinación de música vienesa de compositores del pasado reciente con elementos de la nueva música folclórica. Ningún otro grupo musical contemporáneo conoció tal éxito. Su fama llegó no sólo a las tabernas, sino a los estratos más altos de la sociedad como las salas del príncipe Esterhazy.¹⁰⁵

El escritor vienes Hermann Mailler analizó la influencia del fenómeno *Schrammel* en la cultura vienesa:

*“Ultimadamente, el verdadero arte popular es aquel que logra consagrar a la sociedad en unanimidad. Es la nueva sangre la que cura el arte de una anemia académica. Viena esta ejemplarmente en este tipo de renovación: ¡consideren con que intensidad Haydn, Schubert y [papá e hijo] Strauss tomaron la herencia de la música popular, para respirar nueva vida dentro de sus composiciones inmortales! Sin esta tradición popular, Viena nunca se hubiera convertido en la capital de la música. Incontables raíces han producido el fomento de esta vitalidad. Los hermanos Schrammel fueron los videntes que le revelaron a Viena sus más profundos manantiales musicales. Su genialidad radicó en hacer a la gente consiente de sus propios tesoros”*¹⁰⁶

Aunque las muertes de tres de sus integrantes marcaron el fin del éxito de esta agrupación, su importancia musical y su herencia a la música de cuarteto viven hoy en día. *Schrammelmusik* se ha convertido en un género musical y es considerado como una forma musical típicamente vienesa, la cual fue ejecutada por numerosos grupos desde Bohemia hasta el Tirol, incluso fuera del imperio. Se volvió tan popular, que la palabra

¹⁰⁵V. Pilar, pp. 97-98

¹⁰⁶H. Mailler, *Schrammel Quartett. Ein Buch von vier Wiener Musikanten*, Ed. Wiener, Viena, 1945, pp. 85-86.

Schrammeln fue integrada en el alemán actual, como sinónimo a “tocar guitarra” (de forma aceptable, casi mal).¹⁰⁷

La *Schrammel-* o *Kontragitarre* proliferó naturalmente por el éxito de esta agrupación.¹⁰⁸ Para los lauderos vieneses ésta nueva moda fue una bendición. En los años 1870-1890 los mejores instrumentos de este tipo fueron construidos por Wendelin Lux (¿ -1896), Josef Swosil (¿ -1898?) y Michael Nowy, los cuales trabajaron bajo la tradición de Stauffer y Scherzer. Una nueva generación siguió: Fran Angerer, Josef Swosil II, Franz Nowy y el notable, Ludwig Reisinger (fig. 11.1, 11.2). Este último fue alumno de Ignaz Johann Bucher, abrió su taller en 1887; prontamente sus contra guitarras le dieron la reputación de ser el mejor constructor de guitarras desde Scherzer. Su reconocimiento no fue limitado a Austria: a principios del s. XX, es considerado como el mejor laudero a lo largo de todos los países de habla alemana.¹⁰⁹



FIGURA 11.1 (Anuncio del taller de Ludwig Reisinger en *AmZW*, Viena, 1921)

¹⁰⁷ H. L. de la Grange, p. 267; S. Hackl, p. 47.

¹⁰⁸ Muy difícilmente se puede rastrear donde se utilizó por primera vez el término *Kontragitarre*, pero pareciera que se volvió comúnmente utilizado después de *Schrammelgitarre*. Una de las primeras apariciones escritas se encuentran en el método de Alois Wanjeks, la *Volks-Gitarre-Schule* del año 1908. (E. P. Hofmann, et. al., p. 107)

¹⁰⁹ *Ivan Padovec...*, pp. 107-108.



FIGURA 11.2 (Contra guitarra de Ludwig Reisinger, 1910, Viena. Colección privada)

A lo largo de la primera guerra mundial el negocio de la laudería continuó con un panorama parecido, sólo Reisinger pudo lograr mantener su taller hasta 1918; y con la gran popularidad de la *Schrammerlmusik* muchos lauderos vieneses lograron mantener su tradición viva e incluso la construcción de instrumentos de gran calidad e innovación.

Sin embargo, el espíritu de innovación como fue el de Georg Stauffer se volvió a encontrar en España. Desde finales del s. XIX las guitarras de Antonio de Torres Jurado, Francisco González y Vicente Arias eran las mejores de la época. Serán ellos los que darán la forma de lo que hoy en día conocemos como “guitarra clásica”.

La rápida industrialización del s. XIX y las nuevas transformaciones y fracturas del s. XX enfrentaron de una manera abrupta la construcción tradicional de guitarras. Muchos de los métodos tradicionales tuvieron que cambiar por las nuevas y modernas formas de producción, lo que originó una nueva forma de construcción de la guitarra. Esta época se caracterizó por el ejercicio aislado de la laudería, ya que prácticamente los gremios de lauderos y los artesanos que viajaban en búsqueda de nuevas técnicas, dejaron de existir.¹¹⁰

Al mismo tiempo, las diferencias entre lauderos profesionales y los amateur se volvieron cada vez menos claras, así mismo, con el oficio y el arte; cabe destacar que en este

¹¹⁰ F. Buek, p. 36

momento histórico, los talleres de laudería abrieron sus puertas a la mujer. Otro cambio que sucedió fue la migración de los lauderos a las provincias del imperio, quienes buscaban un mejor mercado laboral y menor impositivo de los impuestos, dejaron de lado lo que alguna vez fueron, parte de un grupo social, mezclados con los demás trabajadores y comerciantes. Considerando que la mayoría de los trabajadores fueron expulsados, los lauderos buscaron su salvación en provincia, y aunque la moderna forma de comunicación facilitó esto, no pudieron resolver del todo, los problemas que vendrían.

Hoy en día podría parecer que el ambiente laboral de G. Stauffer, B. Enzensperger y otros lauderos del s. XIX fue un tanto estricto. Por lo tanto, aunque el marco de este ambiente tan rígido pudo tener como fin el motivar la transferencia de las diferentes técnicas, también fomentó una creatividad sin precedentes y el espíritu de invención.

II. UN SIGLO DE MÚSICA: VIDA MUSICAL DEL PRINCIPIOS DEL S. XIX.

1. FONDO SOCIOCULTURAL Y MUSICAL DE LA GUITARRA VIENESA: *BIEDERMEIER* VIENÉS.

El entorno social y cultural fueron los elementos decisivos para el ascenso de la guitarra en Viena. Después de la Revolución de 1794 y las diversas guerras contra la invasión napoleónica de 1800 a 1811, provocó que el pueblo austriaco buscara su identidad a través de la música, por lo cual desarrolló aspectos artísticos con connotación nacional.

El mismo panorama social de finales del s. XVIII, y durante el gobierno de Franz I e influenciado por el Conde de Metternich, facilitó el ascenso de la burguesía dentro de la aristocracia vienesa, quienes fomentaron una vida cultural propia, que fue vista con buenos ojos por el mismo gobierno, ya que permitía controlar a la clase media, a través de conciertos, obras teatrales, entre otras manifestaciones, lo cual tenía como intención el divertir y permitir la crítica popular con relación al supuesto objeto inofensivo del arte. Así que fue el deber de la burguesía el perpetuar el orden y la tranquilidad dentro de su esfera social y “el servir a la sobrevivencia del estado y el orden social, en la forma en que ellos han convenido; sus necesidades y deseos no pasarán de los límites de la vida burguesa”.¹¹¹

La música popular y de fácil acceso, así como la búsqueda de instrumentos en los que no fuera necesaria una profundización académica, permitió que apareciera un artista al que se denominó “el hombre *Biedermeier*”; el cual disfrutaba de las bellas melodías y no de la armonía disonante de séptimas o novenas de dominante, el sencillo acompañamiento con guitarra, el uso de instrumentos melódicos como las flautas, el violín, la viola y raramente el violoncello; con la idea de disfrutar su vida interior y una felicidad doméstica discreta, lo que se hizo manifiesto en todas las formas de arte; como podemos apreciar en la poesía de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) y Friedrich Schiller (1759-1805), en la literatura de E. T. Hoffmann (1776-1822) y en la música Louis Spohr (1784-1859) y Franz Schubert (1797-1828).

¹¹¹ W. Bietak, p. 3 ff.

El *Biedermeier* musical significa un sinónimo de virtudes y límites neoburgueses, que brotan de la clase media con poca preparación y conocimientos; sus características son: la moderación musical como: melodías sencillas y accesibles, ritmos sencillos, formas simples y en la armonía utilización de pocos acordes con mayor duración; así como la adaptación a las limitaciones que la realidad impone, como sucedería con el relativo virtuosismo en el solista y el sencillo acompañamiento orquestal.



PARTITURA ERLKÖNIG

En esta partitura apreciamos cómo la guitarra en la introducción presenta una figura rítmica con cuatro tresillos en la misma nota, posteriormente presenta la misma figura en arpeggio. Aspecto que puede ser tocado por un intérprete amateur, cuando entra la voz, ésta se mueve dentro de un registro de una sexta, de la⁵ a fa⁶, con notas que alternan entre las blancas y negras; así mismo, no es necesario un cantante con un dominio técnico alto, para poder interpretar este tipo de partituras. (Partitura Completa, anexo I)

Así mismo, dicho término se refiere a tres factores básicos. En primer lugar, el periodo de la Restauración de 1815-1848, tanto en Viena como en Berlín y Leipzig, el cual está determinado históricamente por ciertos rasgos a los que corresponde la palabra *Biedermeier*, sin que su transformación en un término técnico deba resultar forzada.

En segundo lugar, es necesario decir que no faltan fenómenos musicales a los que se ha impuesto la expresión *Biedermeier*,¹¹² es decir, antes de la consolidación hacia 1930 del concepto *Biedermeier* como término de caracterización cultural y literaria de una época.¹¹³ Desde luego *Biedermeier* musical son calificados por Niemann como “románticos secundarios o postrománticos”; y Moser, refiriéndose a Spohr habla por un lado de una actitud *Biedermeier*, y por otro de “música de cámara romántica”.¹¹⁴

En tercer lugar, el “problema *Biedermeier*” aparece en la historia de la ciencia como reverso del “problema Romanticismo”, expresa la “situación embarazosa” en la que incurre el historiador musical cuando, por una parte, caracteriza convencionalmente el periodo de la restauración en sentido histórico musical como la época del romanticismo; por otra, no toma los argumentos de Gustav Becking,¹¹⁵ que postulan que, “en realidad”, solamente Weber, Schubert, Schumann y Mendelssohn fueron “románticos en el sentido pleno de la palabra”.¹¹⁶

El *Biedermeier* tiene como característica: una inherente proximidad hacia instituciones musicales existentes, que impregnó la técnica compositiva, así mismo, una “extraña falta” de ambición estético-musical.

La moderación filosófica, no indica de ninguna manera que se excluya compilar, a partir de cartas, autobiografías y juicios aparecidos en la prensa una “estética musical del *Biedermeier*”, sin embargo, el hecho de que esta estética tenga que ser construida o reconstruida a partir de indicios constituye, una diferencia decisiva con la estética romántica.

Sin embargo, es característica del periodo *Biedermeier*, la rápida proliferación de las sociedades musicales.

¹¹² Como vocablo del idioma común, se encuentra en 1913 por Walter Niemann, o en 1924 por Hans-Joachim Moser. [W. Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlín, 1913, p. 13 y 23; H. J. Moser, *Geschichte der Deutschen Musik*, vol. III, Stuttgart, 1928 (1a ed. como vol. II, 2, 1924), p. XI („maestros menores del *Biedermeier*“: Kreutzer, Flotow, Nicolai), pp. 126 y ss. (“el cándido *Biedermeier* de Lortzing”) y p. 151 (“El *Biedermeier* alumbró un tipo totalmente diferente de virtuoso: gente pequeño-burguesa, modesta y honorable”)].

¹¹³ La investigación del *Biedermeier* en el campo literario fue resumida en: F. Sengle, *Biedermeierzeit*, vols. I y II, Stuttgart 1971 y 1972.

¹¹⁴ C. Dahlhaus, *Romantik...*, pp. 3-5

¹¹⁵ G. Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Ausburgo, 1928, p. 128.

¹¹⁶ H. Funck, p. 398

Es importante destacar que esta corriente hizo surgir una contradicción, porque las décadas en las que se desarrolló son precisamente las que presenciaron el florecimiento más importante del romanticismo musical. El romanticismo alemán se caracterizó por su negación respecto de lo que es presente y actual, a lo que está arraigado en la realidad contemporánea; el *Biedermeier* con su prudente realismo, no pudo conciliarse de ninguna manera con el romanticismo, ni ser reconocido como un subproducto de éste.¹¹⁷

El intento de establecer un límite entre romanticismo y *Biedermeier*, el esfuerzo por hacer reconocibles algunos presupuestos que sirvan de base para el uso de los términos técnicos en el lenguaje histórico-musical común, se complica con la dificultad que surge al tratarse de fenómenos o complejos de fenómenos que no se pueden comparar o contrastar directamente.

La necesidad de estabilidad, orden y paz era totalmente comprensible después de los disturbios económicos y políticos del siglo XVIII y en los años anteriores al Congreso de Viena de 1815. En esos momentos, la expresión artística tendió hacia el ideal de la “noble simplicidad y la grandeza modesta”, según Johann Joachim Winckelmann.¹¹⁸ Esto fue seguido por una preferencia de formas menores y cierto estilo conservador, así como a una tendencia hacia la trivialidad.¹¹⁹

Para los artistas, el nuevo orden social significó más independencia, ya no estaban sujetos a ningún mecenas, ni a los gustos de éste, sino a los deseos de un público aficionado a las diferentes artes o impulsos personales. En la música el cambio comenzó desde finales del s. XVIII, donde los conciertos comenzaron a ser abiertos a cualquiera que los pudiera pagar.¹²⁰ Un memorable acontecimiento fue la fundación de la *Gesellschaft der Musikfreunde der österreichischen Kaiserstaates* el 20 de noviembre de 1812. Su meta era el crecimiento de la música en todas sus ramas: formación, conciertos y recolección de la

¹¹⁷R. Di Benedetto, p. 68; C. Dahlhaus, *Was Wien...*, p. 352.

¹¹⁸J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Ed. Walther, Dresden, 1754, pp. 21-24.

¹¹⁹K. Kobald, *Franz Schubert...*, p. 12; A. Stempnik, p. 25.

¹²⁰C. Dahlhaus, *Romanticismo y Biedermeier...*, p. 4.

música. El archivo *Musikfreunde* tiene hoy en día la colección más grande e importante de música vienesa para guitarra, así como instrumentos y documentos de todo tipo.¹²¹

Así mismo, esto significó que dentro de la vida musical vienesa se produjo un vacío de liderazgo. Ningún miembro de la casa imperial retomó la tarea del desarrollo musical con la muerte de la emperatriz María Teresa en 1807; las grandes familias de la nobleza que experimentaron dificultades económicas, dejaron de ejercer su antiguo mecenazgo. La rápida expansión de la población de la ciudad y la turbulencia económica llevaron tanto oportunidad como incertidumbre a una sociedad a la deriva.¹²²

No hubo lugar en Europa donde los nobles dedicaron tanto a las actividades musicales como Austria. La Austria de los Habsburgo había dado prioridad a la formación musical por sobre la lectura en la educación primaria desde comienzos del siglo XVIII, lo que estimuló la formación de una población con una capacitación musical considerable de dimensiones poco usuales.¹²³ Toda una multitud de miembros de la baja nobleza que estaban al servicio del Estado pasaban la mayor parte de su vida cotidiana componiendo, ejecutando y colaborando en la organización de conciertos, logrando otorgar prestigio e influencia política al movimiento *Biedermeier*.

La ideología que construyeron diversos nobles como: Ignaz Ritter von Mosel (1772-1844),¹²⁴ Heinrich Ritter von Lannoy (1787-1853)¹²⁵ y Johann Vesque Graf von Püttlingen (1803-1883)¹²⁶ sirvió para la reforma del gusto musical, lo cual confirma la afirmación de Tia DeNora de que los aristócratas deseaban “mantener el estatus ante la pérdida del control exclusivo sobre los instrumentos tradicionales de autoridad en cuestiones musicales”.¹²⁷

¹²¹S. Hackl, p. 29; E. Scharl, p. 6; W. Kleindel, p. 234.

¹²²J. K. Mayr, *Wien im Zeitalter Napoleons Staatsfinanzen, Lebensverhältnisse, Beamte und Militär*, Ed. Gottlieb Gistel, Viena, 1940, pp. 243-245.

¹²³J. H. Melton, *School, Stage, Salon. Musical cultures in Haydn's Vienna en Journal of Modern History*, num. 76, 2004, pp. 251-279.

¹²⁴Ignaz, Ritter von Mosel: fue consejero de la corte, vicedirector de dos teatros de la corte, editor de una nueva revista musical por dos años, compositor de numerosas obras religiosas y teatrales. (L. Platinga, p. 13)

¹²⁵Heinrich Ritter von Lannoy: hijo de un administrador para los Habsburgo de tierras jesuitas en los Países Bajos y dueño de tierras al sur de Graz, estaba entre los líderes más importantes tanto de la *Gesellschaft der Musikfreunde* como del *Concert Spirituel*. (L. Platinga, p. 13)

¹²⁶Johann Vesque Graf von Püttlingen: hijo de un funcionario de los Habsburgo, estaba a cargo de la oficina que supervisaba a los extranjeros mientras desarrollaba su carrera como compositor. (L. Platinga, p. 13)

¹²⁷Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, Ed. University of California Press, Berkeley, 1997, p. 49.

Durante el periodo de 1815 a 1840 se presentó una intensa actividad musical, no hubo semana alguna en que no se tuvieran tardes musicales, conciertos privados en círculos de sociedad, recepciones domésticas o en academias filantrópicas. Hubo audiciones públicas de las diversas instituciones educativas, fiestas musicales y conciertos de los virtuosos. Así como presentaciones de ensambles de instrumentos variados, ofreciendo principalmente arreglos de arias o movimientos de ópera.¹²⁸

La existencia del mercado musical representó un importante desarrollo en comparación con siglos pasados. Hubo una explosión en el consumo de música así como en el número de músicos amateurs. El amante de la música, el intérprete “amateur”, se convirtió en el principal objetivo del mercado: de los lauderos, compositores, arreglistas y publicistas; todos trabajando para satisfacer las necesidades de este nuevo campo, pero cabe destacar que su desarrollo fue tal, que el mismo amateur también compondría por el mismo. El mercado necesitaba de música fácilmente accesible, pero al juzgar la dificultad de mucha de la música del momento, el nivel de técnica instrumental era considerable. Seguramente las adaptaciones y los arreglos dieron al amateur el acceso a muchas de las obras del momento, incluso si no podía asistir a la ópera o los conciertos. Las obras podían representarse en pequeños ensambles o en pequeños poturrís o variaciones a varios instrumentos.¹²⁹

La guitarra se convirtió en el instrumento más conveniente para este nuevo tipo de forma de expresión musical: era barata en comparación con otros instrumentos de moda, era fácil de llevar, podía tocarse en lugares abiertos y era ideal para acompañar a la voz o como parte de un pequeño ensamble. Su tono dulce e íntimo estuvo perfectamente acorde con la concepción musical del *Biedermeier*.¹³⁰ Anton Graeff, en su *Gitarre-Schule* (Viena, 1811) lo describió de la siguiente forma:

“Diversas son las formas instrumentales, las cuales tiene que tomar en cuenta el arte de la composición, diversos son sus efectos en el corazón, variando su recepción y valuación, según el individuo y según su gusto. Sin embargo, es generalmente reconocido que la guitarra está dotada de

¹²⁸ A. M. Hanson, p. 62; H. Ullrich, *Aus vormärzlichen Konzertsälen Wiens*, Viena, 1972, p. 108.

¹²⁹ S. Hackl, p. 30; E. Hofmann, et. Al., p. 248; A. Stempnik, pp. 36-37.

¹³⁰ F. Buek, p. 45; A. Stempnik, p. 37. *Biedermeier*: estilo artístico burgués desarrollado en Alemania y Austria durante la Restauración, periodo comprendido entre el Congreso de Viena y las revoluciones de 1848, caracterizado por el gusto por lo amable y delicado, así como por lo hogareño y lo cotidiano en lo temático. (C. Dahlhaus, *Romanticismo y Biedermeier...*, p. 3, R. di Benedetto, p.67)

una virtud esencial y gratifica un particular elogio. La delicadeza y riqueza de su sonido asegurarán su durabilidad: artistas y amateurs por igual aprecian enormemente este instrumento que hace competencia al piano en su facilidad y capacidad para la voz cantante.”¹³¹

Sin embargo, algunos músicos académicos tuvieron una actitud crítica hacia la guitarra que se desarrolló en el contexto social. Uno de ellos, Wilhelm, Schneider, en 1834 escribió:

“En los últimos 30 años [la guitarra] ha logrado convertirse en el instrumento favorito de nuestras damas y de los fanfarrones, sin embargo parece que ha perdido su prevalencia ahora que la furia de la guitarra, la cual ha crecido a lo largo de la década precedente, cuando las composiciones de todo tipo, tienen que ser maltratadas y arregladas para la guitarra, cuando alguien con dedos lo único que puede hacer es rasguear.”¹³²

A pesar de las opiniones que pudieron haber dado, es claro que la fase más productiva de la guitarra tomo parte en la era del *Bierdermeier*.¹³³ El gran desarrollo de las imprentas y de las casas editoras fueron una causa por la cual muchos músicos italianos se mudaron a Viena. Se piensa que la primera casa editora de música, *Ricordi* fue la más importante de la época, sin embargo, para finales del s. XVIII no había impreso nada de música para guitarra. Las editoriales *Kunst- und Industriecomptoirs*, *Eder*, *Johann Traeg*, *Tranquillo Mollo* y *Artaria* se convirtieron en las más importantes para la guitarra, siendo la última la más sobresaliente. La casa *Artaria* fue durante 150 años la imprenta austriaca más importante para las obras de guitarra, imprimió las primeras ediciones de las obras de M. Giuliani. Tobias Haslinger, otro de los editores más importantes, cuyo hijo Carl imprimió la música de J. K. Mertz, entre otros. Otras casas editoriales fueron *Reidl*, *Czerny*, *Paterno*, *Sauer*, *Sprenger*, *Mecchetti* y *Spina*. Las casas editoriales aparecen gracias a la masa de amateurs que surgió.¹³⁴

¹³¹ A. Graeffer, *Gitarre-Schulek*, Viena, 1811, extracto del prólogo.

¹³² W. Schneider, *Historisch-technische: Beschreibung der musicalischen Instrumente*, Ed. Hennings, Leipzig, 1834, p. 85.

¹³³ Época que comienza a partir del Congreso de Viena de 1815 hasta la Revolución de 1848. Véase los trabajos de Bietak, Böhmer y Nödl que se encuentran citados en la bibliografía.

¹³⁴ T. Heck, p. 89, S. Hackl, p. 32-33.

2. LA GUITARRA, UN INSTRUMENTO DE MODA.

“La guitarra española llegó a nosotros vía Francia; fue recibida con gran entusiasmo [;] y las damas y caballeros por igual están interesados en aprender a tocar”¹³⁵

Así fue descrito en las crónicas musicales de Julius Adolph Werden en el *Taschen für Freunde der Musik* (Viena, 1804) los principios de la *Guitaromanie*, denominando por Charles de Marescot¹³⁶ a la moda por la guitarra que surgió en Francia. Simon Molitor estuvo entre los primeros protagonistas y cronista de este fenómeno. Particularmente escribió un resumen histórico, en forma de prefacio de su Sonata Op. 7 del año 1806 y publicada en 1807 y años después, de manera muy diferente, como prefacio a su método que realizó con la cooperación de R. Klinger.¹³⁷ En este prefacio describió su visión acerca de cómo la técnica guitarrística se “infiltró” en Austria y Alemania alrededor de 1790, dando lugar a una popularidad del instrumento sin precedentes. La previa impopularidad de la guitarra esta asumida por la siguiente cita del compositor y músico teórico Johann Mattheson: “Nosotros preferimos dejar la guitarra, con su *strump-strump*, a los españoles amantes del ajo [...]”.¹³⁸

Las influencias francesas e italianas jugaron un papel muy importante en la propagación de la guitarra en Viena. La influencia francesa se manifestó con el término *Guitarre francese* que se aplicó al nuevo instrumento de seis cuerdas y el hábito de escribir los títulos de las obras en francés durante la primera parte del s. XIX. En los años siguientes de 1800 los publicistas vieneses también produjeron mucha música francesa con guitarra, como las composiciones de Charles Doisy publicadas por Johann Traeg.¹³⁹

Durante esta época era común encontrar músicos italianos en las ciudades alrededor de Europa, ya que las condiciones laborales y socioculturales favorecían más al desarrollo de la vida musical. Varios guitarristas italianos se instalaron en Viena alrededor de 1800: Matteo Bevilacqua, Andrea Spina, Vincenzo Gelli, Bartolomeo Bortolozzi, Francesco

¹³⁵J. A. Werden, *Taschenbuch für Freunde der Musik*, Viena, 1804; citado después por A. Koczirz en *Zur Geschichte..*, p. 12.

¹³⁶C. de Marescot, *La Guitaromanie*, Paris, c. 1825.

¹³⁷R. Klinger (sólo se conocer la primera inicial del nombre) es un pseudónimo del flautista y guitarrista Wilhelm Klingenbrunner, cuyos manuscritos sobre la biografía de guitarristas vieneses son una fuente importante para el estudio de la guitarra en Viena.

¹³⁸J. Mattheson, *Das neu-Eroffnete Orchestre*, Hamburg, 1713, p. 279.

¹³⁹S. Hackl, p. 242; A. Stempnik, p. 31.

Zucconi y las décadas sucesivas Franz (Francesco) Bathioli, Luigi Brambilla, Onorato da Costa y sobre todos, el guitarrista Mauro Giuliani.¹⁴⁰

Sin embargo, surge la pregunta: ¿existió un estilo especial vienes? La guitarra vienesa no se refiere nada más a las influencias del estilo francés o italiano, sino también a las manifestaciones de las diferentes nacionalidades del imperio, como se puede ver en las obras de W. Matiegka, J. K. Mertz, J. Padowetz, entre otros.¹⁴¹ Es claro que el trabajo de M. Giuliani influyó en el trabajo de los compositores anteriores, sobre todo en el aspecto técnico. Sin embargo, la importancia de M. Giuliani destaca en el hecho que gracias a él se formó un estilo para la guitarra en Viena. La importancia de esta propuesta radicó en la forma de trabajar la frase y el discurso, refiriéndonos más específicamente a la articulación y dinámica.¹⁴²

La mezcla entre aficionados y virtuosos originó un variado repertorio ya fuera para guitarra sola como para música de cámara y acompañamientos para canciones.

Para el *Biedermeier* vienes eran ideales las formas pequeñas para un instrumento como la guitarra. Entre las favoritas estaban las danzas como: el *Ländler*, *Walzer*, *Ecossaises*, *Polka*, *Menuett Polonaise*. Wenzel Matiegka compuso una serie de doce *Menuetten* concertantes. Así mismo, frecuentemente la composición de sonatas se utilizaba para la música de cámara, aunque la composición de ésta no fue fácil de llevar a cabo para la guitarra, ya que al mismo tiempo las sonatas orquestales con su amplitud tonal y tímbrica restringieron su realización. Sin embargo, la Sonata Op. 7 de Simon Molitor es un gran ejemplo sobre un trabajo guitarrístico con intenciones orquestales. De hecho esta obra fue en aquel tiempo una de las más importantes y de las primeras en lograr combinar una técnica virtuosa junto con un refinamiento musical, también fue un punto de partida para las siguientes sonatas compuestas por Diabelli, Matiegka y Giuliani, que por supuesto lograron superar la obra de S. Molitor.¹⁴³ Aunque no hay que olvidar que las grandes composiciones de sonatas para un instrumento solista fueron hechas para violín o para piano. Los primeros ejemplos de sonata clásica para guitarra los podemos encontrar no sólo

¹⁴⁰ F. Buek, p. 30

¹⁴¹ S. Hackl, p. 39; E. Scharl, p. 10.

¹⁴² T. Heck, p. 78; A. Stempnik, p. 32.

¹⁴³ S. Hackl, p. 38; T. Heck, p. 79; A. Stempnik, p. 27.

en la obra de S. Molitor, sino también en la obra de Leonhard von Call junto con J. N. Huber y Anton Graeffner, así como transcripciones interesantes de sonatas para piano hechas por W. Matiegka (Haendel) y F. Pfeiffer (Werthmüller).¹⁴⁴

Sin embargo, una disciplina muy popular, no sólo entre los guitarristas, fue el arreglo de variaciones: el público podía disfrutar temas populares, sobre todo de la música folclórica y de la ópera, donde los guitarristas podían resaltar su refinada técnica. Uno de las melodías más famosas fue el tema de Giovanni Paisiello: *Nel cor più non mi sento*, así como los *Air tirolien* y melodías de Mozart y Rossini. Generalmente los arreglos constaban de un esquema determinado: introducción, tema y seis variaciones, las cuales sobresalían con su libertad técnica como arpeggios, ornamentaciones, escalas, etc. Incluso hubo ideas originales como la obra de W. Matiegka: *XV variations sur l'air tirolien*, en donde los diferentes temas tiroleses se presentan en las diversas danzas de moda como el *menuett*, *polacca* y *contredanse*.¹⁴⁵

Así mismo otro de los géneros más populares fue la forma de potpourri, un ejemplo significativo es la obra de A. Diabelli sobre los temas favoritos de la música de Beethoven para flauta o violín y guitarra, así como la obra de W. Matiegka el Trío Op. 25 que contiene melodías populares de la música folclórica y la ópera.¹⁴⁶

El repertorio y estilo que marcaron a la guitarra vienesa estuvo de la mano con la función del guitarrista dentro de la sociedad, sus diferentes papeles llevaron a la creación y desarrollo de los diferentes estilos y formas. El hecho de que la guitarra fuera un instrumento clave dentro del *Biedermeier* vienes, marca como punto clave el desarrollo de este instrumento dentro de la burguesía vienesa, no dentro de la aristocracia. En los siguientes capítulos se referirán las diferentes formas de ejecución de la guitarra.

3. LA CONCEPCIÓN ROMÁNTICA DE LA MÚSICA

En el ámbito general musical, las connotaciones estilísticas se colocan frente a una situación intrincada y confusa, por lo menos aparentemente contradictoria, la guitarra tuvo

¹⁴⁴ E. Scharl, p. 18; F. Bueck, p. 28.

¹⁴⁵ T. Heck, p. 45, W. Weber, p. 156.

¹⁴⁶ S. Hackl, p. 39

que encontrar su lugar dentro de las dos vertientes presentes del momento: el romanticismo y el *Biedermeier*. Los seguidores del romanticismo desarrollaron un mayor trabajo artístico a través del uso de la armonía, como sucede con L. van Beethoven, a quien se le debe el uso de la novena de dominante y por ende los acordes de séptima en el séptimo grado o novena de dominante con el generador omitido, con sus tres resoluciones. Posteriormente, Richard Wagner y Franz Liszt revolucionan la armonía a través del uso del acorde de sexta aumentada en sus tres frecuentes presentaciones: italiana, alemana y la francesa, así como el acorde de Tristán (un acorde sexta aumentada con el séptimo y segundo grado), el cual además, representa al personaje; por otra parte usan ritmos, fragmentos melódicos, instrumentos para representar aspectos psicológicos de algún personaje, como sucede en las fanfarrias que avisan la llegada de Sigfrido; poco después Dvorak los imita en *Mi patria*.

Los seguidores del *Biedermeier* buscaron la melodía accesible, la que fácilmente se aprende y se repite, como sucede con *Ständchen* (Serenata) de Franz Schubert, con texto de Ludwig Rellstab, que se incluye dentro del ciclo de canciones del *Swangengesang* (Canto del cisne).¹⁴⁷

La armonía gobierna las partituras del clasicismo, no sólo en las pequeñas y sencillas piezas, como en las grandes sinfonías. En el clasicismo lo importante es la tonalidad, como apreciamos en el *allegro de sonata*, el cual inicia con un tema, en una tonalidad ya través del puente, se llega al segundo tema, frecuentemente en la dominante del tono inicial; en el desarrollo de este movimiento se busca modular a tonos vecinos; finalmente, en la reexposición triunfa la tonalidad con la que se comenzó, el segundo tema se expone en el mismo tono que el primer tema; los otros movimientos de la partitura en su gran mayoría respetarán la tonalidad del primer movimiento; en el caso de los minuetos sinfónicos, la segunda parte está escrita en una tonalidad vecina menor, para regresar a la tonalidad inicial.

El romanticismo presenta nuevos puntos de tensión y de reposo a través de acordes de novena y de novena con generador omitido, con alteraciones unitónicas en los acordes, aparición de los acordes de sexta aumenta. Las modulaciones a diferentes tonos que en algún momento parecieron alardes musicales a través de un acorde pivote (acorde común

¹⁴⁷R. di Benedetto, p. 27.

entre dos tonalidades) o bien ligando una nota del acorde anterior permitirá construir una cadencia a una tonalidad relativamente lejana; sin embargo, el romanticismo enarmoniza esa nota y la modulación se realiza a tonos lejanos y poco comunes, como podemos apreciar en las óperas de R. Wagner, F. Liszt e inclusive Mahler y muy tardíamente R. Strauss.¹⁴⁸

Al mismo tiempo el flujo de la música tendió a disponerse en una perspectiva adecuada a la *unendliche Sehnsucht* romántica.¹⁴⁹ Pero el alejamiento de las relaciones funcionales de la sintaxis armónica tradicional no es sólo el fruto de la búsqueda “progresista”, es decir, de la tensión cromática y de la exaltación de la disonancia, sino también de su contrario, eso es, del redescubrimiento de la música del pasado y de la exploración del terreno del modalismo eclesiástico.¹⁵⁰ No debe olvidarse, el hecho de que la ampliación del concepto de la tonalidad produce poco a poco una confrontación cada vez más asidua con el canto popular, que hizo emerger sistemas musicales diferentes a los elaborados en los estratos considerados superiores de la cultura europea occidental.

Las reflexiones sobre la nueva estructura de la melodía y sobre la transformación del orden armónico permiten ahora dirigir la atención hacia la forma, esto particularmente delicado en la música romántica, puesto que en él se reflejan todas las ambigüedades y las ambivalencias de la relación clasicismo-romanticismo. El romanticismo se ha presentado como el movimiento que sacude los vínculos y las reglas clasicistas y académicas, así como el que da libre curso, sin condicionamiento alguno, a la expresión de la personalidad del autor, disminuyendo la importancia de la forma, al menos en la medida en la que ésta se encuentra convertida en una institución estable, y por lo tanto en un genérico y abstracto modelo. “En nuestro caso específico diríamos que el músico romántico sería aquel que rechaza los esquemas de la forma clásica, y se inventa cada vez la forma adecuada al camino de su propia intuición poética; aquel a quien la urgencia y la intensidad de la expresión niegan la posibilidad de expandirse en amplias y elaboradas construcciones

¹⁴⁸H. Heussner, p. 135-136; R. di Benedetto, p. 30.

¹⁴⁹ Corriente del romanticismo creada por Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), la cual se refiere a la pasión infinita, que podemos entender como pasión del infinito, la cual logró revertir el sentimiento de la historia y de la identidad nacional. Musicólogos en la actualidad, clasifican a esta corriente como la raíz de la inclinación romántica hacia el canto popular y al “alma del pueblo”. (H. Schanze, p. 31-32)

¹⁵⁰C. Dahlhaus, *Was Wien im führen...*, p. 350.

formales y aconsejan, al contrario, la medida reducida de la pieza lírica, breve, libre.”¹⁵¹ Además, la aparición de nuevas formas como: el nocturno, la fantasía, el capriccio, el scherzo, el vals, inclusive algunas formas musicales nos traducen este movimiento artístico en forma elocuente como sucede en: “los momentos musicales o los *improptus*”, entre otros.

La forma sonata que los románticos heredaron de manos de los clásicos, no es otra cosa que un esquema fijo, rígidamente causal, “inmutablemente predispuesto: hecha la salvedad del principio de la jerarquía de las áreas tonales”;¹⁵² sin embargo, sigue siendo el mismo compositor quien decide fijar los extremos de las áreas armónicas y graduar las tensiones. Aunque la forma sonata fue un esquema nacido en el clasicismo, la diferencia entre éstos y los románticos radica específicamente en el manejo distinto que hacen de esta energía dentro de un marco trazado por la misma forma.¹⁵³

Las formas breves, con su estructura hecha de secciones contrastantes se revelan más apropiadas para expresar la concentración de cada momento musical. Busca un compromiso con el principio de continuidad y organicidad, extrayendo cada episodio de un solo núcleo temático. La continuidad del proceso compositivo se alimenta de procedimientos tomados de la música del pasado. Así también, en la armonía, la prolongación de la perspectiva es obtenida no solamente mediante el cromatismo que aleja el momento de resolución, sino también enlaza acordes en progresión armónica politonal.¹⁵⁴

Otro aspecto que caracteriza a los románticos es la insaciable búsqueda armónica, como se desarrolló anteriormente cuando el compositor busca punto de tensión a través de acordes disonantes, que serán todos aquellos que están por encima de la triada y acordes alterados.

Sin embargo, una de las características de la música romántica es una sensibilidad en la búsqueda tímbrica, que estimula la exploración del campo sonoro de cada instrumento, para

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 352-353.

¹⁵² E. Fubini, *El Romanticismo...*, p. 45.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 46; C. Dahlhaus, *Esthetics...*, p.65.

¹⁵⁴ C. Dahlhaus, *Esthetics...*, p. 67; R. di Benedetto, p. 35

exaltar las peculiares posibilidades; como sucede en el caso de Nicolo Paganini, Franz Liszt e inclusive Richard Wagner al hacer las tubas conocidas como wagnerianas.¹⁵⁵

La concepción romántica de la música ha sido estudiada a lo largo del tiempo e incluso hoy en día no se podría formular un concepto de “romanticismo”. Su complejidad radica en el descubrimiento de la individualidad como la única realidad que sea posible conocer y experimentar concretamente, visión que caracterizó a la primera mitad del siglo XIX. El romanticismo descubre que la esencia de la realidad es el misterio; el mismo sentido que abarca la naturaleza “como complejo orgánico latiente de una vida propia, cuyo ritmo no es extraño al de la vida del hombre: así, sólo afinándose con estos ritmos y recogiendo, a través de un mundo de simpatía interior, la respiración secreta de la naturaleza, podría penetrarse en el sentido de las cosas, experimentar lo inefable, comunicar con el absoluto.”¹⁵⁶

A esta perspectiva corresponde una reversión del significado y de la función del arte. Entre naturaleza y arte hay una analogía, una afinidad profunda y la actividad poética deja de ser una imitación de la naturaleza para revelar, al contrario, la poesía que en ella permanece difusa.

Es necesario tener presente en este punto que el significado de la palabra “poesía”, incluso cuando se refiere específicamente a la actividad literaria, sin embargo la etimología de la palabra viene del griego *poièin* que significa crear, hacer; entonces “poesía” es primordialmente toda actividad creativa.¹⁵⁷

En el arte, entonces, se manifiesta un movimiento de simpatía interior que sólo puede hacer experimentar la inefable esencia de las cosas: “a través de la poesía nace la más alta simpatía y cooperación, la más íntima unión de lo finito y lo infinito” (Novalis, 1797).

Así, del anhelo de lo infinito, nace también la conciencia de la finitud del individuo y de la imposibilidad de una resolución en el todo: el ansia del absoluto es también revelación de una fractura primordial entre el yo y el mundo, que se refleja en el interior mismo del yo. A esta postura se le conoce como *Zerrissenheit*.¹⁵⁸ La otra actitud es la *Sehnsucht*: la real

¹⁵⁵ L. Knessl, p. 82-83.

¹⁵⁶ R. di Benedetto, p. 4.

¹⁵⁷ T. Mehigan, G. Sauder, p. 23.

¹⁵⁸ C. Dahlhaus, *Musik und Romantik*, p. 135; P. Moos, p. 145.

bandera del romanticismo, este término no encuentra su sinónimo en las otras lenguas europeas, especialmente en las latinas. *Sehnsucht* es, como lo explica de manera ejemplar Mittner, quien presupone que el término incluye en su significado a la ironía, la coincidencia paradójica de los opuestos.¹⁵⁹

La *Sehnsucht* fue para Schlegel “el surgimiento primordial de la naturaleza, el primer escalón de la evolución del mundo, la madre de todas las cosas, el comienzo de todo devenir”. Hoy en día se identifica con la íntima esencia de la poesía y por tanto, con el alma del romanticismo.

La mayoría de los escritores del primer romanticismo, llegaron a la conclusión de que en la música se produjo una revolución sin precedentes, revolución que puede resumirse en dos puntos fundamentales: en la jerarquía de las artes, la música es promovida al rango más elevado; paralelamente, se invierten los papeles de la jerarquía tradicional de los géneros, y esto ocurre aún dentro del arte musical: la música vocal cede su posición secular de primacía a la música instrumental, la cual reivindica ahora el mérito de representar la esencia más auténtica de la música.¹⁶⁰ Sin embargo, tal revolución no se manifestó en la música misma, sino más bien, en la reflexión teórica y en particular en la estética musical. El nuevo concepto revolucionario de la música no nace como reflejo o sistematización de una nueva práctica musical, sino como emanación directa de la visión romántica del mundo.¹⁶¹

Existe un neto desfase cronológico entre romanticismo filosófico y literario y romanticismo musical. Para confirmar este desfase, bastaría con confrontar algunas fechas: en 1796, inmediatamente después de la *Primera Sonata* para piano de Beethoven y antes de los cuartetos Op.76 de Haydn se publicó la primera obra literaria completamente romántica, las *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, (Confesiones del corazón de un monje amante del arte) (fig. 12) de Wackenroder, mientras que los primeros *Lieder* goethenianos de Schubert, considerados como la primera expresión cabal de la música romántica, datan del año 1814. Y todavía más tarde vendrá la explosión del romanticismo

¹⁵⁹R. Kann, p. 145; S. Winters, pp. 122-123

¹⁶⁰C. Dahlhaus, *Romanticismo y Biedermeier...*, p. 21; *Europäische Musikgeschichte...*, p. 18.

¹⁶¹L. Plantinga, p. 37-38.

en el campo del teatro musical, donde será preciso esperar hasta la primera representación del *Freischütz* de Weber, en 1821.¹⁶²

FIGURA 12 (Portada del libro *Herzensergiessungen...* de W. H. Wackenroder, Ed. J. F. Unger, Berlin, 1797. Colección privada)



Una parte importante de la nueva estética es la idea de la “música absoluta”. Esta expresión aparece en nuestra cultura musical sólo hacia la mitad del siglo XIX, acuñada al parecer por R. Wagner y retomada luego por Edward Hanslick; que se refiere hoy en día a una música libre de condicionamientos de lugar, espacio, tiempo y función social, sin relaciones o mezclas con otras formas de expresión artística (palabras, imágenes) y por lo tanto “pura”, sin contenidos materialmente determinables. Sin embargo la idea de la “música absoluta” estaba presente desde finales del siglo XVIII considerada como: “un núcleo de una metafísica de la música, que literalmente sacudía la concepción musical dominante. Un tal impulso metafísico se alimentaba de una antiquísima doctrina, la *Harmonia Mundi* de Pitágoras, que revivió con acentos particulares en el aliento místico del romanticismo: la convicción de que el mundo fuera una unidad viviente, regida por un principio ordenador fundado sobre proporciones numéricas, y que, por lo tanto, en la música, entendida como *disciplina quae de numeris loquitur* [ciencia que trata de los números] se expresaba la íntima simpatía de todas las criaturas del universo, y el fundamental acorde entre macrocosmos y microcosmos.”¹⁶³

Se encuentran diversas evidencias explícitas de esta doctrina dentro de los textos de escritores románticos, como por ejemplo en un escrito de Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1853) titulado *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst* (La particular esencia profunda de la música) en el cual se exalta la “inexplicable simpatía” que resuena entre “las relaciones matemáticas de los sonidos singulares y las fibras del corazón humano”, tanto que éste último “aprende a conocerse a sí mismo en el espejo de los sonidos”, así mismo,

¹⁶²H. Heussner, p. 141; D. Mahoney, pp. 98-99.

¹⁶³R. Di Benedetto, pp. 7-8; C. Dahlhaus, *Romanticismo...*, p. 5; A. M. Hanson, pp. 64-65.

dicho escritor describe a la música como: “la exaltante potencia de los sonidos, [los cuales] sólo ellos son capaces de proyectar al hombre hacia lo alto, hacia el antiguo abrazo del cielo que ama todo”.¹⁶⁴

La primacía de la música, y en particular de la música instrumental, es un tema recurrente en toda la literatura del primer romanticismo. Implícitamente presente en las obras de Wackenroder, el cual crea, puede decirse, el prototipo del artista romántico, “dividido entre el arte y la vida, torturado por el contraste entre la esencia ideal de la música y la materialidad a la cual ella se encuentra obligada a rebajarse, y consumido hasta una muerte precoz por la imposibilidad de realizar su sueño juvenil de vivir como una música, toda su propia existencia.”¹⁶⁵

En la novela de Wackenroder titulada *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen* (Maravillosa fábula oriental de un santo desnudo), el contraste entre finito e infinito, entre contingente y eterno, y el misterioso poder de la música que resuelve este contraste elevando el genio del hombre hacia la suprema región del absoluto, son tratados en forma alegórica: la rueda del tiempo que con sus vueltas incesantes tiene al “santo desnudo” -el eremita oriental protagonista de la fábula- encadenado a la tierra, prisionero de una vana fatiga de Sísifo, se detiene con el canto de dos enamorados: los primeros sonidos musicales que resuenan en el desierto acallan como por encanto la ansiedad sin fin y sin finalidad, liberando el espíritu de su envoltura terrestre. Es ésta una concepción del absoluto y de la música que a este absoluto conduce, no es muy diferente de la que será elaborada, pocos años más tarde por Schopenhauer.¹⁶⁶

Muerto jovencísimo, los escritos inéditos de Wackenroder fueron publicados de forma póstuma por Ludwig Tieck (1773-1853) en 1799 bajo el título de *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (Fantasías del arte para los amigos del arte). En cuanto a Tieck, entre sus propios escritos dedicados a la música hay uno de relevante interés, titulado *Symphonien* (Sinfonías), en el cual la superioridad de la música instrumental sobre la vocal es claramente teorizada. Los dos géneros, escribe Tieck, deben permanecer separados. La música vocal está ligada a la esfera de lo humano, de la cual expresa

¹⁶⁴ H. Heussner, p. 54.

¹⁶⁵ A. M. Hanson, p. 63.

¹⁶⁶ T. Mehigan, G. Sauder, pp. 9-10; H. G. Rötzer, pp. 45-46

idealmente deseos y pasiones: esto hace de ella un “arte condicionado” que “es y permanece, es declamación y discurso enfatizado”. En la música instrumental, en cambio, el arte es “independiente y libre: sólo debe a sí mismo sus propias leyes, y la fantasía se despliega en un juego sin finalidad, porque en su aparente diversión expresa lo profundo y lo maravilloso.” Tieck retoma aquí la idea de Wackenroder de que la Sinfonía es la cúspide o coronación de la música: sonatas, tríos y cuartetos.¹⁶⁷

Según Wackenroder, todas las artes actúan como medios en orden a manifestar nuestros sentimientos más profundos; ahora bien, la música es en este sentido el arte por excelencia, superior a todos los demás en lo concerniente a su capacidad expresiva. La música es el lenguaje primigenio de los sentimientos. En el caso de la música, la capacidad a la que nos referimos es dominio expresivo, no sólo fruto del desarrollo histórico, sino un fenómeno originario que la civilización se limitó a perfeccionar. Existe, por consiguiente, una afinidad secreta, electiva, entre el sonido, incluso en su forma más ruda y sencilla, y el sentimiento. En semejante contexto, el sentimiento no representa la emotividad personal, sino más bien, con respecto al intelecto, el órgano privilegiado de acceso a los secretos más íntimos del mundo, a la esencia de las cosas y al mismo Dios. De hecho, la música representa, tal vez, la forma de contacto más directo del hombre con la Divinidad, “ningún otro arte, a excepción de la música dispone de una materia prima que éste ya, de por sí, tan llena de espíritu celestial”.¹⁶⁸

Para Wackenroder, la música es el sentimiento en sí, es el arte que concilia, que armoniza lo humano y lo divino, y, en consecuencia, nada se puede *decir* acerca de la esencia de la música; a lo más que podrá llegarse será a reflexionar sobre el sentimiento; sin embargo, con la reflexión no se podrá captar jamás el sentimiento, es decir, la música. Así, el carácter sagrado de la música tiene su origen en su elemento matemático que rige desde su interior. Es aquí donde se podría encontrar una ambivalencia dentro de la filosofía de Wackenroder, ya que por un lado, él rechaza cualquier tentativa de estudio científico de la música en lo que a estudio analítico se refiere, por considerarlo incapaz de adaptar la esencia de dicho arte. Sin embargo, por otro lado, a pesar de estas afirmaciones, nadie como Wackenroder siente la fascinación que ejerce el elemento matemático de la música, el cual viene a ser

¹⁶⁷H. G. Rötzer, p. 46; G. Schulz, pp. 31-32.

¹⁶⁸R. Wallaschek, p. 134; E. Fubini, *El Romanticismo...*, p. 23.

como una “zona envuelta por una sombra de misterio; un elemento casi desconocido para él. Para Wackenroder, debemos limitarnos a “adorar el carácter sagrado, profundamente arraigado e inmutable, más propio de este arte que de ningún otro, así como el hecho de que en sus obras se revele la férrea ley oracular del sistema [consistente] en el esplendor primigenio del acorde perfecto, al que no pueden destruir o disminuir ni siquiera las manos más viles [...]”. Todas las emociones que la música expresa son “gobernadas y dirigidas por un árido sistema científico de números, como si se tratará de poderosas fórmulas mágicas de un viejo y terrible hechicero”¹⁶⁹

Así la importancia de la música instrumental está ligada al papel que desempeña la armonía, la cual, dentro de la concepción musical de Wackenroder, tiene un papel dominante, aun cuando se haya transformado en un elemento mágico y religioso. Habiendo perdido fuerza el acuerdo y el equilibrio que había entre la razón y el sentimiento, el elemento matemático, eterno e inmutable sobre el que se fundaban la música y la armonía cobra un aspecto mágico. El acorde perfecto dejará ya de ser la expresión de la armonía divina del mundo, del acuerdo entre sensibilidad e intelecto, para pasar a ser una fórmula de poder mágico y una expresión de misterio y de inefabilidad.¹⁷⁰

El pensamiento de Wackenroder, ha trastornado, quizás, inconscientemente, la concepción iluminista y racionalista de la música. Su obra, aun careciendo por completo de un plan sistemático de conocimientos filosóficos y de referencias culturales precisas, representa una fase fundamental del pensamiento romántico.

Sin embargo, el más representativo, considerado por muchos el más genial artífice de la concepción romántica de la música: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Su actividad literaria, iniciada en 1808 con la novela *Ritter Gluck* (El caballero Gluck). La música es la verdadera protagonista de esta narrativa. En ella, la fundamental fisura de la personalidad del autor encuentra su proyección fantástica en la figura de un músico, el maestro de capilla Johannes Kreisler, permanentemente torturado, por la contradicción entre su deseo

¹⁶⁹ Citas encontradas en el libro de E. Fubini, *El Romanticismo...*, p. 24-25.

¹⁷⁰ *Ibidem*; D. Kremer, pp. 143-144.

insaciable de infinito, la aspiración a una vida totalmente resuelta en los ideales del arte, y la sofocante grisura cotidiana a la cual el mismo ejercicio de su profesión lo condena.¹⁷¹

Así mismo, la actividad literaria de Hoffmann se extiende también en el campo de la crítica musical. Su escrito más famoso es su reseña sobre la Quinta Sinfonía de L. van Beethoven, publicada en 1810 en las columnas del *AmZ*.¹⁷² Representando una especie de suma de la concepción romántica de la música, se declara aquí entre otras cosas la equivalencia entre música y romanticismo, la música sola es el arte verdaderamente romántico porque el infinito es su sujeto, porque no representa sentimientos determinados sino que suscita en el corazón humano aquella *unendliche Sehnsucht*, aquella pasión infinita que deja entrever al hombre el misterioso *Dschinnistan*, el reino supremo del Absoluto. Esto aplica particularmente a la música instrumental, la única que pueda ser considerada en tanto que arte autónomo, y por esto, en rigor, la música “verdadera”. Haydn, Mozart y Beethoven, que llevaron la música instrumental a estas alturas, son ahora *ipso facto* músicos románticos: “un igual halo romántico, consistente en la íntima comprensión del espíritu del arte” surge de sus composiciones; pero, de los tres, aquel que ha penetrado más profundamente la íntima esencia de la música es Beethoven.” Así quedan delineados los trazos de esta imagen romántica de Beethoven (el *romantisches Beethovenbild*) que será objeto de culto de parte de todos los músicos “progresistas” del ochocientos: en 1836, Schumann, hará de los “beethovenianos” directamente una “clase” militante, “a la izquierda” del (imaginado) orden político, entre los “jóvenes, los gorros frigos, los audaces cultivadores de la genialidad”.¹⁷³

El otro escrito fundamental de Hoffmann es el ensayo *Alte und neue Kirchenmusik* (Música religiosa antigua y moderna) publicado en 1814. También este título aísla e impone con claridad definitiva otro tema íntimamente relacionado con la concepción romántica de la música, que había ya varias veces a florado en los escritos de los románticos precedentes: el culto de la música religiosa y del antiguo, desueto “estilo eclesiástico”, en consecuencia de lo cual dibujaba otra “imagen romántica”, la de Palestrina, transformado por la cultura

¹⁷¹ E. von Borries, pp. 38-39.

¹⁷² Este escrito fue ampliado y republicado más tarde en *Kreisleriana* como *Beethovens Instrumentalmusik*; en esta forma se encuentra reproducida entre los textos adjuntos al volumen VI de Renato di Benedetto, *Storia della musica*, Ed. E.D. T Edizioni, Torino, 1982.

¹⁷³ R. di Benedetto, p. 11; G. Schulz, pp. 32-33.

ochocentista en el emblema de la “pureza” del arte. Independientemente de su importancia para la formación de aquel movimiento por el “renacimiento” de la música sacra, que con el nombre de “cecilianismo”¹⁷⁴ atravesará el ochocientos romántico (actuando como un estímulo para la formación de una conciencia histórica-filológica en los estudios musicales), interesa aquí examinar las argumentaciones a la luz del tema que habíamos evocado como central en la estética musical romántica: el de la música “pura” o “absoluta”.¹⁷⁵

A primera vista tales argumentaciones parecen sorprendentemente contradictorias respecto a las tesis sostenidas en el ensayo sobre Beethoven, ya que en estas se refiere a la música instrumental como la música “verdadera”. Dentro de la música sacra, ésta es música vocal, música de Iglesia, condicionada no sólo por la presencia de un texto, sino también por su precisa función social.¹⁷⁶

La relación está en que la polifonía no tiene una ligadura férrea con el texto, porque la música religiosa, cuando permanece fiel a su propia naturaleza, no representa afectos determinados, sino que expresa “el profundo sentimiento de lo divino”, y da así al hombre el sentido de la “suprema plenitud de la existencia”. También de la música religiosa puede decirse, en primer lugar, que “el infinito es su objeto”. Por esta razón, la música ha podido desenvolverse según su naturaleza más auténtica solamente después del advenimiento del cristianismo: se reencuentra así en el campo de la estética musical la conciencia, ya difusa en la literatura teórica del primer romanticismo, de la antítesis entre antigüedad (clásica) y cristianismo (romántico), la primera orientada hacia las expresiones artísticas de la plástica, por estar fundada sobre una imagen “corpórea y sensible” de la realidad; y la segunda, “místicamente deseante de infinito”, y por lo tanto terreno ideal de una cultura de la música, justamente “la más romántica de todas las artes, y por ello la única verdaderamente

¹⁷⁴ Cecilianismo: fue un movimiento que tuvo su origen en el s. XIX en Alemania, juntó con la reforma de la música de iglesia católica. Dicho movimiento buscó restaurar el sentimiento de la música tradicional religiosa y la autoridad de la iglesia, además, que consideró “la verdadera y genuina música sacra” aquella que era sirviente de la liturgia, así como el entendimiento de las palabras y la música por encima de la individualidad artística. (*The New Grove Dictionary...*, vol. 4, p. 430)

¹⁷⁵ E. Egli, pp. 56-57; E. von Borries, p. 43.

¹⁷⁶ T. Mehigan, G. Sauder, p. 98.

romántica”. Dicha antítesis, se reencuentra encuadrada en el sistema de la estética hegeliana.¹⁷⁷

La música puede definirse como un punto de equilibrio entre un estado de pura inocencia y un estado de total inmersión y compromiso con el mundo; debido a esto, los tríos Op. 70 y las sinfonías de L. van Beethoven, en particular la tercera y la quinta, actúan como símbolo de un semblante doble.

Los dos semblantes diferentes que Hoffmann nos presenta de Beethoven conforme a la interpretación que da; igualmente, tampoco resulta arbitrario, como afirma Tim Mehigan en su artículo sobre la estética romántica¹⁷⁸, que a través de lectura de las citas de Hoffmann, se logra distinguir entre dos modos diferentes de ver la música. Si se quisiera descubrir cuál fuera el planteamiento preeminente dentro de los escritos de Hoffmann, sin duda sería aquel que asigna a la música la misión de consolarnos de las penas terrenales, elevándonos hasta un mundo de sueños y fantasías. Por otro lado, es como si, en esta perenne tensión entre el cielo y la tierra, las circunstancias externas constituyeran un factor importante y, en el caso de Beethoven, el dolor del mundo, aun cuando se sublimara con acentos sonoros, no pudiera dejar de oírse y de resonar a través de sus obras.¹⁷⁹

En el fondo, lo *sublime* es la categoría conceptual en la que se encarna, del modo más apropiado para Hoffmann, el carácter poliédrico del lenguaje musical. “Lo sublime comprende a la vez la ironía sutil y el titanismo heroico, la ligereza etérea y la gravedad trágica, el compromiso que una época dramática exige del artista y el vuelo hacia regiones celestiales y sobrehumanas, el simple *hic et nunc* de lo cotidiano, ennoblecido por las imágenes de “infantil alegría” de Haydn y la “profundización del reino de los espíritus” de Mozart. Estos aspectos complementarios, no contradictorios, a través de los cuales se manifiesta “la más romántica de las artes”, están, en definitiva, inmersos en el concepto de la religiosidad intrínseca de la música. De aquí que la música sea un arte cristiano y un arte totalmente espiritualizado: un arte que se sitúa en el vértice de la expresión pura e incorpórea. Sin embargo, “la íntima esencia de la música” puede rebelarse únicamente

¹⁷⁷ E. Fubini, p. 278; H. G. Rötzer, pp. 162-163.

¹⁷⁸ T. Mehigan, G. Sauder, p. 102

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 103; H. G. Rötzer, p. 163.

“como consecuencia de la tendencia antimaterialista propia del mundo moderno cristiano”.¹⁸⁰

La personalidad artística del propio Hoffmann, la cual oscilaba entre dos polos, fluctuante entre el realismo y el surrealismo, entre el cielo y la tierra, entre la ironía sutil y el sentido doloroso y contenido de lo trágico; polos entre los que quizás oscile el pensamiento romántico entorno a la música en su totalidad.

Durante el Romanticismo, la concepción más difundida de la música como expresión de sentimientos o como forma privilegiada de expresión de éstos halla en Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) (fig. 13) su consagración filosófica oficial.



FIGURA 13 (Portaretrato de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Jakob Schlesinger, Viena, 1831)

Dentro del rígido edificio de la filosofía hegeliana, también la música ocupa un lugar definido. En la *Aesthetik*, publicada póstumamente en 1835, Hegel establece tres etapas fundamentales en el desarrollo del arte, a saber: simbólica, clásica y romántica. Todo el arte como primera etapa del **espíritu absoluto** que se encamina hacia su realización última, tiene como finalidad la expresión de la **idea**, más en forma de intuición sensible. Por consiguiente, al arte le es menester un material externo en el que pueda objetivar su contenido espiritual.¹⁸¹

La arquitectura, que representa el arte simbólico, es el arte en su fase inicial. En ella el arte, “al no encontrar, en su origen, con el fin de representar el elemento espiritual que encierra, ni los materiales adecuados ni la forma más idónea, debe limitarse a tentativas que le permitan alcanzar una armonía efectiva entre los dos extremos y contentarse con un tipo de representación en la que ambos permanecen recíprocamente extraños. Los materiales de

¹⁸⁰ C. Dahlhaus, *Esthetics...*, p. 66;

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 68; P. Moos, p. 152.

este primer arte son suministrados por la materia propiamente dicha; aquella que no está animada por el espíritu sino que es pesante y se halla forjada solamente conforme a las leyes de la gravedad “. ¹⁸²

El arte clásico, el verdadero y auténtico, se manifiesta en la escultura: “el principio básico que guía sus representaciones es la individualidad espiritual que constituye el ideal clásico. Dicha individualidad lo configura de tal manera que el elemento interior o espiritual se hace presente y visible a través de la apariencia corporal inmanente al espíritu [...]”. ¹⁸³

La tercera forma de arte, la romántica, que ya no simboliza el **absoluto** mediante una forma exterior, puesto que su forma es la “subjetividad, el alma, el sentimiento en su infinitud y en su particularidad finita”, ¹⁸⁴ se concreta en tres tipos de arte que guardan relación dialéctica entre sí: pintura, música y poesía.

Aunque situada en la misma esfera que la pintura, la música, no obstante, se “enfrenta a la pintura. Su elemento característico es la interioridad en sí, el sentimiento invisible o sin forma, que no puede manifestarse en una realidad externa, sino únicamente a través de un fenómeno exterior que desaparece rápidamente, que se autodestruye. De aquí que el alma, el espíritu en su unidad inmediata, en su subjetividad, el corazón humano, la pura impresión, constituya la esencia misma de este arte” ¹⁸⁵

Dejando así a la poesía en el vértice de las artes, como si se tratara del arte más universal, dejando justamente por este motivo, de ser arte en cierto sentido; representa el primer síntoma de la muerte del arte, un punto de transición en el que el arte comienza a disolverse para ceder paso a la religión y a la filosofía. El carácter de mayor espiritualidad que se le asigna a la poesía si se le compara con las demás artes constituye a la vez su mérito y su defecto, por cuanto que llega a la negación del sonido como elemento sensible. Se puede entonces concluir que la música, sin abandonar el ámbito del arte verdadero y genuino, consigue expresar, más que ningún otro arte, la interioridad, bajo la forma propia del sentimiento subjetivo, en una forma aún sensible: el sonido. Partiendo de la arquitectura en

¹⁸² G.W. F. Hegel, *Leçons d'esthétique*, vol. III, parte I, p. 18. Las citas que se hacen de esta obra proceden de la trad. Francesa de V. Jankelevitch [referencia bibliográfica incompleta: París, Aubier-Montaigne, 1944].

¹⁸³ *Ibidem*

¹⁸⁴ *Ibidem*

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 20.

dirección a la música, se alcanza progresivamente una mayor fuerza expresiva, una mayor capacidad de abstracción y un dominio sobre la esfera sensible que va en aumento, hasta que se llega a subjetivar por completo la materia en la música y a negarla, más tarde, en la poesía.¹⁸⁶

Sin embargo, la jerarquización hegeliana, y en general la romántica, posee otro valor: las artes viven en una continua relación de tensión entre ella y todas convergen hacia un mismo punto, generalmente representado por la música, que deviene el ideal al que aspira todo arte. Además, en la filosofía hegeliana, las artes se mantienen en una relación dialéctica constante: un arte excluye al otro siempre, no es un sentido histórico, más si en un plano ideal y necesario.

Enrico Fubini en su libro sobre la estética musical, resume lo que la música es, según Hegel: “la revelación del **absoluto** bajo la forma del sentimiento. La música puede expresar tanto sentimientos particulares, subjetivos, como el sentimiento en sí; posee, por tanto una “doble interioridad”. De aquí nace aquella ambigüedad, que caracteriza la estética musical hegeliana, que incite a pensar que en ésta tengan su origen, idealmente, las dos corrientes opuestas que enarbola la estética del siglo XIX: la estética del sentimiento y el formalismo. Hegel no se cansa de repetir que la música debe expresar interioridad, “que su elemento físico es el sonido”: el medio a través del cual expresa su contenido espiritual y mediante el que puede expresar “todos los sentimientos individuales, todos los matices de la alegría, de la serenidad espiritual; el júbilo y cualquier fantasía; los impulsos anímicos; del mismo modo que puede recorrer todos los grados de la ansiedad y de la tristeza. Las angustias, las inquietudes, los dolores, las aspiraciones, la adoración, el rezo, se convierten en dominio idóneo de la expresión musical”.¹⁸⁷

Así mismo, Hegel, concluye que la misión de la música no consiste tanto en expresar las emociones, los sentimientos individuales, como, más bien, en revelar al alma su identidad, “el puro sentimiento de sí misma”¹⁸⁸, gracias a la afinidad de su estructura con la estructura peculiar del alma. La música “debe elevar al alma [...] por encima de sí misma, debe hacerla oscilar por encima del sujeto [al que pertenece] y crear una atmósfera donde, libre

¹⁸⁶ G. Schilling, p. 134.

¹⁸⁷ E. Fubini, *L'estetica musicale...*, p. 283.

¹⁸⁸ G.W. F. Hegel, *Lecons d'esthétique*, p. 345.

de todo afán, pueda refugiarse sin obstáculos en el puro sentimiento de sí misma [...]. No se trata ya del desarrollo de un sentimiento particular: el amor, el deseo, la alegría [...]; es la interioridad del alma dominándolo todo, serenándose tanto en su dolor como en su alegría y regocijándose de sí misma”.¹⁸⁹

Los análisis acerca de la temporalidad de la música constituyen sobremanera la parte más interesante del texto hegeliano, principalmente por las posibilidades del desarrollo futuro que conllevan. Algunos de los temas que en dicho texto se tratan llegaron a ser los que definieron la futura estética formalista. A pesar de todo, semejantes conceptos, considerados en el ámbito del idealismo romántico, confirman y refuerzan la concepción de la música como expresión privilegiada con respecto a otras expresiones artísticas: revelación del **absoluto** bajo la forma del sentimiento.¹⁹⁰

Si Hegel simplemente manifiesta por la música un interés marginal y le dedica una parte de su estética, Arthur Schopenhauer (1788-1860) le asigna un puesto central dentro de la suya, de la que es vértice y colofón. Por este motivo, la obra de Schopenhauer representa, tal vez, la más acabada sistematización filosófica de la música conforme a los ideales románticos.

Para Schopenhauer, el arte tienen reservada la misión de llegar a conocer la idea, es decir, la objetivación más directa de la voluntad, del principio: el infinito nouménico que está en el fundamento del mundo. El conocimiento normal no puede arribar a la idea, dado que se halla continuamente sometido a la voluntad; únicamente el genio puede conocer intuitivamente la idea, al elevarse por encima de la humanidad, substraerse de la cadena causal y conseguir la satisfacción total mediante la contemplación estética. Según una cierta jerarquía, todas las artes, más o menos, representan una objetivación de la voluntad desde sus grados más bajos hasta los más altos.

El infinito nouménico, dentro de la filosofía de Immanuel Kant, es un término problemático que se introduce para referir a un objeto no **fenoménico**, es decir, que no pertenece a una intuición sensible, sino una intuición intelectual y suprasensible. Sin embargo, también el término se refiere para hablar de la cosa-en-sí, lo cual hace la referencia del término dentro de la filosofía de Platón, lo cual representa una especie inteligible o idea que indica todo aquello que no puede ser percibido

¹⁸⁹ *Ibidem*

¹⁹⁰ P. Moos, p. 166; E. Egli, p. 63.

en el mundo tangible y a la cual sólo se puede arribar mediante el razonamiento. El nóúmeno como concepto fundamenta la idea de la metafísica en Platón.¹⁹¹

A través de la escultura, la pintura, la poesía y, por último, la tragedia se alcanzan los grados más altos en que se objetiva la voluntad. Más hay un arte que queda excluido de esta jerarquía, dentro de la cual todas las artes tienden hacia un mismo fin; es justamente la música, que “se destaca de todas las demás”¹⁹² debido a la posición de privilegio absoluto que mantiene. La música no se limita a representar “las ideas o los grados de objetivación de la voluntad, sino, de modo inmediato, la voluntad misma [...]. La música es objetivación e imagen de la voluntad entera, tan directamente como lo es el mundo o, antes bien, como lo son las ideas, cuyo fenómeno multiplicado constituye el mundo de los objetos individuales. La música no es, ni mucho menos, como las restantes artes, imagen de las ideas, sino imagen de la voluntad misma, cuyas ideas son también objetividades. Por ello, el efecto de la música es mucho más poderoso e insinuante que el de las demás artes, ya que éstas apenas nos dan el reflejo, mientras que aquélla expresa la esencia”.¹⁹³

En la concepción schopenhaueriana hay, por tanto, un salto no sólo cualitativo sino también cuantitativo, que separa la música de todas las otras artes. A la música se le considera como un lenguaje absoluto, como límite insuperable, al que únicamente puede acceder el genio artístico. La música es algo así como un duplicado del mundo fenoménico; se pueden “considerar el mundo fenoménico (o la naturaleza) y la música como dos expresiones diferentes de la misma cosa”.¹⁹⁴

En resumen “la música sería, reproducción y explicación suficientes del mundo mediante conceptos, o bien equivaldría al propio mundo en todo y sería, entonces, la verdadera filosofía.”¹⁹⁵

Dentro de este contexto especulativo en el que se ha afirmado la identidad o, mejor aún, la superioridad de la música con respecto a la filosofía y por consiguiente, su absoluta universalidad, se origina el problema fundamental de la estética musical de Schopenhauer:

¹⁹¹ A. Segura, *Emmanuel: Principia Philosophica*, Ed. Encuentro, Madrid, 1982, pp. 94-95.

¹⁹² A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione II*, Bari, Laterza, 1928-1930, traduc. It. de De Lorenzo, p. 548.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 321

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 326.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 330.

la relación que se establece entre la música y los sentimientos, o lo que puede significar la “aseveración *la música es expresiva*.”¹⁹⁶

Se ha dicho que la música es un lenguaje absoluto, intraducible e inefable; de este modo procede Schopenhauer al tratar de ella. Muchas de las *analogías* tenían las razones especulativas de la construcción filosófica sobre las razones musicales. De esta manera, C. Dahlhaus resume la afirmación de Schopenhauer: “en la armonía, el bajo representa los grados ínfimos de la objetivación de la voluntad y en consecuencia la naturaleza inorgánica, la masa del planeta”.¹⁹⁷ Las voces superiores de la armonía, que se hallan necesariamente ligadas al bajo, representan “un hecho análogo a aquel por el cual todos los cuerpos y organismos de la naturaleza deben considerarse como desarrollados gradualmente a partir de la masa del planeta; ésta es el sostén de aquéllos, así como su origen, siendo una relación similar la que establecen los sonidos agudos con el bajo fundamental”.¹⁹⁸

La modulación de un tono a otro “se parece a la muerte, ya que ésta es el fin del individuo”. Los modos mayor y menor representan: el uno, satisfacción; el otro, insatisfacción. Las variadas melodías se corresponden con la inagotable riqueza que posee la variedad de los individuos, siendo la lógica musical, por la que se rige, desde el principio hasta el fin, el desarrollo de una melodía como la historia de la voluntad misma, “que se manifiesta en lo real con la serie consiguiente de sus actos; pero [la lógica musical] nos dice algo más: narra la historia más secreta de la voluntad y describe de ésta cada emoción, cada tendencia, cada movimiento, todo aquello que la razón comprende bajo el amplio y negativo concepto de sentimiento y que no puede acoger de forma mejor en las propias abstracciones”.¹⁹⁹

La clase de relación que instauró Schopenhauer entre la música y los sentimientos, empieza desde que el dominio de la música sea el del sentimiento, pues la música simboliza la vida más íntima, más secreta, más verdadera de voluntad; en tal sentido, sentimiento se contrapondría, por tanto, a concepto. Así, “el compositor revela la esencia íntima del mundo mediante un lenguaje que su razón no entiende”,²⁰⁰ esto es, con el lenguaje más universal, el de los sentimientos, que sólo el *genio* conoce. La música puede captar,

¹⁹⁶ E. Fubini, *El Romanticismo...*, p. 67; C. Dahlhaus, *Europäische...*, p. 353.

¹⁹⁷ C. Dahlhaus, *Europäische...*, p. 354; A. Schopenhauer, *Il mondo...*, p. 321.

¹⁹⁸ A. Schopenhauer, *Il mondo...*, pp. 321-322.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 323; C. Dahlhaus, *Romanticismo...*, p. 19.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 324.

expresar, todas las manifestaciones de la voluntad, todas las aspiraciones de ésta, satisfacciones, excitaciones, etc. Asimismo, la música puede expresar todos los sentimientos del hombre con todos sus matices o, mejor aún, más que expresar, la música puede equiparse a los sentimientos, por no ser ella entonces un fenómeno sino la idea misma. La música nos dará entonces, la esencia, el *en sí*, no el fenómeno; nos dará “la universalidad de forma simple, sin la materia”.²⁰¹

Los conceptos anteriores permitieron a Schopenhauer a realizar sus análisis en torno a la relación existente entre la música y palabra. La música predilecta de Schopenhauer, como la de todos los románticos, es la música instrumental: sólo ésta es pura, exenta de cualquier mezcla, limpia de conceptos que puedan enturbiar su nitidez y acercarla a otras formas de expresión que no le sean propias. La música no debe prestarse a realidades como la de plegarse ante el significado de las palabras o la de volverse descriptiva.

Aun sosteniendo con firmeza el principio de universalidad de la música y el carácter abstracto y formal de ésta con respecto a todo sentimiento determinado y expresado mediante conceptos, Schopenhauer no descarta la posibilidad de que se unan música y poesía; también esta unión se puede justificar desde un punto de vista metafísico. Ciertamente, es posible una relación entre una composición musical y un sentimiento u otra representación cualquiera, por el hecho de “que una y otra son expresiones muy diferentes de la misma esencia íntima del mundo”.²⁰² No obstante, la música debe mantener intacta su dignidad y su función; por ello, debe condenarse toda intencionalidad mimética. Si la música debe expresar “el *en sí* del mundo”, una relación eventual con la palabra debe configurarse análogamente a la relación “que, en cualquier ejemplo, [la música] puede establecer con el concepto en general”.²⁰³ No puede haber una relación fija y predeterminada entre la expresión musical y la expresión poética, dado que la palabra representa “con la determinación de la realidad, cuanto la música expresa por medio de la universalidad de la forma pura”.²⁰⁴

²⁰¹ *Ibidem*, p. 325; C. Dahaus, *Romanticismo...*, pp. 19-20; *Europäische...*, p. 354.

²⁰² *Ibidem*, p. 328.

²⁰³ *Ibidem*; E. Alker, p. 234; C. Dahlhaus, *Romanticismo...*, p. 20.

²⁰⁴ *Ibidem*

La relación tradicional que se mantuvo entre música y palabra durante los siglos XVII y XVIII se invierte ahora por completo, no siendo ya “la música la que haya de subrayar el calor de cada palabra, sino la palabra la que deba, dócilmente, plegarse ante la universalidad de la música”.²⁰⁵

La concepción de la música que forja Schopenhauer viene a ser sin duda por su riqueza, profundidad y competencia filosófica, una de las metas más logradas del pensamiento romántico, y no solamente esto, sino que aparece claramente orientada hacia una estética formalista: el principio de la autonomía del lenguaje musical, que desarrollaría Hanslick en un sentido antirromántico, algunas décadas más tarde.²⁰⁶

Esta devaluación del principio melódico por parte de los escritores románticos se explica fácilmente, si se piensa que la tesis del reinado absoluto, de la melodía descendía directamente de la concepción de la música como representación de los afectos, teniendo por finalidad la de conmover el corazón humano; era entonces, en su esencia, un principio racionalista, conectado con la teoría del arte como imitación de la naturaleza, y, como tal, combatido por los románticos, los cuales contraponían, al “afecto” circunscrito y determinado, la *Sehnsucht* infinita e indeterminable.

En suma, nos encontramos una vez más frente a una inversión de la concepción de la música: la melodía ya no es la soberana absoluta, lugar privilegiado de los afectos y portadora de significados determinables, siendo la armonía su sostén o soporte funcional; por el contrario, es la armonía el *en sí* de la música, y la melodía no es más que, en un cierto sentido, su proyección.

Así como el papel del músico cambia radicalmente: el solitario mensaje del artista romántico tiene al redescubrimiento de verdades ocultas, de valores alienados en la cotidianeidad de la vida social; el carácter progresivo del arte (su esencia) puede actualizarse sólo a través de la negación de falsos valores impuestos por la sociedad.

Sin abandonar el ámbito de la cultura alemana, se puede muy bien admitir que el orgulloso aislamiento de la escuela vienesa; su compromiso total con lo negativo respecto a la

²⁰⁵ E. Fubini, *El Romanticismo...*, p. 71.

²⁰⁶ E. y E. von Borries, pp. 36-37; E. Fubini, *El Romanticismo...*, p. 72.

alienación de la cultura de masas, tiene entre sus motivaciones también esta lejana ascendencia romántica.

4. CONCEPCIÓN DEL MÚSICO ROMÁNTICO FRENTE A LA MÚSICA

El romanticismo tuvo una revolución en el arte; la música vino un cambio radical en la función del músico dentro de la sociedad, la cual pasó de la dependencia de una corte o de una institución eclesiástica, a la dependencia del público burgués, del mercado editorial y de la autopromoción. El músico se transformó en “poeta”, *tondichter*, poeta del sonido, término que según el musicólogo Renato di Benedetto se prefería durante la época romántica. Sin embargo, es durante el romanticismo que el músico se vuelve consciente de su papel como protagonista activo de la cultura.

Íntimamente relacionada con esta condición transformada, está la promoción del músico con rango de “autor”, en la plenitud del significado que hoy en día se atribuye a esta palabra. La obra que él crea es “absoluta”: no un móvil dispositivo funcional concebido para una determinada circunstancia, sino un “texto” perfectamente completo, sobre el cual toda intervención extraña es ilegítima y arbitraria. El concepto de la música se identifica de ahora en adelante, de manera absoluta, con la música escrita: una identidad que es sostenida con la convicción de una verdad absoluta.²⁰⁷

Todo los temas característicos de la concepción romántica de la música se convirtieron rápidamente en patrimonio común de la cultura del s. XIX, solíéndose encontrar no sólo en los escritos de los filósofos, sino también en los de los músicos, poetas, eruditos, críticos, etc. No siempre está presente el mismo conocimiento filosófico, si bien los conceptos fundamentales, las preferencias, las orientaciones del gusto, son muy semejantes; incluso el estilo, el modo de exponer tales conceptos, aproximan de forma notable los documentos de los pensadores de aquella época. Un rasgo que se observa en todos los escritos procedentes de músicos románticos es el tono literario, sin embargo, como explica E. Fubini, no debe esperarse de los artistas que transcriban sus pensamientos acerca de la música haciendo uso de un lenguaje técnico justificando rigurosamente sus criterios desde un punto de vista

²⁰⁷ A. Schopenhauer, *Il mondo...*, pp. 320-322. El concepto de lo „absoluto“ y „texto“ se refiere a la visión filosófica de Schopenhauer y E. T. A. Hoffmann.

musical, como sucedía durante el Iluminismo. El tecnicismo musical no interesa especialmente, en el romanticismo, ni al músico, ni al filósofo. Así, pues, característica común a toda la estética musical de la primera mitad del siglo XIX es mirar la música con ojos de literato más que con ojos de músico. El hecho de que la música actúe como punto de convergencia de todas las artes, debido a su carácter exclusivamente espiritual, a la ausencia de elementos materiales y a su absoluta asemantividad con respecto al lenguaje común, basta para que se la sitúe más allá de cualquier consideración de tipo técnico:

*La música no se identifica con su técnica; ésta se presenta como un factor secundario.*²⁰⁸

Muchos músicos plasmaron sobre su arte: Beethoven, Hoffmann, Schumann, Berlioz, Weber, Liszt, Wagner, etc.; estos documentos constituyen hoy en día en un hito de máximo interés ya que trazaron la línea sobre la que se perfiló la historia de la estética musical durante el Romanticismo.

Sin embargo, entre todos los músicos, Ludwig van Beethoven merece un puesto único: su obra, su vida, su destino desafortunado, se han transformado en símbolos del romanticismo. El ideal de la música y el músico romántico hallan en Beethoven el modelo más perfecto, habiendo sido catalogado su arte a lo largo de muchas décadas, como cenit de la historia de la música.

Derivado del trabajo en sus cuadernos de conversación –los cuales utilizaba en sus últimos años para comunicarse con los demás, ya que la sordera le impedía escuchar–, y de su rico epistolario, se percibió de manera directa la época de transición del iluminismo al romanticismo, con la viva sensibilidad y la vasta cultura de Beethoven, se vislumbran los ecos de la profunda inquietud de su tiempo. Se descubre una riqueza y hondura de pensamiento, la cual, a su vez, revela la posesión de una cultura poco corriente: Beethoven leía a filósofos, poetas, historiadores, críticos; su saber era mucho más extenso que el correspondía a un músico de una “cultura normal”.²⁰⁹

Beethoven pretendía sostener un ideal de músico y de hombre antitético al concepto de músico como artesano. La música ha de comprometer al hombre en su totalidad; la condición del artista no puede ser otra que la libertad absoluta con respecto a cualquier

²⁰⁸ E. Alker, pp. xii-xiii; D. Sabaté, p. 43-44.

²⁰⁹ P. Moos, p. 161; E. Egli, p. 67; K. Nödl, p.123.

vínculo moral y material. Son numerosas las cartas de Beethoven en las que reafirma este ideal humanístico de músico, al tiempo que testimonia la exigencia de insertar la música en el tejido vivo de la cultura.

En una carta de 1801 a F. A. Hoffmeister, escribió con ironía: “En el mundo debería de haber una organización única [que se ocupara] de la venta del arte; el artista, simplemente, enviaría allí sus obras [...]”. Algunos años más tarde, en 1809 afirmaba en el borrador de un contrato: “Debe ser la finalidad y la aspiración de todo verdadero artista procurarse una posición que le permita, sin verse molestado por otros deberes o preocupaciones de carácter económico [...] entregarse a la composición de grandes obras que pueda ofrecer al público [...]”.²¹⁰

En una conversación que mantiene con Louis Schläsler, en 1822 o en 1823, analizó lúcidamente todo el proceso de la creación, demostró cómo la composición ha de ser precedida de un largo trabajo, de una paciente meditación. De esta manera se explicó:

*“Me preguntas que de dónde provienen mis ideas. Yo no puedo responder con certeza: más o menos, nacen espontáneamente. Las atrapo con las manos en el aire, mientras paseo por los bosques, en el silencio de la noche o al alborar el día. [Actúo] estimulado por los sentimientos que el poeta traduce en palabras y yo en sonidos que retumban dentro de mí en forma de notas”.*²¹¹

Estos y otros abundantes fragmentos dejan testimonio, sobre todo, del sentido netamente romántico de la misión del artista y del músico, del valor de la obra propia y de la individualidad y representan el sustrato cultural en el que se desarrolló la concepción de la música.

Beethoven no tuvo nada de profano en filosofía, aunque se puede afirmar que sus maestros fueron Kant y Schelling. El primero lo fue por cuanto respecta a su rigor moral. Por lo que se refiere al segundo, Beethoven extrae de él su concepto del arte como revelación del absoluto, como encarnación de lo infinito. Beethoven reconoce a la música como la más

²¹⁰ Carta cit., y trad. Por L. Magnani, *I quaderni di conversazione di Beethoven*, Ed. Ricciardi, Nápoles, 1962, p. 110, 114.

²¹¹ *Ibidem*, p. 123.

elevada función unificadora y valor de mensaje eterno; en la música vive “una sustancia eterna, infinita, que no es del todo aprehensible”.²¹²

En primer lugar, mediante el ejemplo de su propia vida y, más tarde, a través de sus desordenados apuntes y de sus cartas, Beethoven describió, de manera en extremo sugestiva, la actitud del músico romántico frente a la música; por algo permaneció como punto de referencia obligado para toda la literatura musical de la primera mitad del siglo XIX, hasta que apareció en escena Richard Wagner.²¹³

En resumen de los temas y motivos románticos se han visto muchas veces aparecer lo que constituye el motivo de fondo, forma y substancia, al mismo tiempo: la contradicción, la ambivalencia, el tender hacia un objetivo y al mismo tiempo hacia su contrario.

El culto de lo “puramente poético” que empuja al músico hacia el aislamiento y lo hace tender hacia el retiro, alimenta también, en una dirección diametralmente opuesta, la explosión del virtuosismo instrumental, que fue ciertamente, en el ochocientos romántico, una de las características más visibles. Es aquí donde el virtuosismo trascendió la pura exhibición de habilidad y destreza manual, para ponerse al servicio de lo “poético”, hasta hacerse uno con él. El aislamiento induce entonces al retiro, pero la relación de antagonismo potencial que se creó entre el músico y su auditorio, estimuló también la competencia, la lucha. Por eso, esta contradicción puede ser considerada como una proyección de otra más profunda que surge desde el interior de la relación del músico con la sociedad burguesa.²¹⁴

Se puede dar motivos válidos para rechazar la afirmación, de que el romanticismo es una expresión típica de la cultura burguesa, y sostener en cambio que fue, al menos en su tendencia más radical, un movimiento contra la nobleza. Burguesa era de hecho la poética del sentimiento del setecientos, que con su exigencia de seriedad y verdad en la expresión de lo humano chocaba contra la función de la música como celebración de fiestas o como simple adorno o diversión, propio de la nobleza que la burguesía combatía en el plano

²¹² E. Fubini, *El Romanticismo..*, p. 293; Cotéjese, sobre este particular, la aguda interpretación propuesta por L. Magnani, op. cit., acerca de la estructura bitemática de la forma sonata con una traducción, en términos musicales, de los principios opuestos de sentimientos y razón de derivación kantiana. (op. cit., p. 112)

²¹³ E. Egli, p. 68.

²¹⁴ H. Heussner, p. 154; W. Bietak, pp. vii-viii.

político-económico; burgués era el ideal, relacionado con una tal poética, de la sociabilidad de la música y de la “racionalidad” que debía aparecer como una connotación esencial. Pero como sabemos, la poética del sentimiento y la sociabilidad se oponen en a la concepción romántica, según la cual la finalidad de la música es absoluta. Sin embargo, francamente burgués era el espíritu competitivo con el que el músico romántico ejercía su propia actividad; burguesa era la libertad de iniciativa y el gusto del riesgo; burguesa la voluntad de afirmación individual, aun cuando tal voluntad no tendiera a la realización de límites sino a su superación, y, en perspectiva, a su anulación en el absoluto: burguesa también ésta, en la medida en la que la contradicción individuo-absoluto genera conjuntamente una infinita tensión progresiva, un ansia de sublimación, se convierte en un “malestar consiente de una condición humana desgarrada entre un irresistible impulso de libertad y la presión de un orden social y económico gobernado por leyes inexorables”.²¹⁵

El músico de la primera mitad del siglo XIX tuvo que desenvolverse dentro de un ámbito lleno de ambivalencias y contradicciones como lo fue el fundamento de la autonomía de la música, el concepto de música absoluta y la convicción de la supremacía de la música instrumental sobre la vocal. Y sin embargo, el ochocientos es también la era donde se consideró la música de programa:²¹⁶ allí donde debería estar la “pura” música instrumental se encuentran referencias extramusicales, cada vez más, mientras avanza el siglo, frecuentes, hasta la creación de ese género típicamente romántico que fue el poema sinfónico.²¹⁷

Hoy en día el poema sinfónico es considerado dentro de la historia de la música el mayor y sofisticado desarrollo de la música instrumental de programa. Se considera que el poema sinfónico tiene su origen con las obras de Beethoven, especialmente la Sinfonía Pastoral y la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Sin embargo, los orígenes del poema sinfónico se pueden apreciar más en las oberturas de Beethoven, que concentran las características de muchas de las obras de un sólo movimiento.

Pero la idea de una música de programa se relaciona de otra profunda convicción romántica: que la substancial unidad del arte tuviera como consecuencia una especie de simbiosis de las artes singulares, por la cual fuera posible y lícito pasar de una a otra, y la

²¹⁵ E. Fubini, *El Romanticismo...*, p. 286; E. Alker, p. xxii.

²¹⁶ Hay que recordar que desde el siglo XVIII se utilizaba sobre todo en los programas de música para clavecín de Rameau piezas con los nombres de animales o de lugares.

²¹⁷ R. Di Benedetto, pp. 23-24; L. Platinga, p. 33.

poesía disolverse en música, y la música transcolorearse en pintura, y así sucesivamente. El concepto de música absoluta que por un lado se contrapone y por el otro, resuelve en su contrario, en el concepto de una “obra de arte total” que acoge en sí y reunifica las artes separadas.²¹⁸

En los últimos años del setecientos, Friedrich Schlegel, dictaminó en uno de sus fragmentos: “toda la verdadera música debe ser filosófica e instrumental”, y había hablado de la maravillosa afinidad que unía entre sí las artes y las ciencias, asimilando el proceso de proposición, elaboración, desarrollo, variación de un tema en la composición musical, al proceso de una meditación sobre un tema filosófico. Y bien, esta sustancia “filosófica”, sustancia que fluctuaba todavía indistinta e indeterminada en la música puramente instrumental, debía encontrar una determinación y una identidad mediante la re-anexión de la poesía.²¹⁹

Entonces, también los músicos que hacia la mitad del siglo parecían renegar de los principios fundamentales del romanticismo, predicando en sus escritos teóricos y propugnando en sus obras una “superación” de la música absoluta, terminaron por aceptar su “poder soberano”. Sin embargo, es importante mencionar cuán imposible es la tarea de trazar líneas divisorias netas en el accidentado mapa del romanticismo, y establecer posiciones unívocas, cuya aceptación hace dificultosa la ironía de la paradoja.²²⁰

²¹⁸ R. di Benedetto, p. 25; P. Moos, p. 165; E. Alker, p. 245.

²¹⁹ H. Heussner, p. 155; I. Hernández, D. Sabaté, p. 47.

²²⁰ I. Hernández, D. Sabaté, p. 48.

III. EL PAPEL DE LA GUITARRA SOLISTA: EL VIRTUOSO

El itinerante virtuoso, así como el diletante, son específicamente un fenómeno característico del siglo XIX. Viena fue una ciudad fértil para el virtuoso, con sus grandes salas de concierto y un público cuyo entusiasmo era muy fácil de inspirar. Pianistas como Franz Liszt y Sigmund Thalberg marcaron huella, así como el violinista Nicoló Paganini (fig. 14), quien fue el modelo de acróbata instrumental.



FIGURA 14 (*The violinist Niccoló Paganini*, Jean Auguste Dominique Ingres, París, 1819. Musée du Louvre)

Dentro de la guitarra, este papel se le asignó primero a **Mauro Giuliani** (1781-1829). En su primera aparición en otoño de 1806, tanto el público, los críticos y compañeros guitarristas quedaron fascinados. Por ejemplo Simon Molitor aclaró:

“Ahora [hacia finales de 1806] vino a nosotros el Señor Mauro Giuliani, un napolitano; un hombre que se sabe dirigir en el camino correcto junto con su gusto perfecto en la armonía, para convertirse en un perfecto virtuoso, haciendo un juego con una terminación perfecta en cuanto a la unión de destreza y gusto. Encontró aquí, en su estancia [en Viena], un nuevo estilo por escribir y por crear, el cual nos ha dejado un gran conjunto de hermosas composiciones, convirtiéndose en un modelo de extrema musicalidad...”.²²¹

²²¹ S. Molitor y R. Klinger, p. 10.

Así, el nuevo “modelo de composiciones”, las cuales presentaron nuevas dificultades para su ejecución, se convirtieron para el guitarrista en una evolución en sus habilidades y destrezas. Sin embargo, surgieron algunos defectos: “la perfección no pudo superar los obstáculos que se presentaron y la ruina no se encontró lejana”. Simon Molitor nombró los siguientes motivos: “ignorancia de la armonía, donde justamente la guitarra debería de destacar, [además de] pobreza en el gusto y por otro lado, el descuido y la frivolidad que la mayoría de los amantes de este instrumento de moda tienen.”²²² Esta novedad acerca del nuevo modo de composición significó “concentrarse en las diferentes voces que van haciendo la melodía y la armonía, debidamente diferenciadas, donde el bajo resalte de las demás voces, pero que aún siga relacionándose entre sí con la voz superior...”²²³

Este estilo tenía que tomar en cuenta la ejecución de las composiciones. En un artículo sobre un rondó de Giuliani: del *Rondogino brillante per Chitarra, composto de Mauro Giuliani*. In *Lipssia, presso Peters*, se escribió: “Sig. G. ha logrado componer como si fueran dos instrumentos, en la cual presenta una hermosa y fluida melodía; y el segundo un acompañamiento de acordes. Así pudo unir de manera perfecta, gran habilidad y conocimiento del instrumento, así, que no sólo se oye los sonidos o melodías que resaltan, sino también se expone el entretenimiento del oyente. Son estos los retos con los que se enfrentan los intérpretes, que por la calidad de la obra, tiene que ser un experto; el cual, tiene que llevar la melodía a través de una fluidez junto con el acompañamiento para crear un discurso perfecto, que es lo mínimo que se puede hacer...”²²⁴

El *Rodogino brillante* es una obra muy pequeña que consta de sólo dos partes, dónde se repite el mismo motivo rítmico de tres corcheas y dos dieciseisavos, creando frases de cuatro compases, además de tener un ostinato presente en toda la obra de arpegios en dieciseisavos.

²²² *Ibidem*, p. 8.

²²³ *Ibidem*, p. 9.

²²⁴ *AmZ*, XIX, (Diciembre, 1817), Sp. 890.



FIGURA 15 (Primera Edición: “RODONGINO/ brillante/ per/ Chitarra/ composto da/ MAURO GIULIANI...,Leipzig: C. F. Peters, pl. nr. 1298, Diciembre, 1817. *AmZ*, XIX, 1890)(Partitura completa, anexo II)

Como el virtuoso que era, M. Giuliani siempre estaba a la luz de los críticos. . En 1806 J. F. Reichardt en sus “*Vertrauten Briefe*” escribió: “hubo un guitarrista napolitano, el cual tocó perfecto, que me hace recordar cuando se tocaba de manera original y auténtica el laúd; no he escuchado algo tan perfecto viniendo de uno de los instrumentos más imperfectos. Ahí mismo, cantaron dos italianos con él, un simpático tenor y un bajo, una pequeña romanza francesa: *La Sentinelle*,... Una encantadora, melodía a manera de marcha...”²²⁵

M. Giuliani concertó junto otros músicos renombrados de la época. Por ejemplo, tocó el 9 de mayo de 1813 junto con el pianista Ignaz Moscheles (1794-1870), quien era el adjunto en jefe del *Hoftheater*.²²⁶

Diversas publicaciones son evidencias que la actividad en Viena de Mauro Giuliani dejó marca en la escena local guitarrística, influenciando enormemente la técnica de composición y de ejecución.

²²⁵ T. Heck, p. 231.
²²⁶ F. Buek, p. 13.

Un ejemplo es la presentación de *Sonate für Piano und Guitarre* de M. Giualiani, la cual se concibió para ambos instrumentos, siendo un arreglo especial para el último instrumento. El hecho de que se haya tocado esta obra hoy en día no representaría nada nuevo, sin embargo, para la época era algo nuevo, algo no visto antes.²²⁷

Así se hizo una relación entre los virtuosos de la época con M. Giuliani a la guitarra, Joseph Mayseder (1789-1863) al violín y Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) al piano; E. Hanslick escribió en su *Geschichte des Concertwesens*:

“Principalmente en Viena hubo una moda Hummel para el dicho instrumento [piano]. Y es entendible, porque esta popularidad sirvió en general. [...] el violinista Mayseder y el guitarrista Giuliani sabían la manera de entusiasmar a los vieneses, por ello, Hummel se unió con ellos en la primavera de 1815 para un ciclo de seis conciertos por suscripción, los cuales se dieron con “un buen gusto a la localidad privada en Haarmarkt”. El precio de la suscripción por el ciclo ascendía a un ducado (y tenía que ser obligatoriamente por los seis conciertos), por ella a estos conciertos se les conocía bajo el nombre de Dukatenconcerte [conciertos ducados]. Cada uno de los tres intérpretes tocaba una o dos piezas solistas y en los últimos números todos juntos mostraban su virtuosismo. Éste último, el triunfo principal, era *La Sentinelle*, una romanza francesa, que Hummel arregló para los tres instrumentos, donde cada uno hacía una variación brillante. Esta obra era seguida por *Der Troubadour*, igualmente una romanza francesa que se interpretaba de la misma forma que la anterior. Después el atractivo de este número de moda aumentaron, con la participación de algún cantante de popularidad (Sr. Barth, Srita. Wranitzky) que participaban en cualquiera de las romanzas o con la variación instrumental del violonchelo de Merck²²⁸[...]”²²⁹

De igual forma, con la misma popularidad del arreglo de Hummel de *La Sentinelle* o el arreglo de Giuliani *Troubadour*, los arreglos que hizo el último sobre el tema *di tanti palpiti* de la ópera *Tancredi* de Rossini fueron un gran éxito en sus conciertos. “El Sr. Giuliani dio un pequeño concierto en la Redoutensaale” en el cual: “se escuchó un nuevo arreglo para dos guitarras sobre el tema *di tanti palpiti* hechas por el propio hijo del Sr. Giuliani, tocado por el propio Giuliani y el Sr. N[...].”²³⁰ Otras obras que se interpretaron en dicho concierto fueron la *Overture* de Cherubini, *Maestoso* del concierto para guitarra en F de Giulini, *Neue Cavattina* del mismo compositor, *Scene y Rondo: “Perchè turbar la*

²²⁷ T. Heck, p. 60.

²²⁸ Joseph Merck (1795-1852) violonchelista austriaco, descrito como uno de los chelistas que más influenciaron a dicho instrumento en la primera mitad del s. XIX, realizó diversas composiciones para el instrumento. (*Grove's Dictionary of Music and Musicians*, UK, 1954, vol. V, p. 716)

²²⁹ E. Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Viena, 1869, vol. I, pp. 215-216.

²³⁰ J. Zuth, *Simon Molitor...*, p. 78.

pace” de *Tancredi* con la voz de la Sra. Gentile Borgondio y en nuevo poturrí nacional de Hummel, para pianoforte y guitarra, interpretado por el pianista Moscheles[¿] y M. Giuliani; él cual, como dijo un crítico del *AmZ*: “ todas sus ejecuciones le dan la más merecida distinción de ser el primer virtuoso de su instrumento.”²³¹

El arreglo de M Giuliani sobre el tema “*di tanti palpiti*”, está compuesto en forma de una *Cavatina variée*,²³² en donde una de sus variaciones está hecha en estilo bolero, muy popular en aquella época. La coloratura vocal y ornamentaciones escritas en la pieza, pudieran ser escritas para “disfrazar” la típica aria rossiniana para los propósitos vocales requeridos.²³³

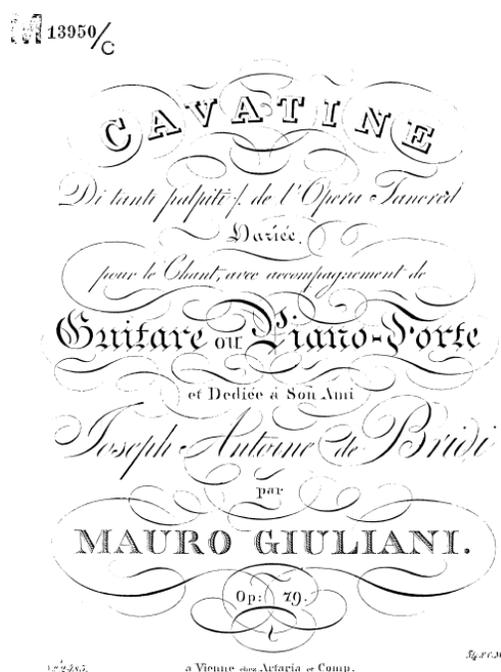


FIGURA 16 (Primera Edición: “CAVATINE/ Di tanti palpiti :: de l’Opera Tancred/ Variée pour le Chant, avec accompagnement de/ Guitare ou Piano-Forte/ et Dediée á Son Ami/ Joseph Antoine de Bridi/ par/ MAURO Giuliani/ Op: 79...” Viena: Artaria & Comp., pl. nr. 2485, 1 de Mayo de 1817, A. Weinmann, *Völlständiges Verlagverzeichnis Artaria & Comp.*, Viena, 1952.)

²³¹ T. Heck, vol. II, p. 239, l, 26 b.

²³² *Cavatina*: diminutivo de cavata, que significa una aria corta sin el da capo, puede presentarse como pieza independiente o acompañada de un recitativo. (Oxford Music Online: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05215?q=cavatina&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, 23/03/2014)

²³³ T. Heck, vol. II, p. 90.

Así mismo, M. Giuliani destacó por sus conciertos con objetivos caritativos. En diciembre de 1817 el *AmZ* citó: “el 21 hubo un musical [concierto] en apoyo a los pobres en *Augarten Fest-Saale*. Que dio la academia [conjunto de varios virtuosos famosos de la época]...”.²³⁴ Una presentación que contó con un programa muy variado, donde M. Giuliani participó junto con el violinista J. Meyseder: “Después del agradecimiento de los pobres, siguió la melodía: ‘la *Sentinelle*’, con solos, coro y variaciones, interpretada por los Sres. Barth [¿], Moscheles, Mayseder und Giuliani, los cuales en general, tuvieron una merecida ovación por parte del público”.²³⁵ De igual forma, el mismo periódico publicó en 1818: “El día cinco en el auditorio de la Facultad de Leyes realizó un musical [concierto] en apoyo a los viudos y huérfanos. Se presentó: 1. La obertura de *Coriolan* de Beethoven. 2. Rec. [recitativo] y aria de *Joseph*, interpretada al canto por el Sr. Barth. 3. Variaciones para flauta, interpretadas por Sr. Keller. 4. El cuento de Theodor Körner: *Die heilige Cäcilia*, interpretada por el Sr. Leidesdorf – una espléndida composición, con la cual el joven compositor tuvo el gran honor de presentarla con la Srita. Von Mosel en la voz principal. 5. *La Sentinelle*, para canto, pianoforte, violín y guitarra de Hummel, interpretada por los señores Bath, Moscheles, Mayseder y Giuliani. – Los últimos tres artistas formaron una triple alianza y realizaron una temporada de conciertos de tres semanas presentándose en las salas más populares de la ciudad, en los cuales presentaran alternadamente su virtuosismo extraordinario...”.²³⁶

Dichos conciertos que realizó M. Giuliani junto con los demás virtuosos se volvieron muy populares, sus programas presentaban una gran variedad de partituras, siempre focalizadas en el virtuosismo de cada uno de ellos: “Entre las obras musicales, las cuales presentaron en dos conciertos y que se distinguieron por las excelentes interpretaciones, fueron: una obertura de nuestro inalcanzable Beethoven, [...]; variaciones para violín y fortepiano, compuestas por el Sr. Mayseder y el Sr. Moscheles, [...] y un movimiento parte del concierto para guitarra del Sr. Giuliani. Su exquisita forma de tocar y su enorme libertad, con las cuales sabe tratar la guitarra, provocaron gran admiración en todos los presentes”. El último de éstos tres conciertos, el cual tuvo lugar el 30 de abril terminó con una *Romanze*: “la despedida del trovador [*der Abshied der Troubadours*] del Sr. Castelli, la cual

²³⁴ *Ibidem*, p. 240, l, 28.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Ibidem*, p. 241, l, 31.

mantuvo la melodía original pero fue nuevamente compuesta para voz, fortepiano, violín y guitarra, con variaciones que se alternaban entre los tres virtuosos y la voz de la Srta. [Mlle.] Wranitzky.”²³⁷ Esta obra se convirtió en una obra favorita entre el público, la cual se presentó en varias ocasiones, como por ejemplo el 25 de abril de 1819, en un concierto de la famosa cantante Karoline Seidler-Wranitzky en la pequeña sala de *Redoutensaal*, “en el cual el virtuosismo de los Srs. Mayseder, Moscheles y Giuliani, brilló a lo largo de toda la obra.”²³⁸ Así mismo en un concierto privado del Sr. Moscheles, que tuvo lugar el 25 de mayo de 1819, se presentó la misma obra y con el mismo reparto.²³⁹

La obra *Der Abschied der Troubadours*, con texto de Castelli. La pieza fue hecha para *Terz guitare* en D, así que la tonalidad original es F. Se utilizó frecuentemente como final de los conciertos, lo cual tuvo éxito, como hemos leído anteriormente. Alexander Weinmann, citó en su libro una extensa reseña de la obra publicada en *Wiener Zeitung*, No. 103, el 6 de mayo de 1819.

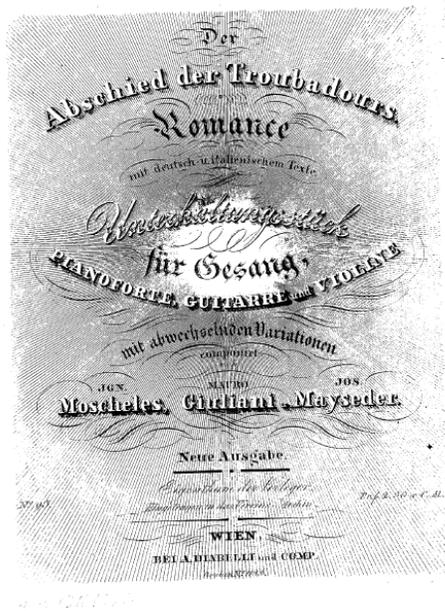


FIGURA 17 (Primera Edición: “Der Abschied der Troubadours/ ROMANZE/ mit deutsch und italianischem Texte/ Unterhaltungsstück/ für/ Gesang, Pianoforte, Guitare und Violine / mit abwechselnden Variationes/ componirt/ von/ I. Moscheles, M. Giuliani und J. Mayseder...” Vienna: Cappi & Diabelli, C.et D. N° 93, 6 de mayo 1819 (A, Weinmann). Sin embargo, se presentó en concierto desde el 25 de abril de 1819 y pudiera ser que se presentará desde la primavera de ese mismo año)

²³⁷ *Ibidem*, pp. 241-242, I, 32.

²³⁸ *Ibidem*, p. 242, I, 34.

²³⁹ A. Koczirz, *Zur geschichte...*, p. 18; S. Hackl, *Die Gitarre...*, p. 59.

Las críticas anteriores nos ayudan a analizar la forma de los conciertos de aquel tiempo, además, de aclarar la primacía de Giuliani dentro de la guitarra. Fue llamado como el “magnífico virtuoso”, dentro del círculo selecto de músicos cuando presentó la *Serenade* para la archiduquesa Marie Louise, duquesa de Parma. “Toda la finura y la gracia, con las que este artista sabe tocar su instrumento, y encantó aquí a todos sus oyentes.”²⁴⁰

En el 1819 Giuliani abandonó Viena y regresó a Italia. En los años siguientes llegó Luigi Legnani, también italiano, que se convertiría en la siguiente entusiasta ovación vienesa.²⁴¹

Sin embargo, a pesar de ser Giuliani el primer virtuoso guitarrista, **Simon Molitor** (1766-1848), fue uno de los primeros virtuosos vieneses, además de ser uno de los primeros en plasmar escritos sobre la guitarra. El más valioso de éstos fue su escrito, que se encuentra como parte de la introducción de su *Grosse Sonate Op. 7*; dicho escrito trata sobre los orígenes de la guitarra, propone las etapas del desarrollo de ésta, así como una teoría sobre los motivos de la decadencia del instrumento y para terminar, presentó su obra como un intento de rescatar la música para guitarra. Este escrito es considerado hoy en día como uno de los más valiosos de la época, podría mencionarse que es una fuente importante para la apreciación de la relación del instrumento con los compositores y con la sociedad de aquella época.

S. Molitor junto con R. Klinger: *Versuch einer vollständigen methodischen Anleitung zum Guitare=spielen* (Ensayo concerniente a la completa Instrucción Metódica para tocar la Guitarra) es un documento único: por su importancia para la tradición de la guitarra austriaca; y por otro lado, por el hecho que solamente se conoce una copia de la primera edición en alemán, el segundo volumen no se ha ubicado

²⁴⁰ T. Heck, p. 242, l, 33.

²⁴¹ F. Buek, p. 13.



FIGURA 18 (Retrato de Simon Molitor, ÖNB, Viena, s.a)

A pesar de las diversas opiniones, la evaluación hecha por Joseph Zuth en su libro *Simon Molitor und die Wiener Gitarristen um 1800* sobre la importancia e influencia de este compositor para el desarrollo de la guitarra clásica sigue siendo válida:

“Resumiendo podemos decir que, conforme a la forma y contenido de sus obras, Molitor asume el papel más importante entre los músicos de la primera época de la interpretación de la guitarra vienesa [...]. En el campo de la técnica instrumental, Molitor parece que fue ejemplar y un pionero en el tema. Como se muestra por la perspectiva de la práctica de la interpretación contemporánea [...], Molitor debe ser considerado como el principal personaje con respecto a un trato exhaustivo y sistemático de la guitarra. Su definitiva influencia en su campo no sólo debe ser asumida por su inmediato entorno guitarrístico; su acercamiento a la didáctica no fue inadvertida por sus demás colegas (esto evidenciado en la técnica casi idéntica de Matiegka). Su excelente método técnico-instrumental tuvo un efecto mayor en la gran masa de guitarristas contemporáneos, quienes muy frecuentemente se apropiaron del muy de repente moderno instrumento sin ninguna instrucción formal [...]. De los hechos mencionados anteriormente, uno puede concluir que el trabajo de S. Molitor fue de singular importancia e innovación para el campo de la técnica de la guitarra vienesa.”²⁴²

“Otros casos que se muestran pueden clarificar las actividades de Molitor. Es el primero en Viena en mostrar interés científico en la historia del instrumento. Su incomparable discusión acerca de los primeros instrumentos de cuerda en el prefacio del Op.7 logró delinear el desarrollo de la guitarra y del laúd [...]. Además, la concepción estética de la interpretación musical en la guitarra, la cual aborda en el mismo documento, así como sus notables reflexiones sobre la forma aceptable de la

²⁴² J. Zuth, *Simon Molitor...*, p. 93.

práctica de la interpretación. Finalmente, sus sugerencias concernientes a una mejor forma de notación para la música para guitarra no deben ser tratadas como insignificantes o imprácticas, aunque éstas no se hayan tenido una práctica común, incluso hoy en día. Uno de los grandes logros de Molitor para la guitarra en general fue su esfuerzo por hacer del instrumento apto para el hogar y para la música de cámara y lograr que se mantuviera relativamente libre del exceso de una afectación técnica. La era del virtuoso, la cual siguió de la primera época vienesa, no fue otra cosa que el extremo lógico de la perfección técnica dentro de su periodo de preparación, la cual sólo pudo florecer gracias a los excepcionales dotados del instrumento como Giuliani y Legnani. Molitor, sin embargo, tuvo en su mayoría un estilo de interpretación adecuado al relativamente bajo volumen que había del instrumento, y uno debe ver uno de los más estimables aspectos de una actividad nueva de los primeros y más prominentes protagonistas de la cultura guitarrística en Viena.²⁴³

Cabe aclarar que Josef Zuth, el cual basó su apreciación sólo en las composiciones y textos conocidos en ese tiempo; como se mencionó anteriormente, todavía no se tenía acceso al *Versuch* de Molitor quien influenció en métodos consecuentes para tocar la guitarra como con: Bathioli, Swoboda, Padowetz, otros se apropiaron de algunas consideraciones metódicas e incluso en ocasiones de sus exactas palabras.²⁴⁴

Así, junto con las detalladas instrucciones de la interpretación en las obras de solista (Op. 7, Op. 11), el libro *Versuch...* nos brinda un gran documento sobre la interpretación práctica y técnica vigente en la primera década de la guitarra clásica, hasta considerarse uno de los más substanciales y pedagógicamente sistemáticos trabajos en la historia de la guitarra. Es la base de una tradición que desarrolló su propio perfil y la cual se extendió hasta el siglo XX a pesar de las diferentes influencias de los demás centros guitarrísticos. Su influencia terminó después de la publicación de los métodos de Johann Decker-Schenk (1892) y Alois Götz (1900), cuyo alumno Jakob Ortner comenzó a recomendar la nueva escuela española justo después de su encuentro con Miguel Llobet, Andrés Segovia y Emilio Pujol en los 1920's.²⁴⁵

En su momento, el compendio Molitor/Klinger fue sin ninguna duda el más completo y superior de su especie: el método de Graeffe no puede ser comparado en términos de metodología rigurosa y en la cualidad de sus ejemplos musicales, y los estudios de Giuliani,

²⁴³ *Ibidem*, p. 95-96.

²⁴⁴ S. Hackl, p. 28.

²⁴⁵ F. Buek, p. 56

los cuales hoy en día siguen siendo importantes, no cuentan con una base teórica. Sólo el tardío método de Bathioli podría contar con una importante comparación.²⁴⁶

Entre los métodos para guitarra publicados fuera de Viena antes o simultáneamente que el Molitor/Kinger, sólo el método de Ferdinando Carulli puede competir con él. Así mismo, los métodos de Dionisio Aguado y Fernando Sor, los cuales aparecieron dos décadas después, también se pueden considerar sumamente importantes. Sin embargo, siempre es necesario destacar, que el momento que apareció el método Molitor/Klinger, la guitarra se encontraba apenas en su “infancia”.²⁴⁷

El capítulo sobre la armonía y/en la guitarra es único: la correcta escritura en las publicaciones era rara en aquellos tiempos. La impresión fue preparada con mucho cuidado, de hecho, no tiene casi errores en el texto ni en la música.

No obstante todas sus virtudes, el método Molitor/Klinger fue aparentemente un fracaso comercial, como lo sugieren los hechos: por las pocas copias existentes conocidas y por la ausencia de una segunda edición. Aunque éste fuera dirigido a los guitarristas amateurs, como estaba indicado en el prefacio, el método probablemente era demasiado voluminoso y complejo para su audiencia, y posiblemente demasiado elaborado. Ningún *dilettante* necesitaba 1,700 acordes y las complicadas reglas de digitación; un “sistema simple”, como se prometió en el título del documento, fue muy fácil de suplir por los cortos métodos de Johann Bornhardt y Bartolomeo Bortolazzi, los cuales fueron impresos varias veces.²⁴⁸

Sin embargo, otra razón de la pobre distribución del método podría residir en el hecho que ninguno de los autores eran virtuosos populares.

A pesar de no ser reconocido como virtuoso guitarrista, Simon Molitor, obtuvo una gran popularidad tocando el violín, su instrumento original. Viajó a lo largo de toda Alemania, tocó en orquestas, dio conciertos y compuso música de concierto y música de cámara para diversos instrumentos. El archivo de la *Gesellschaft der Musikfreunde* en Viena tiene 44 de sus obras, de las cuales se enlistan algunas:

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 57.

²⁴⁷ S. Hackl, p. 29.

²⁴⁸ *Op. cit*, p. 53.

1. *Grande Sonate pour Guitarre et Violon concertants*, F, Op. 3.
2. *Sonate pour Guitarre et Violon concertants*, F, op. 5.
3. *Grande Sonate pour Guitarre seule*, a menor, Op. 7.
4. *Sonate pour Guitarre seule*, C, Op. 10 [recte Op. 11].
5. *Sonate pour Guitarre*, C. [Op. 12]
6. *Sonate pour Guitarre*, G, Op. 15.
7. *Rondeau avec un Adagio pour Guitarre*, a menor, Op. 10.
8. *Marche funèbre à la mort de mon ami Francois Tandler; Recueil de petites pièces faciles de differents auteurs et un Rondeau original pour la Guitarre d'une difficulté progressice, 4 livraisons.*

La colección de las obras de Simon Molitor fue publicada en un CD-Room en una extensa edición hecha por Martin Neumann y Filippo Araniti (con la excepción de algunas obras que no eran conocidas en ese momento, como e.g. *Receuil de pieces favorites*, volúmenes 1, 2, 4 y el segundo volumen del método): Simon Molitor, *Opera omnia*, *Fondazione Arantini Editions*, www.guitaronline.it.

Louis Wolf (1775-1819) comenzó a brillar dentro del mundo de la guitarra en el año de 1790. Antes de dedicarse a la guitarra era un dedicado y famoso violinista. Fue en sus días de *Rechnungsofizial* (el oficial de cuentas) que se acercó a la guitarra. Después de 10 años de lecciones, pudo dominar “el instrumento que parecía estrecho para ser hecho para ser concertante”.²⁴⁹

Con relación a los conciertos que dio en Viena el *AmZ* publicó en enero de 1805: “el Sr. Wolf dio un concierto en la Sala *Jahnischen*. Tocó un concierto de guitarra con tanta facilidad, velocidad y buen gusto; en general es alguien que sabe demostrar el dominio del instrumento”.²⁵⁰ Con su esposa, que era pianista, presentó desde 1801 “*Arien mit Begleitung der Guitarre*” (Arias con arreglo para guitarra). Ambos fueron reconocidos por su trabajo en conjunto, no sólo en los conciertos sino en el aspecto educativo musical fueron exitosos, ya que tuvieron más alumnos que otros instrumentistas.²⁵¹

²⁴⁹ J. Zuth, *S. Molitor...*, p. 72.

²⁵⁰ *AmZ*, VII (Enero 1805), Sp. 242.

²⁵¹ H. Funck, p. 24.

Con la muerte de su esposa, en 1808, fue un detonante para escribir numerosas composiciones. Sin embargo, hacia 1810, presentó un concierto pequeño en la Sala *Redoutensaal* con la *Doppelgitarre*, pero no obtuvo el éxito esperado; por lo cual dos años después dejó Viena y su carrera como instrumentista, así como su trabajo como funcionario y contador para buscar suerte en Moldavia, zona de Checoslovaquia, donde afortunadamente encontró el éxito tanto como instrumentista, como compositor.²⁵²

Otro guitarrista importante de la época fue **Franz Tandler** (1782-1807), quien murió joven y dejó tras de sí muy pocas composiciones y como la mayoría de los guitarristas de ese tiempo las compuso para su instrumento, como fueron: algunas variaciones, *walzer*, pequeñas partituras y además dos composiciones para música de cámara; en las cuales mostró destreza compositiva y libertad instrumental. En Julio de 1811, el *AmZW* publicó: “*Variations pour la Guitarre seule, comp. Par Franc. Tandler Oeuv. I au Bureau des arts et d’industrie à Berlin*”. El crítico la caracterizó como “[...] para los instrumentistas más hábiles, quienes sin embargo, no tienen que ser virtuosos. Todo en la obra está adecuado para el instrumento [...]”.²⁵³ El *AmZW* publicó pequeñas críticas sobre los conciertos de Tandler y señaló que él era un “hábil concertista”. Tanto Simon Molitor como Wenzel T. Matiegka, escribieron una marcha fúnebre en su honor, e incluso el primero le escribió una dedicatoria en su *Sonate* Op. 7.²⁵⁴

Padre e hijo Bortolazzi eran italianos virtuosos, que realizaron una importante carrera concertista en Viena. El *AmZW* publicó: “Viena, a 9 de Abril [1805] [...], el conocido intérprete de mandolina Bortolazzi se presentó en concierto junto con su hijo acompañándolo en la guitarra, hubo mucha soltura, riqueza, fineza, facilidad y delicadeza [...]”.²⁵⁵ Joseph Zuth supuso, que, como **Bartolomeo Bortolazzi** (1772-?) se quedó mucho tiempo en Viena, a comparación de otras ciudades en las que estuvo, logró publicar con *T. Haslinger* su *Neue/ theoretische und practische/ Guitarre-Schule*. El *AmZ* tomó algunas de sus composiciones y las publicó en Diciembre de 1804:

“*VI Airs italiens avec l’accomp. De la Guitarre, composés et dédiés à Madem. Henriette Wolny par B. Bortolazzi. Oeuv. II Berlin, chez les Frères Schiavonetti:...*, así el Sr. B, ha logrado que su

²⁵² F. Buek, p. 14.

²⁵³ *AmZ*, XIII (Julio 1811), Sp. 528.

²⁵⁴ S. Hackl, p. 64

²⁵⁵ *AmZ*, VII (Abril, 1805), Sp. 500.

colección de *ariettas* sean de agrado en el íntimo círculo donde continuamente se mueve, ya que pueden encontrar en cada una de las piezas el tiempo necesario para convertirlas en sus favoritas [...], así mismo, todos saben, que las composiciones el Sr. Bortolazzi son del todo adecuadas para el instrumento.”²⁵⁶

Una de las más grandes guitarristas, fue la “niña maravilla” **Franziska Bolzmann** (1805-?). Debutó por primera vez a los nueve años de edad en la Sala *Römischer Kaiser* el 4 de enero de 1814, donde interpretó composiciones de A. Diabelli y arreglos para cuarteto de M. Giuliani para “la alegría de todos los oyentes”. El 9 de abril de 1817, además, de presentar piezas de M. Giuliani, presentó una composición propia: *Fantasie für die Guitarre* en la *Redoutensaal* dentro del palacio Hofburg. El *AmZ* escribió:

“Su forma de tocar demuestra una fluida práctica, una excelente estudiante, en algunas de las sensaciones para el manejo del instrumento, las adecuadas y buenas maneras del discurso musical son suficientes para brillar – un discurso seguro y natural.”²⁵⁷

En Abril de 1817 en el teatro *Josephstadt* se presentó con un gran programa mezclado, donde interpretó parte de sinfonías de Mozart con arreglo y variaciones de M. Giuliani.

A pesar de ser una niña virtuosa, fue la misma razón por la cual no consiguió mantenerse ante el público, además hay que recordar, que M. Giuliani era que dominaba las salas de concierto.²⁵⁸

El único guitarrista que pudo competir contra Giuliani, fue el conocido virtuoso y compositor **Luigi Legnani** (1790-1877), quien consiguió la absoluta simpatía del público y de la crítica. El *AmZW* escribió en Diciembre de 1822, una crítica sobre el concierto que presentó el 20 de Octubre:

“Logró un gran concierto, deleitándonos con un instrumento tan limitado, dejándose ver como un gran artista que hay que escuchar [...]. Los ojos y oídos de uno no pueden confiar en que sea sólo un hombre el que logre tal resultado; la Obertura sonó, como si tocara toda una orquesta de guitarras, la melodía resaltó de una manera dulce y agradable, teniendo un grato equilibrio sobre las figuras del acompañamiento. Durante el concierto mostró un gran desarrollo virtuosístico, ya que en las variaciones fueron el mayor triunfo técnico. Así también, como cantante *alla cámara* resalta

²⁵⁶ *AmZW*, VII, (Diciembre, 1804), Sp. 179.

²⁵⁷ *AmZW*, (Marzo, 1817), Sp. 84.

²⁵⁸ M. Dettke, p. 23.

su gusto y su discurso nativo de su tierra, con lo cual logra un doble interés junto con espléndido acompañamiento”²⁵⁹

En el programa se interpretaron las siguientes partituras: “1. *Symphonie*; 2. Concierto; 3. Arias de Rossini, cantadas y acompañadas por el concertista; 4. Obertura de la italiana en Algir para guitarra sola; 5. Variaciones para violín interpretadas por el Sr. Leon (sic) de Sn. Lubin; 6. Grandes Variaciones para guitarra”²⁶⁰

Con su inmensa maestría logró aumentar los límites del virtuosismo. Lo mostró en su segundo concierto el 28 de octubre de 1822, donde interpretó uno de sus *capricci* “con sólo el dedo índice izquierdo”, el cual “hizo tal trabajo que pareció que estaba utilizando toda la mano, que incluso cuando tocó un trino, fue algo digno de verse.”²⁶¹

El 9 de diciembre del mismo año en el teatro *Kärntnerthor* se presentó como “prólogo del ballet una fantasía para guitarra, del Sr. Legnani” la cual, “mostró una gran maestría, que el público se sintió decepcionado de que la obra no tuviera *da capo*”²⁶²

El 12 de enero de 1823, bajo petición “el Sr. Legnani se dejó escuchar una vez más con Arias de la Adelaide de Borgogna de Rossini cantando y acompañándose el mismo [...]”²⁶³

Los números donde el propio L. Legnani canta, la mayoría de ellos son arreglos de ópera, en estos programas presentó sus composiciones. Tanto él como Mauro Giuliani son considerados los guitarristas que más ayudaron a desarrollar la literatura para la guitarra solista en el s. XIX. Sin embargo, el elemento más importante para el desarrollo de ésta, fue la prueba del público de los primeros conciertos ofrecidos por los virtuosos; lo que permitió su validez como instrumento solista. Lo que conllevó a que los mismos virtuosos fueran los que escribieran sus propias obras, desarrollando cada vez la técnica del instrumento dentro

²⁵⁹ AmZ, XXIV, (Diciembre, 1822), Sp. 796.

²⁶⁰ *Ibidem*

²⁶¹ *Ibidem*, p. 797.

²⁶² AmZ, XXV, (Febrero, 1823), Sp. 53.

²⁶³ *Ibidem*, Sp. 124.

de sus composiciones. Sin embargo, no dejaron atrás la composición de partituras para *amateurs*.²⁶⁴

Después del éxito de L. Legnani, surgieron sólo unos cuantos elegidos para el puesto de virtuoso. “Que el gusto por la afición a éste instrumento disminuyó”,²⁶⁵ citado por el *AmZ* en marzo de 1827, en el reportaje hecho sobre el concierto de los hermanos Eduard y Leonard Schulz. El crítico de dicho escrito se basó sobre todo en **Leonard Schulz** (1814-1860) de 12 años; que interpretó el 21 de febrero en la sala local el “*Rondeau brillant* para dos guitarras de Giuliani, el cual lo acompañó su maestro y padre”.²⁶⁶

Nacido dentro de una familia vienesa dedicada a la música, a muy temprana edad dicho guitarrista comenzó su carrera siguiendo los pasos de su padre en la guitarra, mientras que su hermano Eduard Schulz se desarrolló en el piano, desde el año 1822 su padre hizo una gira de conciertos a lo largo de Europa con ambos de sus hijos, lo cual los llevó en 1825 a viajar con el pianista Ignaz Moscheles a Inglaterra.

Ya para el año de 1830 gracias a su composición *Grosse Fantasie* Op. 48, Leonard Schulz fue capaz de desarrollarse como solista y compositor renombrado dentro de Inglaterra. Se tiene evidencia que en el de 1844 tocó junto con Alois Götz en Austria, sin embargo, murió a los 46 años en Londres. L. Schulz escribió alrededor de cien partituras para guitarra entre las cuales hay fantasías, rondoes, divertimentos e innumerables transcripciones, sin embargo, la publicación más importante que tuvo fue los dos volúmenes de sus últimas obras, dedicadas a Madame Sidney Pratten.

En su libro Makarov describió su encuentro con dicho compositor:

“A las ocho en punto llegó el esperado guitarrista Schulz. Era un hombre de unos 36 años, grande y bien parecido [...] dentro de la conversación le expliqué mi relación con el instrumento [guitarra] y le comenté acerca de mis dudas y expectativas, las cuales has sido influenciadas a lo largo de toda

²⁶⁴ A. Koczirz, *Zur Geschichte...*, p. 18.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 19.

²⁶⁶ *Amz*, XXV (Febrero, 1823), Sp. 124.

mi carrera musical. Schulz me escuchó con gran atención, le presté mi instrumento, lo probó y descubrió que sonaba mejor que su propio instrumento adquirido en Londres. Tocó un gran número de obras, todas de su propia composición [...]. En su interpretación se encontraba todo equilibrado: una increíble precisión, fuerza y ternura, vivacidad y gusto, efabilidad y brillo creando un sorprendente efecto, creando un estilo brillante y artístico [...]. De este encuentro puedo decir que Schulz debe ser reconocido como uno de los más grandes virtuosos de la guitarra [...].”²⁶⁷

Wenzel Thomas Matiegka (1773-1830) nacido en los territorios bohemios teniendo de sus primeras presentaciones en Viena alrededor del año de 1800, donde primero se hizo de renombre como profesor de piano y guitarra. Trabajó en 1817 como director del coro en la parroquia de *St. Leopold* y en 1821 en *St. Joseph*.

Matiegka compuso algunas misas y alrededor de 30 obras para guitarra, sin embargo para la mayoría del gremio guitarrístico consideran sus partituras de música de cámara como la mejor parte de su trabajo; su *Notturmo Op. 21*, el cual fue considerado durante mucho tiempo composición original de Franz Schubert es considerado como una de las partituras más representativas de la escuela vienesa dentro de la primera parte del siglo XIX.

Johann Kaspar Mertz (1806-1856)²⁶⁸ o Casparus Josephus Mertz, como está inscrito en las actas de nacimiento, nació en Presburgo, hoy en día Bratislava. A pesar de su temprana educación en la guitarra y la flauta, sus primeras presentaciones públicas documentadas datan del año 1834, en las cuales participó el violinista Johann Nepomuk Hummel. A pesar de tener su desarrollo dentro del declive de la cultura guitarrística en Viena, tomó un papel de suma importancia.

²⁶⁷ N. P. Makarov, p. 109.

²⁶⁸ A. Stempnik, p. 7.



FIGURA 19 (Retrato de Mertz, anónimo, s. a., s. l.)

Después de su gira en Bohemia, Mähre y Polonia, J. K. Mertz se estableció en otoño de 1840 en Viena. El 29 de Noviembre del mismo año tuvo el primero de muchos conciertos en el teatro Hofburg. Fue un envenenamiento en el año de 1846 lo que lo puso en una larga batalla, hasta que murió en el año de 1848.

Desgraciadamente J. K. Mertz sufrió los avances de la revolución de 1848 suscitada a lo largo de todo el Imperio austriaco, por ello muchas de sus publicaciones tuvieron que ser impresas después de esta fecha. Dentro de las más importantes se encuentran las piezas que conforman la colección conocida como *Bardenklänge*,²⁶⁹ además de contar con numerosas composiciones en las cuales se encuentran tanto simples como complicados arreglos (*Kuckuck-Musikalische Revue*, *Opernrevue*, *Portefeuille*); es autor de las grandes obras de concierto para guitarra de ocho a diez cuerdas como *Harmonie du Soir*, *Pensée fugitive* y *Elegie*. Sin embargo, su obra póstuma *Concertino* para guitarra y pianoforte, de la cual sólo se tiene en fragmentos, sigue siendo su obra más importante y reconocida ya que con ella ganó un concurso de composición en Bruselas.²⁷⁰

Hoy en día sus arreglos de arias y oberturas de óperas tienen gran importancia como parte de la literatura guitarrística, sin embargo, fueron sus obras originales las que le dieron renombre como guitarrista virtuoso al compositor.

²⁶⁹Sonido de los bardos.

²⁷⁰S. Hackl, p. 71.

Al final del siglo XIX, la Biblioteca Nacional de Viena compró para su colección *Freien Vereinigung zur Förderung guter Gitarrenmusik* innumerables manuscritos a diversos coleccionistas, entre los cuales había de J. K. Mertz. Gracias a esto, muchos de los guitarristas españoles de Moda del s. XX, como Llobet, Segovia, etc, tocaron y dieron a conocer este tipo de repertorio.²⁷¹



FIGURA 20 (Portada y primera página de *Elegie* de J. K. Mertz, Boije Collection) (Primera Edición en: “Muzyka Gitarista” 7, 1910, H. 5, S. 32ff. Nota (russ.): “Cita hecha dentro de las notas manuscritas dentro de la colección de N. A. Cernikov” || A: Wn M. S. 17094. ||)²⁷²

Su obra *Elegie* es hoy en día una de las más conocidas y favoritas dentro del gremio. La cual consta de dos partes: 1. *Largo* 2. *Andante con espressione*, con una tonalidad en a. En la primera parte cuenta con una modulación al quinto grado, E; utiliza diversos acordes, que exploran la riqueza armónica y expresiva del instrumento, como el de II, VII y VII con séptima disminuida, la escritura que utiliza es diversa ya que en la primera frase de introducción utiliza sólo acordes, después la escritura se va desarrollando hasta que en la tercera frase comienza a utilizar arpeggios que repiten constantemente el patrón rítmico hasta terminar la primera parte con una pequeña coda de dos compases.

El *Andante con espressione*: es una parte mucho más extensa que la primera, J. K. Mertz realiza modulaciones que hacen más interesante la parte musical, como por ejemplo, la modulación a C o e; además, de utilizar acordes poco comunes dentro de las partituras del *Bierdermeier* guitarrístico, como por ejemplo: el I con sexta añadida, acordes de dominantes auxiliares, sextas aumentadas, el V con novena y V con novena disminuida; así mismo la utilización de adornos hacen el resultado musical mucho más rico y expresivo: las

²⁷¹ A. Stempnik, p. 148

²⁷² A. Stempnik, p. XL

dobles notas de paso, las apoyaturas breves y expresivas, las resoluciones directas del acorde de séptima (novena de dominante con generador omitido).

La decadencia de la guitarra a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se debe a diversas causas, aunque no se podría llegar a una razón en específico; sin embargo, muchos musicólogos contemporáneos coinciden con una de las razones principales fue: el surgimiento y desarrollo que tuvo el piano dentro de la sociedad burguesa, ya que éste se convirtió después en un instrumento de moda. Así mismo el poco interés se demostró dentro de los concursos, ya que muy pocos guitarristas reconocidos se inscribían a ellos, lo cual poco a poco fue dejando a la guitarra dentro de un plano meramente folclórico.²⁷³ Por lo tanto, fue a partir de 1840 que se encuentran los primeros ejemplos impresos del uso de la guitarra en la música folclórica: *31 Ländler für die Gitarre* (Viena, 1840)²⁷⁴, *6 Ländler f. Czakan u. Gitarre* (Viena, 1850)²⁷⁵, *3 Erdberger Tänz von Gruber Franzl, für zwei Violinen u. Gitarre* (1845-1846)²⁷⁶. Podría ser este uno de los motivos por los cuales la guitarra empezó a tener poca participación concertística, sin embargo, es algo que no podemos afirmar.

Además que es importante recordar que la guitarra poco a poco fue perdiendo ese ideal auditivo, ya que empezaron a surgir, no sólo las grandes posibilidades que empezó a ofrecer el piano, sino también otros instrumentos de aliento y cuerda, que poco a poco fueron comenzando a dar el cuerpo sonoro de la orquesta, lo cual era algo inalcanzable para la guitarra. Y por supuesto todo relacionado con los cambios radicales políticos y el desarrollo de la vida intelectual de ese momento.

²⁷³ F. Buek, p. 39

²⁷⁴ *Volklied-Archiv*, Biblioteca Nacional, Viena, Recolector: Karl M. Klier.

²⁷⁵ *Ibidem*, Recolector: R. Zoder

²⁷⁶ *Ibidem*, Recolector: Dr. Georg Kotek.

IV. MÚSICA DE CÁMARA Y CONCIERTOS DE GUITARRA

“Con el tono de una flauta se fusiona tan melódicamente perfecto, sin embargo, viene también una viola o un violín, así que se forma un trío tan encantador. Acerca del violín, el cual ejerce una potencia ilimitada por encima de los demás instrumentos, pero sólo cuando tiene el acompañamiento armónico, es por ello que ambos instrumentos se complementan, porque la guitarra le brinda la armonía necesaria. Y aunque bien podría tocarse junto con el pianoforte, éste no le brinda el tipo de sonido necesario para el potencial del violín”²⁷⁷

Así comentó August Swoboda (1795-1863) acerca del formato favorito para la guitarra dentro de la música de cámara. Las numerosas composiciones para esta formación muestran la gran necesidad de música para pequeños e íntimos ensambles. La guitarra desempeñó principalmente la función de instrumento acompañante, la cual en la mayoría de los casos es muy simple, esto por la consideración de los muchos diletantes que tenían conocimiento de los instrumentos y podían también tocar dichas obras.

La guitarra se convirtió en el más apto de los instrumentos para satisfacer dicha preferencia dentro de la sociedad. Simon Molitor escribió en su escuela: “la guitarra puede con tanta facilidad realizar una serie de acordes, así como interpretar de manera excepcional la armonía. [...] por ello puede acompañar con la armonía a cualquier instrumento.”²⁷⁸

La música de cámara de **Leonhard von Call** (1767-1815) tuvo gran popularidad, que los críticos del *AmZ* la describieron como sorprendente. Su composiciones más famosas se convirtieron en las típicas *Serenades* vienesas con flauta o violín y guitarra, por ejemplo: *Serenade pour Flute/Violon et Guitarre par L. de Call. Oeuv. 127, pour Flute et Guitarre Oeuv. 128, pour Violon et Guitarre Oeuv. 129, pour Violon, Alto et Guitarre, Oeuv. 131 et 134* (Bonn, chez N. Simrock), incluso muchos críticos del *AmZ* llegaron a describir a sus obras como: “obras del gusto necesario para gustar a conocedores y no conocedores del instrumento”. Acerca de la obra anteriormente citada, el *AmZ* cita: “En esta obra la voz de la guitarra siempre destacada, la cual generalmente tiene una ejecución sencilla, aunque las

²⁷⁷ A. Swoboda, *Gitarre-Schule*, vol. 2, p. 3.

²⁷⁸ S. Molitor, R. Klinger, p. 16.

demás voces no requieren gran libertad, ya que las melodías son bastante ordinarias, sin embargo, causan el efecto de un gran gusto y complacencia: por ello se ve siempre un gran número de aficionados escuchando esta obra, particularmente en los conciertos donde la guitarra se presenta con más instrumentos”.²⁷⁹

Leonhard von Call llegó a componer alrededor de 150 partituras para guitarra acompañada de diversos instrumentos entre los cuales está la flauta, instrumentos de cuerda y el pianoforte. Al final de este capítulo coloqué una lista con las obras más relevantes de música de cámara para guitarra, de las cuales se citan las obras publicadas por la casa editora *Wiener*. Todas las obras citadas de Call, son tipo *Serenade*.

De la misma forma **Wenzel Thomas Matiegka**²⁸⁰ escribió obras para este género. Su trayectoria es conocida a través del libro de Wilhelm Kligenbrunner en coautoría con Simon Molitor. Actualmente el manuscrito de su biografía se encuentra dentro del archivo de la *Gesellschaft der Musikfreunde*. La que cita que la primera formación profesional del compositor fue dentro del Seminario de la ciudad de Kroměříž. Después de sus estudios de leyes en la Universidad de Praga y al mismo tiempo de su formación musical con Abbé Joseph Gelinek,²⁸¹ trabajó por un corto periodo como “secretario de leyes” con Ferdinand Kinsky en Chlumetz. Y como ya se mencionó en el capt. III, fue hasta 1800 que W. T. Matiegka llegó a Viena, donde trabajó como ayudante de abogado al mismo tiempo que de profesor de guitarra y piano. Para el año de 1802 se empezó a conocer como un excelente pianista. Según el musicólogo Jürgen Libbert, W. T. Matiegka, fue una de las víctimas de la moda, adoptó la guitarra como instrumento principal, ya que también fue conocido como maestro de guitarra.²⁸²

Se sabe que obtuvo una fama considerable, ya que las dedicatorias de sus composiciones están dirigidos a contactos dentro de las grandes esferas sociales de ese tiempo, como por

²⁷⁹ *Amz*, XVII (Julio, 1815), Sp. 444.

²⁸⁰ Véase Capt. III.

²⁸¹ Conocido sólo como Joseph Gelinek (1758-1825) fue un reconocido pianista bohemio, compuso diversas partituras las cuales le dieron su fama, era conocido por componer al estilo de Haydn, Mozart y Beethoven. (J. Zuth, *Handbuch...*, p. 74)

²⁸² J. Libbet, *Ein unbekanntes Werk des Böhmisches Gitarristen Wenzel Matiegka*, en *Gitarre + Laute* 5/79, s. 14.

ejemplo: Graf Esterházy,²⁸³ P. S. Kautnik (profesor de la *Theresien-Ritteracademie*)²⁸⁴, Magistrado Franz Huber, el banquero J. G. Sartorio, el escritor Joseph Edler von Baumeister, así como el secretario de guerra R. G. Kiesewetter. Los cuales conocían a Matiegka como renombrado profesor de guitarra.²⁸⁵ Sin embargo el *AmZ* lo conoció dentro del ámbito de la música eclesiástica y no como guitarrista. En la publicación de Agosto del año 1817 dentro de la sección de música religiosa describieron a W. T. Matiegka: “Un aplicado y hábil compositor, el Sr. Matiegka, ha logrado el resultado que no se escuchaba desde las composiciones de Gluck dentro de este ámbito”.²⁸⁶ Así mismo el *AmZW*, en una publicación del mismo año, describe la composición de una misa hecha por él mismo compositor y citó: “como referencia, esta composición ha logrado un aprecio inigualable y su reconocimiento como compositor y director de coro dentro del acto celebrado dentro de la iglesia parroquial de St. Leopold”.²⁸⁷

Dentro del Lexicón de Schilling narró que, W. T. Matiegka era un excelente guitarrista, muchas de sus composiciones están dedicadas a la guitarra, de las cuales se tiene conocimiento de alrededor de 30 para guitarra sola y en ensamble.²⁸⁸ J. Libbert, fue quien encontró en 1979 una de las colecciones más importantes de las composiciones de W. T. Matiegka, las cuales tienen un valor pedagógico, *XII Pièces fáciles Op. 3*. De la misma forma que L. von Call, W. T. Matiegka compuso más partituras para música de cámara que para guitarra solista: Op. 18, 21, 24, 26 son hechos para Flauta, Viola y Guitarra, el Op. 18 también escrito para Clarinete, Corno y Guitarra; el Op. 24 y los números 6, 7 y 8 de las partituras sin Opus escritas para violín, viola y guitarra; y los Op. 19 y 22 como dúos para violín y guitarra.²⁸⁹

El *Notturmo* Op. 21 para flauta, viola, guitarra y cello, como se citó en el capítulo III fue adjudicado durante mucho tiempo a Franz Schubert. Esta confusión hecha por los

²⁸³ Representante de la una de las familias más importantes dentro del imperio de Leopoldo I, su linaje data del año 1687 y era una de las familias más ricas. (S. Beller, p. 125)

²⁸⁴ A. Stempnik, p. 27.

²⁸⁵ *Ibidem*

²⁸⁶ *AmZ*, XIX (Agosto, 1817), p. 584.

²⁸⁷ *AmZW*, IX, (Diciembre, 1817), p. 245.

²⁸⁸ J. Zuth, *S. Molitor...*, p. 70.

²⁸⁹ J. Libbet, p. 16.

investigadores dedicados a Schubert se corrigió gracias al guitarrista danés Theodor Rischel en 1931 en Kopenhagen, quien encontró el manuscrito original de Matiegka dentro de una colección de música para guitarra descubierta por el mismo.²⁹⁰

La discusión acerca el cuarteto ha sido tema relevante entre los musicólogos, que incluso es conocido como el debate *Haus Musik – Kinsky-Deutsch*. Entre algunos trabajos hechos por Schubert para guitarra entre los que se encuentran diversos trabajos corales con acompañamiento para guitarra, arreglos de sus propios *Lieder*, etc. F. Schubert arregló el *Notturmo*, Op. 21 [sic] de W. T. Matiegka para el ensamble conformado por:²⁹¹

Franz Theodor Schubert – cello,
Ignaz Rosner, amigo de la familia – flauta,
Friedrich Stenzl, amigo de Rosner – viola,
“Gattin” Stenzl – guitarra.

(*Gattin* significa “esposa” en alemán. El nombre no ha sido identificado)

F. Schubert lo arregló añadiéndole partes significativas y toda una parte para cello, ya que la partitura original fue compuesta sólo para flauta, viola y guitarra. El trío original fue publicado en Viena por *Artaria & Co.* en 1807, siete años antes que la fecha escrita en el manuscrito de F. Schubert (“Febrero 27, 1814”).²⁹²

Algunas fuentes cuestionan si realmente la parte del cello fue escrita para que la ejecutara el padre de Franz Schubert, ya que la dificultad que muestra, sobre todo al principio del *Lento* y en la segunda variación, sobrepasa las habilidades técnicas del amateur Franz Theodor Schubert. Además, el musicólogo Maurice Brown localizó el manuscrito con Ignaz Rosner, el cellista, no el flautista.²⁹³ Sin embargo, sin importar para quien haya sido escrito, la partitura tenía como intención ser interpretada para *Haus Musik*. Otras discusiones han surgido, como cuando diversos guitarristas y escritores citan que el mismo F. Schubert interpretó la parte de la guitarra de éste cuarteto. No hay evidencia documentada acerca de este hecho, incluso investigaciones recientes indican lo contrario; y

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 19

²⁹¹ G. Kinsky, *Zu Schuberts Gitarrenquartett* en *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XI, Viena, 1928-1929, p. 479.

²⁹² S. Mattingly, p. 85.

²⁹³ M. Brown, *Schubert's Variations*, Ed. MacMillan, Londres, 1954, p.98.

la parte virtuosística de la guitarra en el primer movimiento podría indicar lo contrario y difícil de creer.²⁹⁴

Indicios acerca del origen del arreglo de F. Schubert se encuentran a lo largo de toda la obra, sobre todo en la hoja del título, donde el compositor empezó escribiendo “Terzetto”, el cual tachó y escribió su propio título “Quartetto”. Sin embargo, no hizo ninguna nota directa acerca del título original de W. T. Matiegka *Noturno*. Así mismo, indicó que diversas variaciones del último movimiento permanecerían “de la misma forma que el trío impreso”; por la fecha que escribió F. Schubert (1814) no se puede referir a ninguna obra propia, ya que la primera obra impresa de él fue del año de 1818. De la misma forma, otro indicio importante es que W. T. Matiegka utilizó un tema original del folclore húngaro para el cuarto movimiento, lo cual no es común dentro de las obras de Schubert.²⁹⁵

El arreglo de F. Schubert fue descubierto en el año de 1918 y fue publicado en 1926 por Georg Kinsky y la casa editora *Drei Masken* de Múnich; fue el mismo quien afirmó la obra como una “obra maestra” de F. Schubert. La posición hecha por G. Kinsky fue tan convincente que por años la obra llevó el título de *Guitar Quartet*. El primer anuncio público del *Guitar Quartet* fue publicado en el *Zeitschrift für Musikwissenschaft* en 1928 y posteriormente en la revista *Music and Letters* en 1953. En el artículo que escribió Otto Erich Deutsch afirmó que la obra no era original y que probablemente era arreglo de algún trío de otro compositor. Las suposiciones de O. E. Deutsch se confirmaron con la publicación del original. Algunos autores del siglo veinte como Philip Bone sólo añadieron confusión acerca del origen de esta obra. En el año de 1954, incluso después de 23 años de la publicación del Trío de W. T. Matiegka, P. Bone continuó afirmando que el cuarteto de F. Schubert era obra original.²⁹⁶

²⁹⁴ S. Mattingly, p. 87.

²⁹⁵ A. Einstein, p. 67.

²⁹⁶ P. Bone, *The Guitar and Mandolin: Biographies of Celebrated Players and Composers*, Ed. Schott and Co., Londres, 1954, p. 319.

La obra original utiliza en el cuarto movimiento una melodía folclórica original de Hungría conocida como *Verbunkos*. Este movimiento tiene como título *Zingara* que es la danza tradicional de esta región.²⁹⁷

Desafortunadamente, el manuscrito está incompleto y termina después del tercer compás de la quinta variación del quinto movimiento. En el prefacio de la primera edición, diversos musicólogos consideran que Georg Kinsky fue demasiado lejos al sugerir la posibilidad de movimientos adicionales, pero esto es poco probable ya que Schubert estaba arreglando una obra ya existente. Incluso, Schubert después de este punto fue donde escribió “idéntico al trío impreso”. La decisión de Schubert de terminar el arreglo en esta parte, sigue siendo hoy un enigma y un dilema para los investigadores, ya que la parte del cello en esta variación presenta un material completamente original y con poco acercamiento a la parte escrita por W. T. Matiegka.

La siguiente lista muestra el orden que Schubert tenía, junto con las alteraciones que hizo del trabajo original. Un estudio concentrado acerca de estos cambios sería de gran ayuda, pero se perdería el objetivo principal de este trabajo.

Tema e Variazione

Tema: “Mädchen, o schlummre noch nicht!” por Friederich Fleischmann.

Variation 1 (Vari. 1 en Matiegka) – Schubert escribió „igual que en el trío“.

Variation 2 (Vari. 5 en Matiegka) – Transportada al modo mayor homónimo, la parte de la guitarra es reemplazada por un patrón similar al del cello. (original g - Schubert G)

Variation 3 (Vari. 2 en Matiegka) – Schubert escribió “igual que en el trío”.

Variation 4 (Vari. 3 en Matiegka) – En la edición hecha por Kinsky, él invirtió los ritmos en el segundo compás en las figuras 15-17.

Variation 5 (Vari. 4 en Matiegka) – Schubert movió la escala descendente de la guitarra al tiempo 2 de la parte del cello.

Esta obra ocupa un lugar importante dentro de las composiciones de Schubert, ya que es una de las tres obras que arregló, es en la única dónde hizo cambios significativos en relación con la original. El musicólogo Alfred Einstein cuestiona la razón por la cual Schubert copiaría una obra tan larga, cuando él mismo podría haber hecho una similar.

²⁹⁷ M. Domokos, “Ungarische Verbunkos-Melodie im Gitarrenquartett con Schubert-Mateigka”, en *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 24, no. 1-2, Hungría, 1982, p. 112.

Considerando la complejidad de los cuartetos de cuerdas de principios del s. XIX, hubiera sido capaz de hacerlo. Por otra parte, Einstein resalta que probablemente F. Schubert no se sentía confiado en su habilidad para escribir para la guitarra, considerando los intrincados patrones de acompañamientos y la versatilidad técnica que W. T. Matiegka incluye para la guitarra en su *Noturno*.²⁹⁸

Así mismo, se encuentran varios cambios curiosos, pareciera que Schubert corrigió a W. T. Matiegka en la dirección melódica; por ejemplo, originalmente Matiegka escribió una cuarta aumentada que resuelve a un cuarta justa en los compases 13-14 del Minuet. Schubert, corrigió este error resolviendo la cuarta aumentada a una sexta menor.

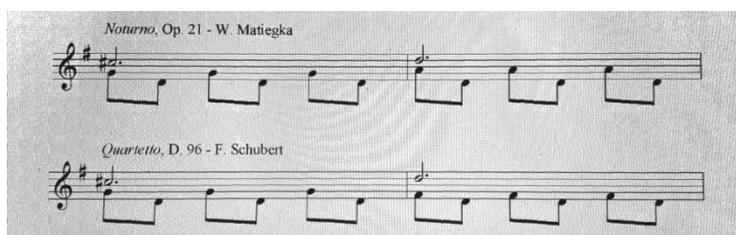


FIGURA 21 (Minuet mm. 13-14. Extracto del *Noturno*, Op. 21 y *Quartetto*, D. 96)

En el siguiente ejemplo Schubert compuso su propio segundo trío del Minuet. No está claro porque no utilizó el de Matiegka, ya que el arreglo de Schubert tiene la parte de guitarra más simple y con acompañamiento de acordes.



FIGURA 22 (Trío II mm. 1-4. Extracto del *Noturno*, Op. 21 y *Quartetto*, D. 96)

²⁹⁸ A. Einstein, p. 72-73.

En la biografía escrita por Leopold Sonnleithner acerca del compositor **Simon Molitor**²⁹⁹, describe al compositor como uno de los mejores compositores y maestros de la época, el cual no sólo se dedicaba a la guitarra, sino también al canto, piano y violín.

Entre sus composiciones, se encuentran partituras para orquesta, cuarteto de cuerdas, además de diferentes instrumentos de cuerda y/o de viento con acompañamiento para piano. Así mismo, escribió el Op.3 y 5 para guitarra y violín, Op. 6 y una obra sin opus para flauta, alto y guitarra.

Sin embargo, como se ha dicho en el capítulo anterior la mayor aportación de Simon Molitor reside en su trabajo metódico acerca de la guitarra.

El compositor **Anton Diabelli** (1781-1858) tiene alrededor de 200 partituras para guitarra, entre las cuales se encuentran sonatas, sonatinas, *serenaden* con acompañamiento para cuerdas, instrumentos de viento y piano, así como, arreglos de canciones para guitarra.³⁰⁰ Sus composiciones para música de cámara, así como las de von Call, son en su gran mayoría en forma de *Serenade*.



FIGURA 23 (Retrato de Anton Diabelli – Josef Kriehuber (litografía original))

²⁹⁹Véase p. 86.

³⁰⁰J. Zuth, *Simon Molitor...*, p. 75.

Como era de costumbre muchas de sus obras fueron pensadas para los músicos amateurs sobre todo del sector burgués, muchas de ellas tienen arreglos especiales dedicados a éste público, por ello Ignaz von Mosel citó: “todas las composiciones se tienen que hacer pensando en el disfrute total del público, para que éste pueda divertirse, además de hacerlas para darle la oportunidad de echarles una mirada y poderlas ejecutar”.³⁰¹

Lo anterior tenía lógica, ya que no tenían otra opción, las obras tenían que hacerse para primero ser escuchadas y después reproducidas por quien sea. Un ejemplo es el de A. Diabelli su *Potpourri / aus Beethoven's / Beliebtesten Werken / Eingerichtet für / Violine oder Flöte und Guitarre / von / Anton Diabelli / Nr. 1*. La obra consta de siete partes: A. El principio de la sinfonía núm. 4, B. tema de la sonata Op. 28 para piano, C. *Scherzo* de la obra anterior, D. *Rondode* la sonata para piano y violín Op.24, E. *Scherzo* de la sinfonía núm. 2, F. el último movimiento del trío para piano, violín y cello Op. 11, G. el final del primer movimiento de la sinfonía núm. 4.³⁰²

Con su *Orpheus, melodische Sätze zur Bildung del Vortrages und Geschmacks*³⁰³, una obra periódica para dos guitarras, la cual está dedicada para los amantes de la ópera. Dentro del inventario de sus obras editadas, no se tiene el dato concreto de cuantos volúmenes consta la obra, pero todos los volúmenes tienen como contenido arreglos de las óperas favoritas de la época, como por ejemplo en el volumen IV se encuentran las arias de “Don Juan” de W. A. Mozart y algunos de las óperas de Rossini.³⁰⁴

Mauro Giuliani, conocido como uno de los guitarristas más activos y aclamados de la época, basta con leer lo que el *AmZ* escribió en Noviembre del 1807 acerca de sus composiciones de música de cámara: “a través de sus composiciones para este instrumento [la guitarra], así como de sus interpretaciones, uno puede sentir la fortuna y la felicidad”. Acerca de su *Serenade pour la Guitarre, Violon et Violoncelle, à Vienne, chez Artaria et Comp.*, el crítico del *AmZ* describió: “...las melodías están perfectamente relacionadas con el carácter de la Serenade y sus instrumentos. Como principio de la obra hay un suave,

³⁰¹ A. Diabelli, *Scala per la chitarra*, prólogo dentro del facsímil de A. Schroth.

³⁰² Partitura encontrada en la Biblioteca Nacional, Viena.

³⁰³ Traducc.: “Orfeo, melodías para la formación de la interpretación y el gusto”

³⁰⁴ ÖNB.

perfecto preliminar Adagio, seguido de un vivaz Scherzando y su complaciente Trío y para terminar un alegre y picante Polacca.”³⁰⁵

Así como Diabelli, Giuliani también tuvo que hacer arreglos con las melodías favoritas del momento. Por ellos encontramos ejemplos como su composición *Overtura / dell’Opera / la Clemenza di Tito / di Mozart / ridotta per due Chitarre / di Mauro Giuliani / a Vienna / presso Artaria & Comp.*³⁰⁶

Como se puede observar la guitarra proliferó enormemente dentro de la música de cámara, era uno de los instrumentos preferidos, es importante recordar y destacar, que a principio del siglo XIX, la guitarra era un instrumento apto para el trabajo, su movilidad y su facilidad para interpretar melodías y acompañamientos le permitían gran versatilidad en los conjuntos de cámara, además, considerando los instrumentos de la época, la guitarra podía tocar cómodamente incluso *piano* sin ser tapada por lo demás instrumentos.

Para el año de 1812, los conjuntos de música de cámara con guitarra se hicieron muy populares, ya no sólo era el típico trío de *Serenade*, sino también proliferaban cuartetos que incluían violín o flauta, cello, viola y guitarra; o los dúos de guitarras, los cuales incluía a la *Terzgitarre*; además de dúos con piano y *csakan*³⁰⁷ (fig. 24), éstos últimos se convirtieron después en una especialidad de la música de cámara vienesa. Wenzel Thomas Matiegka escribió un método para *csakan* y el flautista Klingensbrunner fue uno de sus más grandes protagonistas.



ZIEGLER
WIEN.

FIGURA 24 (Modelo simple de *csakan* hecha por Johann Ziegler (1795 – 1858 / Colección privada)

³⁰⁵ *AmZ*, XV (Enero, 1813), Sp. 58.

³⁰⁶ ÖNB.

³⁰⁷ Flauta parecida a la flauta de pico con un modelo parecido a un bastón, reflejando el diseño de las flautas utilizadas por los pastores húngaros. Según fuentes secundarias esta flauta fue inventada por Anton Heberle con fecha aproximada de febrero de 1807. Estas flautas fueron muy populares en el siglo XIX vienes. (M. Betz, *Csakan*, Ed. Oxford University Press, UK, 1987, p. 3, 6, 10.)

Las indicaciones dadas por Anton Diabelli y Ernest Krähmer acerca de la afinación de la guitarra, pueden dar origen a malos entendidos: la *csakan* nomarlmente en A, se relaciona con la *terzguitarre*, la cual armoniza sólo con instrumentos afinados en C, mientras que para tocar con un instrumento afinado en A la guitarra debe de estar en su afinación estándar (en E). En el Trio Op. 25 de W. T. Matiegka va más allá al proponer el uso de la *csakan* en Ab como alternativa a la flauta, que en todo caso la guitarra tendría que afinarse una tercera mayor por debajo de su usual afinación.³⁰⁸

En raras ocasiones había composiciones que implicaban grandes grupos de instrumentos, como son el caso de diversas *Serenades* de Hummel para guitarra, fortepiano, violín (flauta), clarinete y fagot (cello). Leonhard von Call, Friedrich Spina, Adolphe Steinfelds, Johann Padowetz y particularmente Mauro Giuliani compusieron para guitarra y cuarteto de cuerdas. En especial, los conciertos de este último compositor, acompañados por Johann N. Hummel, Joseph Mayseder, Ignaz Moscheles y otros exponentes, eran parte clave de los eventos vieneses dentro del círculo de la guitarra.³⁰⁹

Los conciertos de guitarra y orquesta no fueron un invento vienes, – el primero fue hecho por B. Vidal (París, aprox. 1793) – sin embargo se convirtieron en una especialidad dentro de la vida musical de Viena. En el año de 1804, Louis Wolf tocó la guitarra en público acompañado de toda una orquesta. Años después, en 1807, tomó lugar un evento igual,³¹⁰ en el cual aparentemente Mauro Giuliani asistió y subsecuentemente compuso su primer concierto Op. 30.

*“Gitarre – Konzert – Anzeige
Mit hoher Bewilligung
wird
Louis Wolf
nächsten Freitag den 6. März 1807 Mittags un 12 Uhr
in dem k.k. kleinen Redoutensaale eine grosse musikalische Akademie zu
seinem Vortheile zu geben,
und sich auf der Gitarre, und Mad. Wolf auf dem Paino-
forte sich hören zu lassen, die Ehre haben.*

³⁰⁸E. P. Hofmann, P. Mougín, S. Hackl, pp. 262-263.

³⁰⁹A. Koczirz, *Die Alt-Wiener Gitarre...*, p. 34.

³¹⁰Anuncio del concierto de Louis Wolf el 06 de Marzo de 1807 en *Wiener Zeitung (Österreichische Nationalbibliothek – Sammlung von Handschriften und alten Drucken)*

Otros conciertos le siguieron, como el Op. 36 y Op. 70, éste último para *terzguitarre*. Johann N. Hummel hizo la orquestación, Anton Diabelli los arreglos para fortepiano (e incluso para dos guitarras). Inspirado en las partituras de Giuliani, Johann Padowetz (fig. 25) también realizó diversas composiciones para guitarra y cuerdas, algunas para ensambles inusualmente grandes. Dos *concertini* de Padowetz fueron recientemente encontrados y publicados.³¹¹ (fig. 26)



FIGURA 25 (Johann Padowetz con su guitarra de diez cuerdas por Friedrich Schenk, Viena, c. 1840)³¹²



FIGURA 26 (Extracto de un manuscrito contemporáneo, copia del *Second Concertino pour Guitarre, 2 Violons, Alto et Violoncelle* por Johann Padowetz (*Universität Musik und Darstellende Kunst Wien, Scheit-Archiv*))

³¹¹ *Premier Concertino; Second Concertino*, Ed. Stefan Hackl, San Antonio, DGA, 2009.

³¹² El origen de esta foto es desconocido; fue reproducida y dada a conocer por Eduard Heiszig (Varazdin 1890).

Los conciertos de guitarra estuvieron relacionados con la tradición vienesa del s.XVIII de los conciertos de laúd. Toda una generación de laudistas como Karl Kohaut, Wenzel Freiherr von Radolt e Ignaz Hinterleithner compusieron dichas composiciones, sin olvidar los primeros conciertos hechos por Johann Georg Albrechtsberger (compuestos entre 1769-1771) para mandolina, arpa judía y cuerdas, los cuales a principios del s. XIX era un pasado reciente.³¹³

Listado de las obras de música de cámara publicadas por la casa editorial A. Weinmanns como lo cita Tranquillo Mollo, quien las ordena cronológicamente de acuerdo a la aparición de la edición en el *AmZW*:³¹⁴

AUTOR	COMPOSICIÓN	PUBLICACIÓN EN EL <i>AmZW</i>
Leonhard von Call	Variations, Vl. et Guit (1401)	WZ Nr. 99 12.12.1804
- “ -	Variationen, Fl. und Guit (1402)	- “ -
Domenico Cimarosa	4 Duette für 2 Guit.	WZ Nr. 99 12.12.1804
Leonhard von Call	Op. 39, Serenade für 2 Guit. (1417)	
- “ -	Op. 40, Serenade, Fl und Guit. (1435)	WZ Nr. 40 28.5.1805
- “ -	Op. 43, Serenade für 2 Guit. (1446)	WZ Nr. 12 8.2.1806
- “ -	Op. 42, Variations pour Guit. et Vl. (1447)	
- “ -	Op. 44 Trois Sonates, 2 Guit. (1457)	WZ Nr. 34 26.4.1806
- “ -	Op. 45 Six Allemandes, Fl. und Guit. (1463)	WZ Nr. 34 26.4.1806
- “ -	Op. 46, 6 Minuette, Fl. und Guit. (1464)	- “ -
(?) Gianella	12 petites Divertissements aus Fanchon, Guit. und Fl.	- “ -
Leonhard von Call	Op. 47, Sérenade, Fl., Vla., Guit. (1472)	WZ Nr. 54 5.7.1806
Johann Wanhal	8 Petites Pièces fáciles, Pf. et Guit. (1473)	WZ Nr. 84 18.10.1806

³¹³ F. Buek, p. 45.

³¹⁴ A. Weinmann, *Verlagsverzeichnis Tranquillo Mollo (mit und ohne Co.)*, Universal-Edition, Viena, 1964, pp. 45-46.

- “ -	6 Tedesche,Pf., Guit., Vl.oder Fl. (1480)	- “ -
Leonhard von Call	Op. 48, VI Allemandes, 2 Guit. (1483)	- “ -
- “ -	Op. 49, 12 Ländler für1 o. 2 Guit.	- “ -
- “ -	Op. 53, 10 Variations, 2 Guit. (1485)	- “ -
- “ -	Op. 55 Serenade très facile, Vl. und Guit. (1499)	WZ Nr. 9 31.1.1807
Josef Edam Petzina	Polonaise für Pf. und Guit. (1500)	- “ -
Carl Scholl	6 Variations sur l’air favourite tyrolien dans la Pièce (der Lügner), Fl. et Guit. (1502)	WZ Nr. 23 21.3.1807
Leonhard von Call	Op. 57, Quartetto, Fl. oderVl., Vla., Vlc., Guit. (1503)	WZ Nr. 69 29.8.1807
Ferdinand Carulli	Trio für Fl., Vl., Guit., Nr. 1 (1514), Nr. 2 (1518), Nr. 3 (1519)	WZ Nr. 8 27.1.1810
Leonhard von Call	Op. 131, Serenade, Vl., Vla., Guit. (1516)	- “ -
- “ -	Op. 62 Variationen für 2 Guit. (1521)	WZ Nr. 69 29.8.1807
- “ -	Op. 64 Six Allemandes, Vl. und Guit. (1522)	- “ -
- “ -	Op. 63, Six Minuettes, Vl. und Guit (1523)	- “ -
- “ -	Op. 129, Serenade für Vl. und Guit. (1530)	WZ Nr. 156 5.6.1815
- “ -	Op. 66, Serenade, Fl., Vla., Guit. (1533)	WZ Nr. 69 29.8.1807
- “ -	Op. 128, Serenade für Vl., Guit. (1537)	- “ -
- “ -	Potpourri ou Choix d’airs, Romances et Marches tirées des Operas Allemandes et Italiennes les plus applaudis, Guit.. Fl. oder Vl. Cah. 1 (1538), Cah. 2 (1539), Cah. 3 (1541)	- “ -
- “ -	Op.71 Variations, Fl., Guit., 2 Vla, 2 Vlc (1558)	WZ Nr. 103 26.12.1807
- “ -	Op. 130, Quintetto für Fl., Vl., Vla., Guit. (1564)	WZ Nr. 156 5.6.1815

- “ -	Potpourri ou Choix... applaudis Cah. 4 (1566), Cah. 5 (1574), Cah. 6 (1576), Cah. 7 (1587), Cah. 8 (1588), Cah. 9 (1589), Cah. 10 (1590), Cah. 11 (1596), Cah. 12 (1597)	- “ -
- “ -	Op. 74, Sonate, Pf. und Guit. (1573)	WZ Nr. 19 5.3.1808
- “ -	Op. 76 Serenade, Pf. und Guit. (1580)	WZ Nr. 37 7.5.1808

V. LA GUITARRA COMO INSTRUMENTO DE ACOMPAÑAMIENTO

El papel de la guitarra como instrumento de acompañamiento al canto, tuvo importancia, incluso en el siglo XX, tanto en la música “doméstica”, popular o dentro de un concierto. Diversas fuentes pictóricas como literarias atestiguan esto, así como las partituras de canciones populares, arias de ópera simplificadas en arreglos, e incluso canciones más elaboradas con acompañamientos más sofisticados. Muchas canciones fueron publicadas simultáneamente en ediciones con guitarra y piano. (Figs. 27 y 28) Los artistas italianos como Bevilacqua y Zucconi fueron los primeros en responder al gusto vienés por lo simple y acompañamientos basados en acordes.³¹⁵

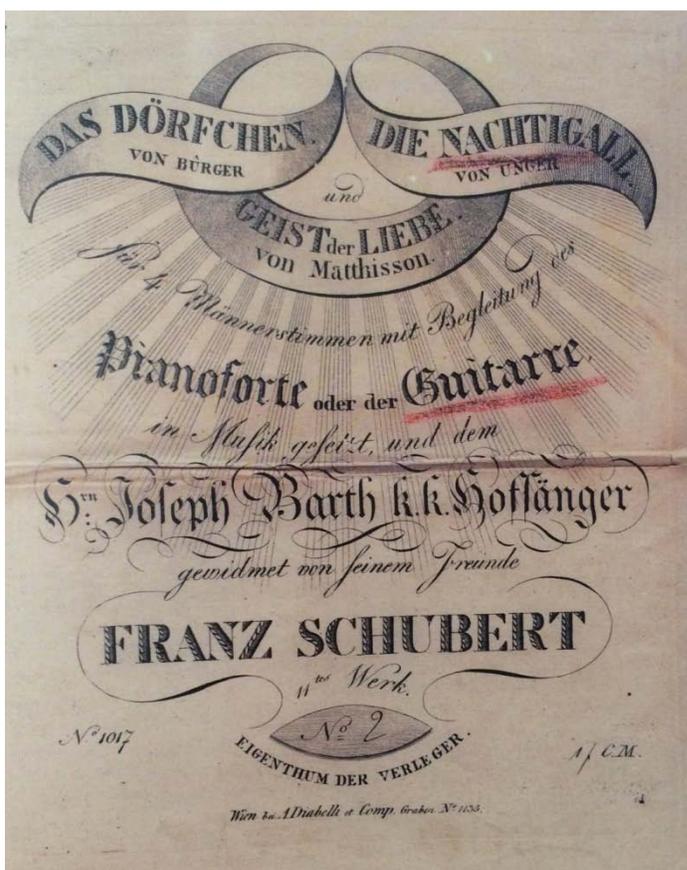


FIGURA 27 (Colección de canciones: *Das Dörfchen*, *Die Nachtigall* y *Geist der Liebe* por Franz Schubert en su primera edición con arreglo para cuatro voces masculinas con acompañamiento para fortepiano o guitarra, publicada por Anton Diabelli & Comp, Viena, 1822. Colección privada Hackl)

³¹⁵S. Hackl, p. 39.

1

N.^o 1.
CANTO.

Andantino espressivo

Ombre a = me ne a = mi = che piante il mio

CHITARRA.

pp

Piano Forte.

pp

bu = ne il ca = ro a = nante chi mi di = ce o = ve n'andò? chi mi

di = ce o = ve n'andò? Zeffi = ret = to lu = sin = ghiero, a lui

- 1/2 B

V 358.

FIGURA 28 (Primera página de la obra *Sei Ariette* Op. 95 por Mauro Giuliani, publicadas por Artaria & Comp, Viena, 1818.)

Como bien cita J. A. Werden en su libro: “es una grave equivocación el criticar la decisión de algunos cantantes o violinistas amateurs el acompañar la melodía cantada con los hermosos sonidos de la armonía, sin embargo, a veces tienden a abusar de su ridículo esfuerzo, fuerza y destreza para destacar la melodía, sobre todo en las danzas, sonatas y conciertos...”³¹⁶

Derivado de muchas fuentes escritas que describen el efecto que tiene la guitarra como instrumento acompañante, principalmente de la voz masculina, nos deja ver la necesidad de los escuchantes de presenciar este tipo de música, que se volvió predilecto entre todas las formas de acompañamiento.

El *AmZ* citó en agosto de 1804: “*Sei Ariette coll’accompagnamento di Chitarra* [Op. 5], compuestas por el Sr. B. Bortolazzi. Leipzig, por *Breitkopf und Härtel*. Obra con un hermoso canto y el carácter adecuadamente brillante de la guitarra”. Refiriéndose a ésta (en texto en italiano) como una obra apta incluso para mujeres y hombres de lengua alemana, de gran gusto y ligereza para cualquier ocasión.³¹⁷

En noviembre del mismo año, el crítico escribió acerca de: “Canción para soprano y tenor con acompañamiento para guitarra, de Leonhard von Call, obra XV, editada por *Kunst –und Industrie-Comtoirs*”. “Lo que uno puede decir de las buenas canciones con guitarra, se encuentra en estos dúos: agradables melodías, suaves expresiones y comprensible relación con la voz y la letra, además de tener un agradable acompañamiento. Poeta y compositor lograron brillar por su asombrosa relación, creando ambientes tan agradables [...]”³¹⁸

Acerca de la partitura de Anton Diabelli “*III Sonaten zur Nahmensfeyer, für eine Singstimme und Begleitung der Guitarre* [...]”, la cual fue descrita como pobre e incluso de poca calidad, el crítico del *AmZ*, consideró la primera parte como música para niños, ya que tanto la poesía como la música eran demasiado sencillas. En la segunda, el instrumento fue considerado aceptable y la música muy por encima de la poesía. Y la tercera la describieron: “el público podría preguntarle tanto al compositor como al poeta acerca de la declamación y la correcta retórica”. Sin embargo, “hay personas las cuales encuentran la

³¹⁶Véase p.49.

³¹⁷*AmZ*, VI (Agosto, 1804), Sp. 763.

³¹⁸*AmZ*, VII (Noviembre, 1804), Sp. 96.

obra agradable, ya que por fin encuentran algo sencillo para causar buena impresión en cualquier ocasión”.³¹⁹

Este fenómeno de que cualquiera podía tomar la guitarra y tocar en cualquier ocasión se convirtió en algo cotidiano. El pintor vienés Josef Danhauser plasmó en diversas de sus pinturas escenarios de la vida cotidiana que se relacionan con amateurs tocando o cantando para amenizar el momento, como lo es su pintura *Der reiche Prasser* (El rico derrochador), donde se muestra una escena de personas que gozan su riqueza, donde el sonido de la guitarra es parte de la diversión. (Fig. 29)



FIGURA 29 (Josef Danhauser: *Der reiche Prasser* (1836), óleo sobre lienzo, Viena, Österreichische Galerie Belvedere)

En Diciembre de 1805 el *AmZW* publicó un anuncio sobre *Journal pour la Guitarre. Cah. IV. A Penig, chez Dienemann et Comp.*, una colección de canciones con guitarra, que fueron publicaron en diversos *cahiers* (cuadernos). El primer y segundo volúmenes fueron

³¹⁹ *AmZ*, VIII (Enero, 1806), Sp. 239.

colección de obras de **Friedrich August Kanne** (1778-1833),³²⁰ las cuales fueron “anteriormente en éstas páginas [del *AmZ*] recibidas con gran elogio”, y el “tercer y cuarto volúmenes hecho por el Sr. Harder³²¹, se redactó [...] principalmente sobre el cuarto volumen que destaca por su gran éxito [...]. El Sr. Harder demuestra [en el cuarto volumen] gran habilidad en su escritura, así como del instrumento, toda la música tiene un exquisito gusto que uno no puede escuchar sólo una pieza [...]. Del gran número de amantes de las canciones con guitarra, sin duda, deben tener está gran colección.”³²²

Otro ejemplo de una extensa colección de canciones con acompañamiento de guitarra, la cual tiene una edición aparte con acompañamiento para pianoforte, es la serie llamada *Philomele* de Anton Diabelli. La colección consta de las canciones favoritas de la época arregladas para el acompañamiento de guitarra, muchas de ellas arreglos de canciones de Schubert o Beethoven.

Existen diversas publicaciones de arreglos sobre canciones de Schubert con acompañamiento de guitarra, como lo son las ediciones de la casa *Sauer & Leidesdorf* con su número de Op. 22; así como el Op. 31, 39, 43 de las ediciones de Anton Pennauer los cuales tienen en la portada la siguiente nota: “Estas canciones contienen también el arreglo para acompañamiento de guitarra”. Desafortunadamente no se han encontrado copias de estas ediciones, algunos musicólogos actuales como S. Mattingly consideran que probablemente F. Schubert pidió alguna sanción por las versiones en guitarra.³²³

La problemática sobre el tema de Schubert y la guitarra sigue siendo polémica hasta el día de hoy. Bajo el marco del Festival Musical en Salzburgo del año 1978, el cantante Peter Schreier y el guitarrista, Konrad Ragossnig presentaron del ciclo *Die schöne Müllerin* de F. Schubert. En su entrevista para la revista *Gitarre + Laute*, K. Ragossnig declaró que en la época de F. Schubert se acostumbraba cantar sus canciones con acompañamiento de guitarra; sin embargo, sus interpretaciones con piano se acercaron más a los conciertos modernos de hoy en día. Señala también la problemática en algunos de los *Liedern*, los

³²⁰ Además de haber sido un estudioso de la medicina y teología, F. A. Kanne fue también un conocido compositor de *Singspiele* y *Lieder*, además de trabajar de 1821 hasta 1824 como redactor del *AmZW*. Murió en 1833 en Viena. (J. Zuth, *Handbuch...*, p. 23)

³²¹ Se desconoce el nombre completo del compositor.

³²² *AmZ*, VIII (Dic. 1805), Sp. 159.

³²³ O. Biba, p. 164.

cuales incluyen indicaciones que son imposibles de realizar con guitarra, como por ejemplo: “tóquese fuertemente como los acordes en el piano” (“*wuchtigen Kavierakkorde*”).³²⁴ En mi opinión, este tipo de indicaciones relacionadas con estas agrupaciones, no indican un compromiso de realizarlas, sin embargo, el intérprete tiene que tomar en cuenta la instrumentación original de la composición y conceder una interpretación lo más cercana a ésta.

Mientras que hoy en día el tema de Schubert y la guitarra sigue provocando diversas discusiones, muchos compositores han sido casi olvidados, los cuales, a pesar de ser poco reconocidos, ayudaron a promover este género. Así lo observó uno de los críticos del *AmZ* en octubre de 1810 sobre las “Seis canciones alemanas con acompañamiento de guitarra o de pianoforte [...] de L. Berger. 13vo volumen, Offenbach, por André”, las cuales “ofrecen el placer suficiente, exceptuando que realmente uno no puede encontrar algo para alabar. Este producto artístico es en general mediocre, pero cuando esta mediocridad no es una molestia, se vuelve algo común y complaciente [...]”.³²⁵

Este tipo de “productos artísticos” eran muy usuales en las publicaciones de los diarios; como por ejemplo lo es la *Sang aus Norden*, una obra muy popular de M. Giuliani, la cual fue publicada por *Besondere Beilage zur Wiener-Moden-Zeitung Nr. 16* (1811).³²⁶ (fig. 30)

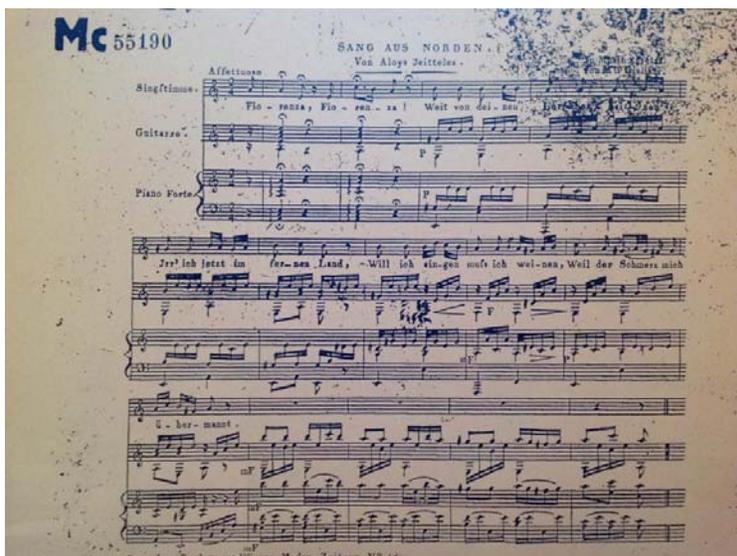


FIGURA 30 (*Sang aus Norden* por Mauro Giuliani, ejemplar de la Biblioteca Nacional de Viena, MC55190)

³²⁴ P. Pääfgen, *Das Worth at Konrad Ragossnig en Gitarre + Laute*, 1/79, p. 5.

³²⁵ *AmZ*, XII (Oct. 1810), Sp. 885.

³²⁶ K. Ragossnig, p. 45.

Acerca de las canciones de L. Berger previamente mencionadas, se publicaron con ambos acompañamientos tanto de guitarra como de pianoforte, la cual se convirtió en una publicación popular. Ambos instrumentos formaban parte esencial del *Bierdermeier*, por lo que fueron los instrumentos más comunes. Como afirma E. T. A. Hoffmann en una de sus novelas en el año de 1812, “en cada casa, siempre y cuando uno quiera ser alguien, un piano, o por lo menos una guitarra deben tener.”³²⁷

Como ya se ha dicho anteriormente una de las principales causas de la preferencia de la guitarra era su facilidad de transporte, sobre todo era el instrumento favorito para las salidas al campo, sobre todo cuando acompañaba alguna canción. Esto se muestra ejemplarmente en la serie de seis litografías hechas por Moritz von Schwind conocidas como *Die Landpartie auf den Leopoldsberg*. Tres de ellas muestran esta parte de la guitarra: *Die Ausfahrt* (I), *Das Mittagmahl* (II), *Die Nachmittagsruhe* (IV).³²⁸

De la misma forma el aguafuerte conocido como *Die Schubertianer beim Ballspiele in Atzenbrugg* de Ludwig Mohn (fig. 31), que se realizó con la colaboración de Franz von Schober en el diseño y el diseño de las figuras de Moritz von Schwind, muestran como parte principal el papel de la música dentro de las actividades de recreación de la burguesía. Hay diversas discusiones sobre quienes son las personas que se encuentran en primer plano, por ejemplo, el musicólogo G. Kinsky señala que se encuentran sentados M. von Schwind, Johann Michael Vogl (con la guitarra) y el propio Franz Schubert (con un pífano).³²⁹ En el libro de Otto Weigmann *Schwind, der Meisters Werk* cita: “[...] hay algunas figuras que necesitan aclaración. En primer plano, sobre el pasto, se encuentran sentados Franz Schubert con una guitarra, a lado de él, Schwind [...]”.³³⁰ Sin embargo, hoy en día las investigaciones dicen otra cosa, el musicólogo S. Hackl, señala que Johann Michael Vogl, no puede ser el que sostiene la guitarra, ya que era barítono, uno de los principales intérpretes de las obras de F. Schubert, el reconoce como las personas en primer plano a F. Schubert con el pífano, a Johann M. Vogl a un costado y al guitarrista, amigo cercano de F. Shubert, Franz von Schlechta.

³²⁷ A. Diabelli, *Potpourri aus Beethovens beliebtesten Werken, für Violon oder Flute und Gitarre*, Ed. Breitkopf & Härtel, Berlín, 1977, prólogo del facsimile.

³²⁸ B. Jelavich, p. 123; R. Kann, p. 167.

³²⁹ O. Biba, pp. 37-39

³³⁰ O. Weigmann, p. XIX.



FIGURA 31 (*Die Schubertianer beim Ballspiele in Atzenbrugg* de Ludwig Mohn, Viena, *Österreichische Galerie Belvedere*)

Diversos escritos y evidencias litográficas dejan claro que en el círculo de F. Schubert la guitarra se convirtió en un instrumento muy recurrente y algunos investigadores declaran, que el mismo Schubert solía acompañar sus *lieder* con guitarra, ya que, como se mencionaba anteriormente la fácil transportación de éste instrumento era más sencillo que la transportación del pianoforte.

Para el 27 de septiembre de 1813 F. Schubert compuso en honor al cumpleaños de su papá un terceto de voces masculinas con acompañamiento original para guitarra.³³¹ El *Terzetto* (D.80) es uno de los trio de voces más estudiado, ya que sobresalen dos puntos importantes: a pesar que durante esta época en Viena los tríos y cuartetos de voces masculinas fueran muy populares, no era común dentro del repertorio del *Biedermeier* que los tríos fueran cantados una parte por voz, el segundo punto es, que la mayoría de los trabajos de este tipo de F. Schubert estaban escritos para ser interpretados a *capella*, según los

³³¹ G. Kinsky, *Zu Schuberts Gitarrenquartett* en *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XI, Viena, 1928-1929, p. 439

manuscritos existentes, lo cuales no tienen ninguna forma de acompañamiento escrita; en cambio, el *Terzetto* tiene escrito el acompañamiento de guitarra.³³²

Sin embargo, las obras que estaban escritas sin ningún acompañamiento, no quiere decir que se tuvieran que interpretar obligatoriamente a *capella*. Johann Herbeck en la introducción a la *New Edition of Choruses by Franz Schubert* (publicada por C. A. Spina 1865) relata que durante la época de Schubert “cambios al acompañamiento podían realizarse según las necesidades” y “que no importaba si se utilizaba el pianoforte o la guitarra para los acompañamientos”. Más destacada es la observación que señala que “el mismo Schubert pensaba más en un acompañamiento a base de simple armonía o el simple soporte de las voces [...]”³³³ Este fundamento es apoyado por uno de los cantantes del *Bierdermeier* quien atestiguó que el acompañamiento no tenía que ser proporcionado. El escribió: “si el acompañamiento instrumental esta dado, uno lo puede interpretar en el cembalo, piano, guitarra o lo que sea [...], si el acompañamiento instrumental no está escrito éste puede ser improvisado.”³³⁴

Otra de las obras más sobresalientes de F. Schubert es su cuarteto para voces masculinas Op. 11, el cual fue publicado por *Cappi & Diabelli* en 1822 y el cual incluye tres diferentes *lieder*: *Das Dörfchen* (D. 598b), *Die Nachtigall* (D.784) y *Geist der Liebe* (D.747). En el manuscrito de estas obras no se encuentra escrito el acompañamiento instrumental, sin embargo, *Geist der Liebe* fue interpretada en concierto el 3 de marzo de 1822 en la *Gesellschaft der Musikfreunde* y nuevamente el 27 de agosto acompañada por un guitarrista citado como M. Schmidt.³³⁵ Guitarristas como Johann Umlauff participaron en las primeras interpretaciones de éstas obras.³³⁶ E incluso en una reunión más íntima el propio Mauro Giuliani formó parte del cuarteto de voces.³³⁷

Fue sólo por demandas de las publicaciones editoriales que F. Schubert escribió los acompañamientos para piano; y sobre todo Diabelli pidió acompañamiento pianístico para las publicaciones de 1822 a 1827. La publicación del Op. 16, incluye *Naturgenuss* (D. 422)

³³² S. Mattingly, p.62.

³³³ D. Berke, *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Ed. Bärenreiter, Kassel, 1974, p. xxii.

³³⁴ W. Dürr, A. Krause, *Schubert-Handbuch*, Ed. Bärenreiter, Kassel, 1997, p. 278.

³³⁵ E. Deutsch en *Reinhard van Hoorickx*, “Schubert’s Guitar Quartet, D. 96,” *Revue belge de Musicologie* 31, Marza-Abril, 1977, p. 122.

³³⁶ N. Flower, *Franz Schubert: The Man and his Circle*, Ed. Tudor Publishing, Nueva York, 1936, p. 345.

³³⁷ *Ibidem*, p. 335.

y *Frühlingsgesang* (D. 740) la cual lleva las palabras *mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte oder Guitarre* (con acompañamiento obligado de pianoforte o guitarra). La primera edición de Schubert *The First Schubert Edition* y publicaciones contemporáneas con acompañamiento de guitarra establecen un precedente a esta práctica.

Todas juntas conforman las seis obras para voces masculinas con acompañamiento de guitarra que realizó F. Schubert: *Terzetto* (D. 80), *Das Dörfchen* (D. 598b), *Die Nachtigall*(D. 784), *Geist der Liebe* (D. 747), *Naturgenuss* (D. 422), y *Frühlingsgesang* (D. 740). A través del éxito que obtuvo en las presentaciones públicas de éstas obras, F. Schubert se posicionó como el mejor compositor para conjuntos de voces masculinas. Las presentaciones con este tipo de género musical jugaron un papel principal en su éxito contemporáneo, aunque éstas permanezcan secundarias dentro del repertorio “clásico” de las escuelas. Estas presentaciones eran incluidas generalmente en conciertos que consistían en potpourris de varios géneros y eran usados para proveer de un balance estilístico.

1. LOS ARREGLOS – EL REPERTORIO CLÁSICO VIENÉS DE LA GUITARRA

La usanza de los arreglos existe mucho antes que la propia guitarra de seis cuerdas, por ejemplo los laudistas solían hacer arreglos de obras vocales, incluso de misas completas, sin embargo, tuvieron un gran auge en la música del siglo XIX y formaron parte importante de la cultura musical. Su importancia radica, en que convirtieron accesible mucha de la música de ópera, grandes obras al alcance de todos. Uno podía recordar fácilmente los temas más populares gracias a las pequeñas piezas para piano, a las fantasías, potpourris, variaciones para conjuntos de cámara, etc. Las casas editoras musicales suministraron ediciones baratas de los sucesos musicales más importantes, sobre todo de ópera, para el estudio o diversión en casa. Los arreglos se podían encontrar casi al mismo tiempo que las publicaciones de las partituras originales, incluso seguida del estreno de la obra.³³⁸

La oferta excesiva de arreglos abarcó tal dimensión, que el magistrado vienés tuvo que regular su intervención. En 1818 Diabelli solicitó después de una controversia con su

³³⁸ S. Hackl, p. 49; F. Buek, p. 67.

primer empleador el permiso del magistrado para poder “arreglar y vender música”.³³⁹ De la cual obtuvo la siguiente respuesta: “*Tonsetzen ist freye Kunst ohne Schranken*” (“la música es un arte libre sin barreras”), el 21 de abril de 1823 el magistrado decretó una prohibición a cualquier tipo de arreglo de música extranjera respectivamente a las publicadas, se podía comprar el permiso del compositor o editor e imprimir las partituras, siempre y cuando viniera señalado que era un arreglo.³⁴⁰

Los arreglos de ópera eran principalmente de Mozart, aunque el mismo no compuso nunca para la guitarra, ocupa un puesto importante dentro del repertorio para guitarra. Es por ello que ante la gran cantidad de arreglos, es importante resaltar la duración de la existencia de éstos en el repertorio de concierto para guitarra. Sin duda, la música de Mozart era más sencilla de adaptar a la guitarra que por ejemplo la música de Johann S. Bach. Al parecer en la época de Mozart las posibilidades musicales de la guitarra no se llevaban bien con las reglas estéticas de las arias de este compositor, sobre todo por la crisis y las grandes modificaciones de la guitarra en la segunda mitad del siglo XVIII.³⁴¹

El catálogo Whistling/Hofmeister el cual fue impreso en Alemania, publicó 153 arreglos de Mozart (la mayoría óperas y algunos *lieder*). Christian Gottlieb Scheidler, el último laudista y primer guitarrista, escribió unas variaciones con guitarra barroca y flauta barroca, naturalmente en tablatura (Mainz, 1789). Los primeros arreglos para guitarra fueron realizados por Andreas Traeg, unas variaciones para guitarra sola y el arreglo de la sonata para piano KV331 para flauta y guitarra (1803).³⁴²

A lo largo de todo el siglo XIX, diversos compositores realizaron arreglos para guitarra sola, dúo o trío de guitarras, para flauta y guitarra, sin embargo la dotación instrumental que fue popular para este género fue la voz y guitarra.

El compositor M. Giuliani realizó diversos arreglos de arias de ópera, sobresalen sobre todo el arreglo de dos arias de ópera de Domenico Cimarosa (fig. 32); *Pria che spunt'*(fig.

³³⁹ A. M. Hanson, p. 21.

³⁴⁰ R. Hilmar, *Der Musikverlag Artaria & Comp.: Geschichte und Probleme der Druckproduktion*, Tutzing, 1977, p. 77.

³⁴¹ J. Libbert, p. 292.

³⁴² *Ibidem*, p. 293.

32.1)del Matrimonio Secreto; la escena *Andate amici* (32.2)y el aria *In questo amaro istante* (fig. 32.3). En la publicación incluye una marcha para guitarra sola.



FIGURA 32 (Portada: *Due grand Arie /ed una Marcia /ridotte per Chitarra /da /Mauro Giuliani /No.11 /*(Propietà del Editore /In Vienna /Presso Tobia Haslinger, colección privada)

2

Aria del S: Domenico Cimarosa.

Andante sostenuto.

Chitarra:

Si pizzica sul tasto *quinto* col *mano destra*. *Pria* che

spunt' in Ciel l'au - ro - ra in Ciel l'au - ro - ra cheti. che - ti a len - to pas - so che - ti

che - ti a len - to pas - so a len - to *vasso* scende - remo sino a basso

che nessun ci senti - ra che nessun ci senti - ra scende - remo scende - remo che nessun ci senti -

S. u. C. 4225. H.

FIGURA 32.1 (Primera página, aria: *Pria che spunt'*, colección privada)

Scena ed Aria del Sig. Domenico Cimarosa.

Recitativo

Andate a-miei à miei pensieri in preda d'oh la sciate mi al fi-ne

Chitarra.

Allegro

li qual fiera tempesta di sos-petti e di furie in certo ondeg-gia l' affanna-to mio cor

più lento

speme ti-mo-re

Stringendo.

dubbio Hi-morso a-mo-re quanti contrari af-fetti un con-fitto cru-del destami in se-no

Maestoso

S. u. C. 425, H.

FIGURA 32.2 (Primera página, recitativo: *Andate amici*, colección privada)

9

ma se in-ta-le vi-ceste improvi-so qui il Padre ormi sorprende

che far dov-rò nel duro passo ex-tremo l'ardir mi marea mi con-fondo mi con-fondo e' tremo

Aria.

Adagio

l' due corde In questo ama-ro is-tante

tante che vier da uncor che languè da-rei tutto il mio sangue per l'ado-za-to-ben

furio d'avevo d'a-verno orribi-li che intorno a me vista-to onasate ch Dio cessa-te di le-co-rar mi il cor

S. u. C. 425, H.

FIGURA 32.3 (Aria: *In questo amaro istante*, colección privada)

La obra en general contiene un acompañamiento a base de dos voces, donde va jugando con un bajo en forma de arpeggios y una melodía complementaria al canto, en alguno de los fragmentos donde la voz tiene silencio, la guitarra deja de hacer los arpeggios para resaltar más la melodía y los motivos instrumentales. La primera aria está en D, tanto que el recitativo siguiente en A, para regresar a D en el aria.

De la misma forma J. K. Mertz realizó algunos arreglos para guitarra sola de las arias más famosas de las óperas de Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi, entre otros; así como de algunos *lieder* de F. Schubert. J. K. Mertz fue uno de los compositores más prolíferos en este género. Sus arreglos son considerados hoy en día de alto nivel, ya que logran unir la esencia de la música operística junto con las posibilidades musicales de la guitarra. Muchos compositores realizaron arreglos de las obras de Schubert, ya que este era un compositor muy popular en los círculos sociales de Viena del s. XIX, entre los que destacan también los arreglos de A. Diabelli, F. Pfeiffer y N. Coste. Es curioso destacar que de estos compositores no resaltan sólo sus arreglos de *lieder* de Schubert, sino también de diversas obras de Franz Lizst.

También la música de Beethoven y Haydn fueron muy populares. A parte del *Potpourri aus Beethovens beliebsten Werken* para flauta y guitarra de Diabelli, “existe también el arreglo para dúo de guitarras de un septeto [el septiminio] de Beethoven”³⁴³ de Vincenz Schuster (Op. 3-5). Otro de los arreglos más populares de música de Beethoven, es la colección de canciones, donde la más conocida es *Adelaide* hecha por W. Th. Matiegka. Arreglos de pequeñas piezas se pueden encontrar en colecciones hechas por A. Diabelli (*Apollo*), N. Coste (*Livre d’or*), entre otros.

En el caso de la música de Haydn, existían incluso contemporáneamente a su época arreglos para laúd (presuntamente de un tal von Kohaut)³⁴⁴ y después en el s. XIX arreglos hechos por W. Th. Matiegka (Sonata Op. 23, *Variationen über die Kaiserhymne* Op. 7), B. Bortolazzi (*Variationen über ein Thema von Haydn für mandoline*), F. de Fossa (*Quatre Divertissemens pour la Guitare seule extraits des Oeuvres de J. Haydn, Trois Grand Duos*), entre otros. Canciones y pequeñas piezas se pueden encontrar en diversas colecciones del s. XIX y s. XX, diversos arreglos para música de cámara, principalmente

³⁴³El dato de que obra se habla exactamente no se sabe.

³⁴⁴A. Koczirz, *Ein ösreicherischer...*, p. 3.

trío de barítonos y ensambles de guitarras. Guitarristas desde Tárrega hasta Eliot Fisk han “arreglado” mucha música de Haydn, incluso hay arreglos del concierto para chelo para guitarra sola.³⁴⁵

Los arreglos llevan consigo un compromiso y siempre serán un tema controversial, no importando la época. Sin embargo, son forzosamente parte esencial de la literatura para guitarra.

³⁴⁵ S. Hackl, p. 53; E. P. Hofmann, P. Mougín y S. Hackl, pp. 123-124.

VI. LAS ESCUELAS DE GUITARRA VIENESAS

“Es beneficioso el aprendizaje de la guitarra comparado con el del piano, ya que puede brindar la libertad que seguramente tienen los que carecen de tal instrumento [pianoforte]; sólo bajo este significado es mejor tener una instrucción escrita, en lugar de sólo lecciones orales, para que el aprendizaje de la guitarra sea un éxito garantizado. Los conocimientos básicos, el conocimiento de las notas y de todos los elementos que se hablan, el compás, interpretación, etc, pueden ser aprendidos por estos medios escritos [...]”³⁴⁶

Después de que la guitarra ocupara un lugar preferencial dentro de la práctica instrumental del s. XIX, los primeros métodos de guitarra en alemán aparecen en el año 1802: una publicación anónima por parte del editor Hoffmeister, escrito en tablatura y notas, *Gitarre-Schule* (Viena/Leipzig, 1802) (fig. 33), un pequeño compendio de instrucción sobre como tocar la guitarra, sobre todo para el acompañamiento del canto escrito por Johann Heinrich Bergmann, *Kurze Anweisung zum Gitarrespielen* (Halle, 1802) y el método de Johann Heinrich Carl Bornhardt, *Anweisung die Gitarre zu spielen nebst einigen Uibungen und Handstücken auch einer Anleitung selbige bequem zu stimmen* (Leipzig, 1802) (fig. 33), el cual se imprimió dos veces en Viena, la primera vez en el año de 1809 por *Cappi* y la segunda por *T. Haslinger* en 1833 en una versión por Franz Xaver Chotek.



FIGURA 33 (Detalle de la portada del primer método para guitarra escrito en idioma alemán. Colección privada SH)

³⁴⁶ *AmZ*, VIII, Marzo 1806, pp. 362-363

En este último, J. H. C. Bornhardt, escribió el método más significativo de la época para la interpretación de la guitarra como instrumento de acompañamiento para el canto, en el cual también escribió “la buena forma de tocar la guitarra” y sobre “la instrucción para afinar la guitarra”. También incluye una aclaración acerca cada uno de las notas en el diapasón, así como los modelos comunes de arpeggios en las “tonalidades más fáciles” para el acompañamiento de melodías, los cuales se utilizan en las diversas piezas que se presentan dentro del método, las cuales son: *Liebeserklärung, Die kleine Adelaide, Theresens Lied in dem Romane: Natalie, Romanze, Sehnsucht eines Blinden, Im Freien, Die Sterne*; y dos melodías con texto en italiano; *Canzonetta* (de Crescentini) y *Duettino* (de D. Cimarosa). Otro ejemplo de este tipo de canciones sencillas y fáciles, de las cuales la mayoría tienen el tema de amor o adoración a la naturaleza, se encuentra la canción con texto de August Friedrich E. Langbein llamada, *An die Feldblumen* (fig. 34).³⁴⁷ En la imagen que se muestra de la partitura, se puede observar que el acompañamiento es muy sencillo, tanto en la presentación de los modelos de arpeggio como en la misma partitura.³⁴⁸

La misma canción se encuentra nuevamente en *Kleine Gitare-Schule von J. H. C. Bornhardt, nebst UibungStücken und Liedern* de Franz Xaver Chotek (1800-1852) (fig. 35). En la edición de T. Haslinger se muestran pequeñas piezas para piano y guitarra, así como voz y guitarra. En la canción *An die Feldblumen* (fig. 36), se muestra un acompañamiento igualmente sencillo con cambios mínimos en la escritura, sobre todo porque en esta versión se separan gráficamente las voces del bajo y con las demás. F. X. Chotek trabaja con la misma melodía, lo único que cambia es la cadencia.³⁴⁹

³⁴⁷ J. H. C. Bornhardt, p. 7.

³⁴⁸ K. Kobald, *Alt-Wiener...*, p. 10; F. Buek, p. 69.

³⁴⁹ J. Zuth, *Handbuch...*, p. 67.

AN DIE FELDBLUMEN.

Andantino.

Schmückt euch Blümchen auf den Wiesen, den ich komme bald hina-

us, all die Lieblichsten zum Straus für mein Mädchen zu er-kirsan, drum ihr

Blümchen schmückt euch aus, drum ihr Blümchen schmückt euch aus.

2.	3.	4.
Wißt, ihr werdet keiner Dame,	Seid, dem Mädchen, das ich möge,	Ihr seid schwarz, und euer Leben
Vom Pariser Taus, verzeht,	Werdet ihr willkommen sein,	Blühet oft nur Stiller lang,
Die von euch die Augen kehrt,	Dem, entfernt vom Zierereyn,	Wißt vor jedes Thors Gang,
Weil schon euer deutscher Name	Und mit unverloshen Sinne,	Vor dem Schicksal der Menschheit
Ihr untestes Herz empört.	Lichte Natur und Feld und Heil,	Und nie hört euch Trauerklang,

5.	6.
Ich bin stark, und ohne Feinde,	Dennoch woll' ich mit euch tauschen,
Die den Tod mir stündlich drän	Sind ein stetes Todgefühl,
Und nimmt einst das Grab mich ein	Dürft ich sonder End' und Ziel
Da werden meine Freunde	Nur am süßen Plätzchen tauschen,
Mir doch eine Träne weih'n,	Das euch Laura gehen will.

Langhin.

FIGURA 34 (J. H. C. Bornhardt, *An die Feldblumen*, en *Anweisung die...*, Colección privada Hackl)



FIGURA 35 (Portada del método de Franz Xaver Chotek, *Kleine /Guitare-Schule / von / J. H. C. Bornhardt / Nebst / UibungsStücken und Liedern / Neueste vermehrte / und /Zeitgemäss umgearbeitete Ausgabe / von / Fra. Xav. Chotek* [...] publicado por T. Haslinger en Leipzig, 1802, Colección privada Hackl)

12

AN DIE FELDBLUMEN.
Gedicht von Langbein.

No. 13. *Andantino.*

Singstimme.

Gitarre.

1. Schmüht euch Blümchen auf den Wiesen! denn ich kom, me bald hin -
 2. Wist ihr wer z det bei z ner Da,me, vom Pa:ri: ser Tou,er:
 3. Nein, dem Mäd: chen, das ich mei,ne, werdet ihr willkom,men
 4. Ihr seid schwach, und eu: er Le:hen blü:het oft nur Stunden

aus, all die lieb: lichsten zum Strans für mein Mäd: chen zu er: ehel:
 chet, die von euch die Au: gen lehet, weil schon eu: er deut: scher
 seyn, denn ent: fernt von Zie: re: rein, und mit un: sre: durch: men
 lang; müsst vor je: des Wal: lers Gang, vor dem Schwung der Sen: se

Hören, drum ihr Blümchen schmüht euch aus, drum ihr Blümchen schmüht euch aus!
 Name ihr un: deutsches Herz em: püet, ihr un: deutsches Herz em: püet,
 Sinne, lichts Na: tur und Feld und Hain, lichts Na: tur und Feld und Hain,
 behen, und nie tönt euch Trau: er Klang, und nie tönt euch Trau: er Klang.

5. Ich bin stark, und ohne Feinde,
 Die den Tod mir stündlich drän,
 Und nimmt einst das Grab mich ein,
 O so werden meine Freunde
 (Mir doch eine Thräne weih'n.)

6. Dennoch woll' ich mit euch tauschen,
 Duden stetes Todgefühl,
 Dürft ich sonder Kuf und Ziel
 Nur am süßen Plätzchen tauschen,
 (Das euch Laura ehen will.)

T. H. 6086.

FIGURA 36 (Franz X. Chotek, *An die Feldblumen* en *Kleine Guitare-Schule...*, p. 12)

En el método escribe una “pequeña introducción para tocar la guitarra”, donde se puede consultar el nombre de cada una de las cuerdas y la postura para tocar. Después presenta “la forma de afinar la guitarra” y acerca de las tonalidades aptas para la guitarra, las posiciones y digitaciones. De la misma forma presentó algunas escalas y modelos de arpeggios, además de una sección acerca de adornos y ornamentaciones. Seguido de una parte con piezas pequeñas, de las cuales hay 10 escritas para guitarra sola y cinco de voz y guitarra. F. X. Chotek realizó un método dinámico donde también aclara los *tempi* de cada pieza. Las canciones selectas son: *Liebeserklärung*, *Die kleine Adelaide* y *An die Feldblumen*, igual a las J. H. C. Bornhardt, además de *Cavatine* (de la ópera *La Straniera* de V. Bellini) y *An die Schlafende Schöne* (música de A. Diabelli). El método de F. X. Chotek es pequeño, pero considerado muy exacto.³⁵⁰

J. H. C. Bornhardt redactó un compendio de diversos cuadernos pedagógicos, los cuales encierran una demanda de literatura para guitarra sola. En noviembre de 1812 el *AmZ* escribió:

“Los cuadernos básicos para futuros guitarristas o en proceso, incluyen ejercicios desde los más sencillos hasta los más complejos para el arte de este instrumento junto con el anexo de diversas melodías para guitarra sola, son siete números hechos por J. H. C. Bornhardt editados por Spehr”³⁵¹

Aunque no pude encontrar un ejemplar en ninguna de las colecciones disponibles de música del s. XIX o en la Biblioteca Nacional en Viena, el crítico del *AmZW* describió este método como uno de los más completos, que incluían piezas de alto nivel, tanto las sencillas como las avanzadas, además de tener canciones donde el acompañamiento de guitarra es “diverso y dinámico”, fue descrito como una pequeña biblioteca esencial para este instrumento.³⁵²

La época de la guitarra de seis cuerdas empezó en Viena alrededor de 1801, comenzó después de dos años de los trabajos de los profesores Federico Moretti (1769-1839) y Fernando Ferandiere (1740-1816) (Madrid, 1799), junto Leopold Neuhausers y su *Le Fondament avec Plusieurs Pièces pour la Guitarre seule* (1800), el cual en un pequeño

³⁵⁰ J. Zuth, *Simon Molitor und...*, p. 43; S. Hackl, p. 54.

³⁵¹ *AmZ*, XIV, Noviembre, 1812, p. 688.

³⁵² *AmZW*, XIV, Noviembre, 1812, p. 789.

método para tocar la guitarra de seis cuerdas donde incluye escalas y arpeggios incluidos en trece pequeñas piezas. Parecido son el *Neue Gründliche Anweisung zur Erlernung der Gitarre mit sechs Saiten* (1804) de Giuseppe Rotondi d'Arailzas y el método de Andreas Traegs, *Gitarre-Schule, oder kurzer gründlicher Unterricht [...]*³⁵³, del cual desgraciadamente no se conoce algún ejemplar existente.³⁵⁴

En los años consecuentes varios italianos que residieron en Viena publicaron sus propios métodos. Uno de los más destacados es el de Bartolemeo Bortolazzi (fig. 37), *Neue theoretisch-practische Guitare-Schule oder gründlicher und vollständiger Unterricht die Gitarre nach einer leichten und fasslichen Methode gut und richtig spielen zu lernen*, Op. 21 (1805), a cargo de la casa editora *T. Haslinger*. En Julio de 1830 el *AmZ* publicó: “este método se ha vuelto tan popular para todo aquel profesor de guitarra en Viena e incluso en el extranjero, que a pesar de venir las pocas instrucciones en alemán, las lecciones son lo más adecuadas para aprender, enseñar y tocar el instrumento [...]”.³⁵⁵

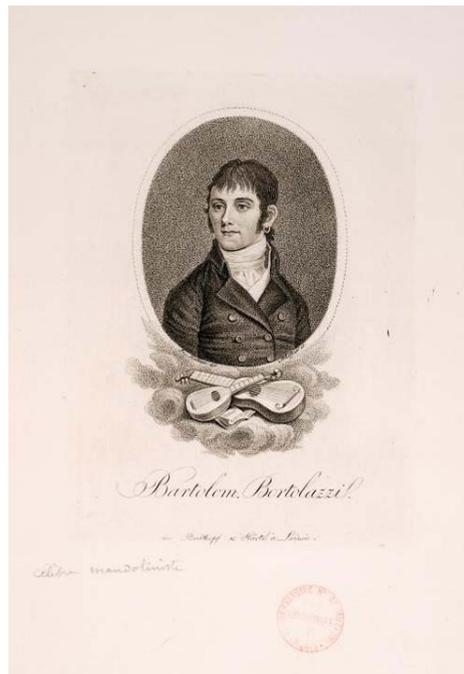


FIGURA 37 (Joseph Kattner, *Bartolomeo Bortolazzi*, 1810ca, acuaforte de Johann Gottfried Scheffner, Paris, Biblioteca Nacional de Francia)

³⁵³ Como aparece citado en el *AmZW*, VII, Noviembre, 1801, p. 554.

³⁵⁴ K. Kobald, *Alt-Wiener...*, p. 12.

³⁵⁵ *AmZ*, XXXII, Julio, 1830, p. 496.

El método no sólo presenta ejercicios, sino también una introducción a la teoría musical (denominación y estructura de los tonos, grado conjunto e intervalos, modulaciones, “nombres, figuras y valores de las notas”, “forma de los silencios y su significado”, “clasificación y división de los compases”, claves, reglas básicas de armonía) seguido de un método para afinar la guitarra. De la misma forma describe la postura y la explicación de cada una de las cuerdas de la guitarra y aclara el uso de escalas y cadencias. Consecuentemente le siguen diversos ejercicios donde pone en práctica lo visto en la sección de teoría musical, como lo son diversas escalas, escalas en terceras, quintas y sextas, así como para la ejecución práctica de las distintas cadencias en todas las tonalidades mayores y menores; así como de ejercicios específicos para la mano derecha y mano izquierda. Por último presenta una *Fantasia* para guitarra sola (ver anexo III).

El *Neue gründliche, theorisch-praktische Guitarre-Schule nebst 36 Cadenzen und Arpeggien durch alle dur und moll Töne als Übungsstücke, mit deutsch – und italianischem Texte [...]*, Op. 3 de Vincenzo Gellis; era considerado el favorito de las damas de Viena, y aunque contiene sólo ejercicios para arpeggios, éstos son originales y se incluyen en todas las tonalidades. En 1828 publicó con la casa editora Czerny un segundo volumen: *Neue Theoretisch-praktische Guitarre Schule Enthaltend alle möglichen Cadenzen, Accorde und Arpeggien durch alle Dur und Moll-Töne nebst einer vollkommnen Aufklärung um die Positionen, Scalen und Läufe ausführen zu können mit deutsch und italianischem Text*, Op. 12 (Viena, 1828).³⁵⁶

Acerca del método escrito por Mathieú Bevilacqua, *Principes el méthode nouvelle pour pincer la guitare* (1808) se conoce muy poco, ya que desgraciadamente no se volvió a imprimir y sólo se conoce un ejemplar existente.³⁵⁷

Con sus más de cien páginas y siendo el método para guitarra más extenso en Austria, se encuentra la *Guitarre Schule* (2 vols., Viena, 1811) de Anton Graeffner, publicado por la editorial Anton Strauss. La cual está dividida en dos volúmenes: I. “La escuela sistematizada de la guitarra”³⁵⁸; A. Graeffner consideraba que la guitarra tenía que “conseguir la libertad escuchada”. En la primera sección explica la posición, el ataque, el

³⁵⁶ J. Zuth, *Simon Molitor...*, p. 63; F. Buek, p. 70

³⁵⁷ S. Hackl, p. 55.

³⁵⁸ *Systematischen Guitarre-Schule*

sistema de notas, las notas de cada una de las cuerdas hasta el traste 17, las abreviaturas de éstas, las diferentes posiciones de las notas y la composición de diversas escalas. En la segunda sección, explica de manera general el compás y el valor de las notas, el uso del puntillo y silencios, así como los signos para señalar las dinámicas y las articulaciones; y la técnica para dominar los ornamentos. La tercera sección es acerca del estudio de la armonía, sobre todo del uso del tritono, explica los acordes principales en las tonalidades mayores y menores. Y en la cuarta y última sección está dedicada a los distintos intervalos y diversos ejercicios con escalas en diversas tonalidades, así como una pequeña explicación acerca de la denominación de los *tempi* en las partituras y su carácter. El volumen dos contiene ejemplos prácticos acerca de los citados en el volumen uno.³⁵⁹ Desgraciadamente fue imposible conseguir la copia del segundo volumen.

El *Studio per Chitarra* Op.1 (fig.38) de Mauro Giuliani fue impreso por primera vez en 1812. La gran demanda y la necesidad de los alumnos fue tan alta, que la casa editora *Domenico Artaria* le pagó una suma de 600 florines, lo cual era una cantidad considerable en aquella época. El trabajo pedagógico de M. Giuliani se destacó de entre todos lo demás. No estaba dirigido a diletantes, sino a guitarristas de cierto nivel técnico y musical, uno de los elementos más importantes y novedosos de la época fueron los 120 arpeggios que se encuentran dentro de la primera parte, a diferencia de otros métodos, en lugar de acompañar los arpeggios con acompañamiento, escribe una serie de ejercicios consecuentes que se vuelven un compendio de fórmulas variantes para el entrenamiento sistemático de los dedos.³⁶⁰

³⁵⁹F. Buek, p.71; A. Koczirz, *Zur Geschichte...*, p. 23.

³⁶⁰S. Hackl, pp. 55-56



FIGURA 38 (Portada del *Studio per la Chitarra*, op. 1 de Mauro Giuliani, 1ª edición, Artaria & Comp., Viena, 1812. Biblioteca Nacional de Viena)

En el mismo año, después de la publicación de M. Giuliani y publicado también por *Artaria & Comp.* se estrenó de Antonio Spina su: *Anfangsgründe für die Guitarre mit Deutsch und Italienischem Texte / Primi Elementi per la Chitarra Composti secondo il Metodo di Mauro Giualini das suo Discepolo Antonio Spina*. Éste método es muy parecido al método de M. Giuliani, lo cual no es extraño, ya que el autor fue uno de los estudiantes más reconocidos de este maestro, pedagogo y compositor.³⁶¹

Sin embargo, uno de los principales métodos de principios de siglo fue el *Versuch einer vollständigen methodischen Anleitung zum Guitare-spielen* de S. Molitor en coautoría con R. Klinger³⁶² (fig. 38). El método contiene dos volúmenes impresos en 1812 junto con una edición traducida al francés. El primer volumen contiene una extensa introducción que corresponde al desarrollo del tema tratado en el prefacio de la *Sonate* op. 7 (1806). El objetivo del autor fue el presentar a los amantes de este instrumento una herramienta provechosa para poder aprender, con la cual pudieran adquirir una correcta formación y

³⁶¹ J. Zuth, *Handbuch...*, p. 261.

³⁶² Véase p. 86

manejo del instrumento.³⁶³ Particularmente S. Molitor hace énfasis en la “nueva” forma de escritura para la guitarra. En la introducción escribe acerca de la “Historia del origen, difusión e instrucción de la guitarra. Al mismo tiempo el autor escribe el mérito al trabajo de M. Giuliani, así como su influencia a los “muchos extraordinario diletantes”.³⁶⁴

El método está dividido en once principales partes. La primera es una “descripción de la guitarra”, la segunda trata “de la forma de agarrar la guitarra y la forma de los dedos”, la tercera, acerca “de las melodías y armonía en general en la guitarra; de las tonalidades e intervalos”. En la cuarta parte hace una introducción para los estudiantes acerca “de la relación de las tonalidades y los acordes”; en la quinta, “de las diferentes formas en las que se presentan los acordes y los tipos de desplazamientos y ejecuciones de la mano derecha”; en la sexta acerca “de la forma general de tocar con *Applicatur*³⁶⁵”. La séptima parte describe “las formas armónicas de *Applicatur*”; la octava parte acerca “de la tensión y distensión, carácter e interpretación de cada una de las tonalidades”, la novena “de las pequeñas recomendaciones esenciales de los ornamentos melódicos”, la décima “de los diferentes tipo de notación para la guitarra”, y la última, acerca “de la elección de la tonalidad de las piezas para guitarra”. En el apéndice ofrece a los estudiantes un “corto compendio de lo necesario para el estudio de la armonía”. En esta parte, los autores declaran que “la guitarra por su naturaleza misma, es perfecta para la armonía”, por ello S. Molitor y R. Klinger presentan “una parte complementaria con lecciones para los guitarristas” seguido de los puntos que enmarcaron el trabajo escrito.

El segundo volumen tiene como contenido ejercicios musicales para abordar cada uno de los temas vistos en el primer volumen, junto con un compendio que incluye 1700 acordes. El método junto con las obras solistas de S. Molitor (Op. 7 y Op. 11) constituyen uno de los métodos más completos de la primera década del siglo XIX, ya que involucran el estudio sistemático de los aspectos técnicos, musicales y teóricos de la guitarra.³⁶⁶

³⁶³ S. Molitor y R. Klinger, prefacio.

³⁶⁴ *Ibidem*

³⁶⁵ Diferentes aplicaciones de los acordes (con ayuda de un capo tasto o cejilla) y figuras melódicas (con la misma digitación sin uso de cuerdas al aire) en los últimos trastes.

³⁶⁶ J. Zuth, *Simon Molitor...*, p. 63; F. Buek, p. 43.



FIGURA 39 (Portada del *Versuch einer vollständigen...* de S. Molitor y R. Klinger)

La aportación de los diversos guitarristas vieneses tras la época de Giuliani se encuentra en los métodos de diversos autores como, Franz Bathioli, Franz Seegner, Franz Pfeiffer y August Swoboda. De Franz Bathioli se encuentra el *Gemeinnützige Guitareschule oder gründlicher und vollständiger Unterricht in der Kunst, die Guitare nach der neuesten Methode spielen zu erlernen, nebst einer kurzen Anleitung im Singen*(1825), del mismo autor se hizo una publicación en una versión más pequeña en el idioma francés *Kleine Gemeinnützige Gitarre-Schule in deutscher und französischer Sprache* (1827); por último un método *Guitare-Flageolett-Schule mit Bemerkungen über den Guitarebau* (1832). El método *Gemeinnützige Guitareschule* de F. Bathioli abarca alrededor de 153 páginas, la influencia de S. Molitor (con respecto a la visión didáctica) y M. Giuliani (la visión musical) es muy evidente incluso algunos de los musicólogos consideran que podría haber

sido incluso plagio. El *Guitare-Flageolett Schule* es considerado como uno de los métodos más excepcionales de la época, que incluye un sin número de tablas detalladas sobre los armónicos, ejercicios para el *doppelgriffe*³⁶⁷ y acordes así como “encantadores” estudios. Uno de los principales documentos para la historia de la guitarra en Viena es una reflexión preliminar acerca de la construcción de la guitarra. Bernard Enzensperger construyó después un instrumento con las posiciones marcadas para realizar los armónicos.³⁶⁸

El método *Gitarre-Schule für Damen*(fig. 40)de August Swoboda se publicó por primera vez en el año de 1826, editada por el mismo autor, aunque en la portada escribe el texto “segunda edición, corregida y aumentada”³⁶⁹ no se tiene conocimiento de la existencia impresa de una primera edición.

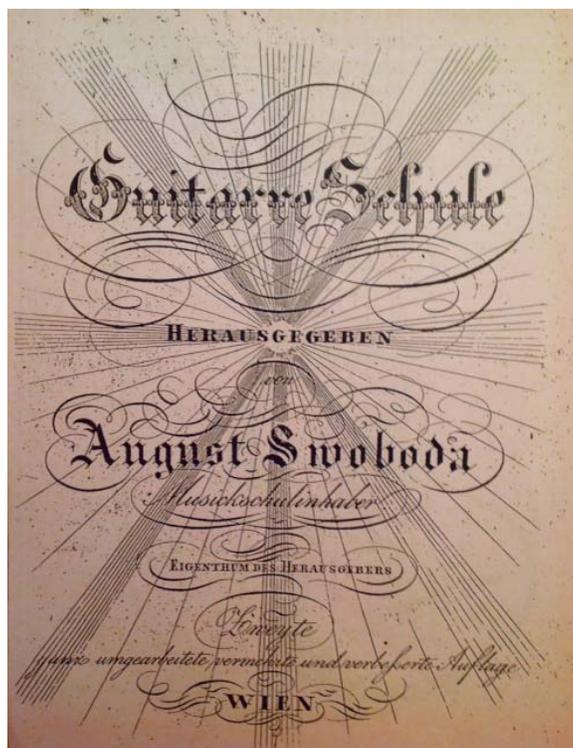


FIGURA 40 (Portada del *Gitarre-Schule...* de August Swoboda, Biblioteca Nacional, Viena)

³⁶⁷ Referente a la técnica de tocar dos notas separadas simultáneamente utilizando dos cuerdas diferentes.

³⁶⁸ S. Hackl, p 56-57; F. Buek, p. 45; J. Zuth, *Simon Molitor...*, p. 58.

³⁶⁹ *Zweyte, ganz umgearbeitete und vermehrte Auflage* (A. Swoboda en *Gitarre-Schule...*, portada).

La versión “mejorada” es considerablemente extensa. La parte teórica a comparación de otros métodos es reducida, sin embargo, la parte de los ejercicios y ejemplos musicales ocupa la mayor parte del método. Incluso el orden de los capítulos es peculiar, ya que A. Swoboda presenta la aclaración de algún problema común o de algún concepto importante e inmediatamente pone un ejemplo; pareciera que dicha edición se basó en reunir dificultades comunes en el aprendizaje de la guitarra y mostrar ejemplos musicales para resolver éstos. De cualquier forma, escribe de manera general acerca de las bases para poder tocar la guitarra, además de mencionar casos excepcionales con extrema exactitud. La ilustración de una guitarra que se presenta en el método (fig. 41) sirve como reseña dentro de la parte que habla acerca del instrumento, así como la ilustración del diapasón (fig. 42).³⁷⁰

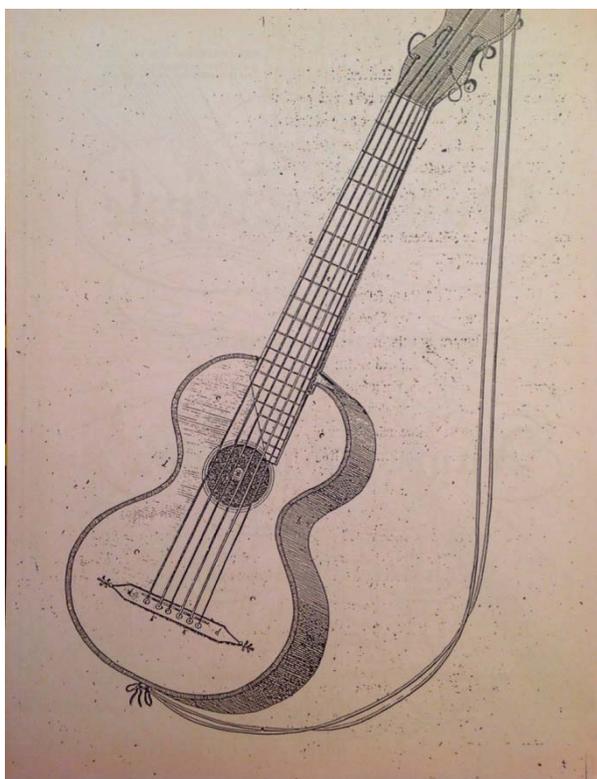


FIGURA 41 (A. Swoboda, Ilustración de la guitarra en *Gitarre-Schule...*, p. 39)

³⁷⁰ S. Hackl, p. 57; F. Buek, p. 67; A. Stempnik, p. 338.

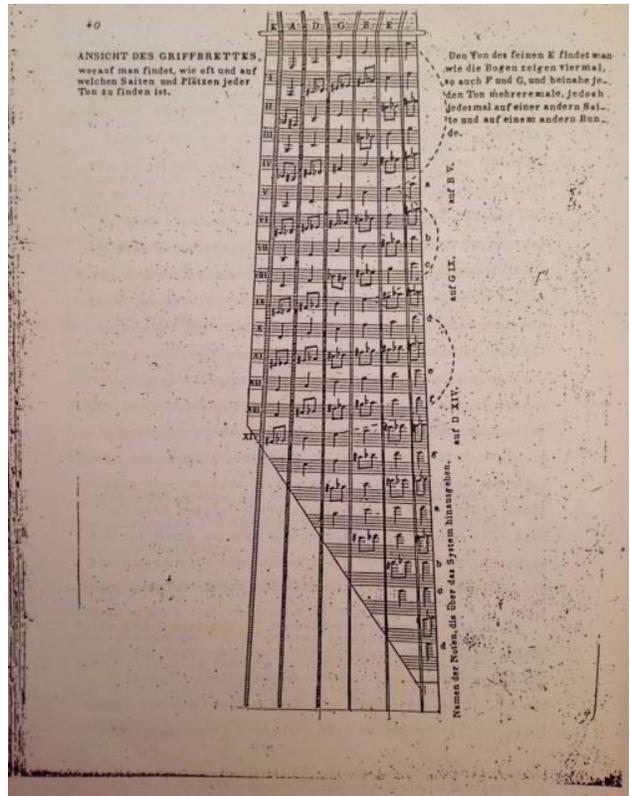


FIGURA 42 (A. Swoboda, vista del diapasón en *Gitarre-Schule...*, p. 40)

Los métodos de Franz Seegner, *Theoretische und practische Gitarre-Schule* (1828) y de Franz Pfeiffer, *Practische Gitare-Schule enthaltend leichte und fortschreitende Originalsätze für eine Gitare* (1830) (fig. 43) estuvieron dirigidos para los profesores de guitarra y sirvieron como un modelo pedagógico, diversos musicólogos como S. Mattingly consideran que fueron hechos de dicha forma porque ya para esa época la guitarra había salido de la cotidianidad de los escenarios y se centraba más en la parte de la enseñanza.



FIGURA 43 (Portada de *Practische Guitare-Schule...* de F. Pfeiffer, 1ª edición, Joseph Czerný, Viena, 1830. Biblioteca Nacional, Viena)

Los últimos métodos impresos en Viena dentro de la primera mitad del s. XIX fueron los de Johann Padowetz y Johann Kaspar Mertz. El *Theoretish-practische Guitar-Schule vom ersten Elementar-Unterrichte an, bis zur vollkommenen Ausbildung nebst der Anweisung zum Spiele einer zehnsaitigen Guitare* de J. Padowetz (fig. 44) recapitula los contenidos de los métodos vieneses anteriores de manera breve, lo que es novedoso acerca de este método es el anexo acerca del manejo de la guitarra de diez cuerdas. En cambio, J. K. Mertz, quien también tocaba con guitarras de más de seis cuerdas, hizo su *Schule für die Guitare* publicado por *Haslinger* en 1846/47 dirigido a la guitarra de seis cuerdas. El método contiene solamente alrededor de 29 páginas, sin embargo no carece de suficientes textos y

ejemplos musicales. Lo relevante de este método es que muestra una técnica relativamente moderna, la cual se comenzó a presentar a principios del s. XX.³⁷¹

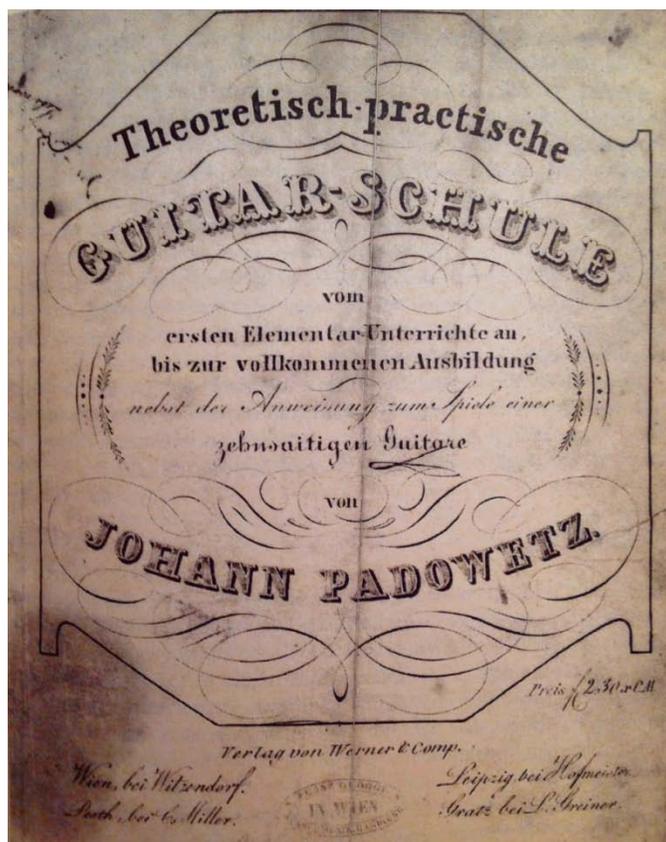


FIGURA 44 (Portada del *Theoretish-practische Guitar-Schule...* de J. Padowetz, 1ª edición, *Werner & Comp.*, Viena, 1842. Biblioteca Libbertiana, Regensburg)

Dos métodos de autores austriacos fueron impresos dentro de la segunda mitad del s. XIX después de su muerte: Johann Decker-Schenk (1892) y Alois Götz (1880/1899), lo cuales fueron publicados en Alemania. Sin embargo, en Viena fue hasta entrado el s. XX que se comenzaron a imprimir nuevos métodos para guitarra, los cuales forman parte de la tradición guitarrística de hoy día.

³⁷¹ S. Hackl, p. 58; J. Zuth, *Simon Molitor...*, p. 79-80; F. Buek, p. 78.

1. TÉCNICA PARA TOCAR

El tocar un instrumento histórico siguiendo instrucciones contemporáneas abre nuevos horizontes en términos de sonidos e interpretación musical. Guitarras de principios del s. XIX, que tienden a ser más frágiles que instrumentos contemporáneos, no se prestan para tocar bajo la línea de la escuela de Tarrega.³⁷² Sin embargo, nos sirve para enseñarnos acerca de la articulación y dinámicas. Es absurdo pensar que Sor o Giuliani tenían a su disposición instrumentos mediocres y que seguramente, tocarían de la misma forma como se toca hoy en día, si hubieran tenido instrumentos modernos.

Las primeras décadas del s. XIX fueron mucho más influenciadas por la reciente renovación del instrumento que pasó de orden doble a cuerda sencilla con una mayor tensión, pero sobre todo una nueva estética. La evolución de un “estilo galante” de la escuela parisina (arpeggios complejos, *batteries*, *roulades*) respecto a una técnica para tocar (*staccato*) conformaron en desarrollo de una práctica concertística y virtuosa, originando nuevos elementos para la interpretación musical en la guitarra. Dicho desarrollo también se dio en otros instrumentos, como por ejemplo el fortepiano y el violín. Otra innovación que comenzaba a señalar la técnica de hoy en día fue traída por Aguado y Sor en París; y en Viena, por J. K. Mertz.³⁷³

Incluso acerca de la forma de tomar el instrumento, se presentaron muchas soluciones. F. X. Knize escribió: “existen diferentes formas de tomar el instrumento, así como de intérpretes”.³⁷⁴ Sin embargo, en general se habla de que la forma de tomar el instrumento depende de la forma en la que uno se sienta e incluso algunos instrumentos de ese periodo estaban adecuados con aditamentos especiales para amarrar un cordón como una especie de tali para poder tocar parados. La posición sentada era requerida que fuera de la mayor forma posible decente, seguramente dirigido sobre todo a las mujeres, enfatizado en los

³⁷² Francisco Tarrega (1852-1909) y sus alumnos Miguel Llobet, Andrés Segovia y Emilio Pujol, tocaban con instrumentos tipo Torres, lo cual permitió que brindaran una nueva técnica para tocar. Uno de éstos aspectos fue principalmente el *apoyando*. (J. Tyles, p. 78)

³⁷³ S. Hackl, p. 59.

³⁷⁴ F. X. Knize, *Vollständige Gitarre-Schule oder leichtfasslicher Unterricht*, Ed. Enders, Praga, 1820, p. 12.

métodos de S. Molitor, F. Bathioli (fig. 45) y J. Padowetz y algunos alemanes como August Harder y Friedrich Guthmann.³⁷⁵

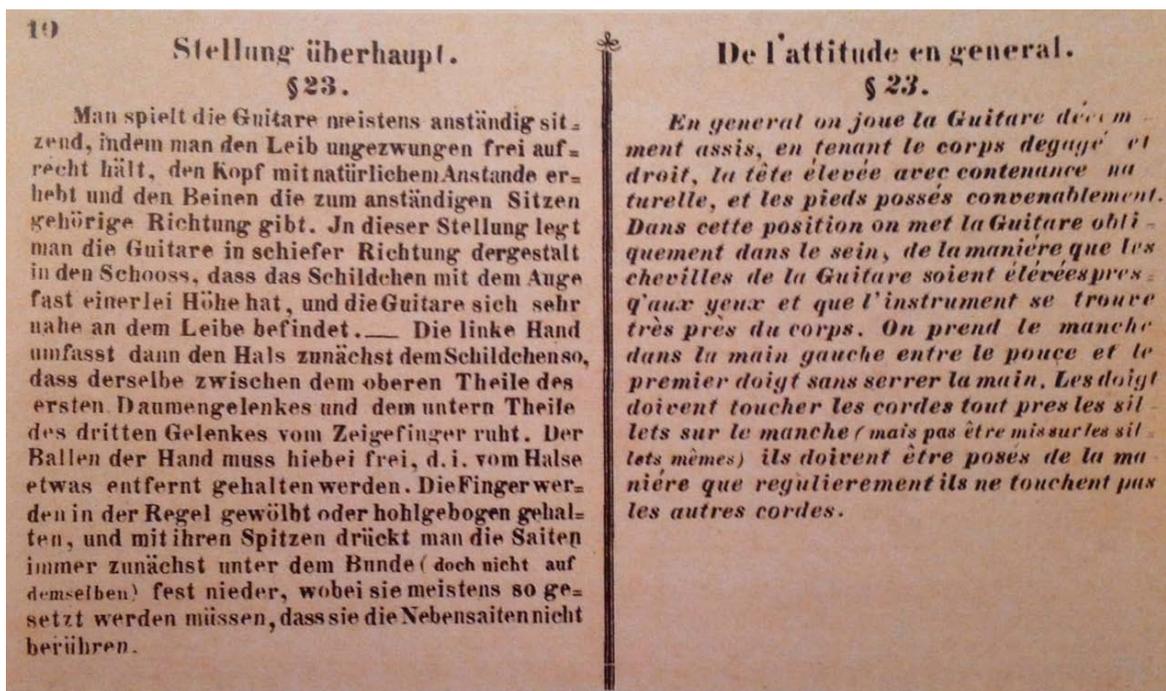


FIGURA 45 (Instrucciones para una postura óptima para tocar la guitarra de Franz Bathioli en *Kleine Gemeinnützige...*, Fahrbach, Viena, c.1860)

Traducc.: Generalmente un suele tocar con una posición decente y sentada, dejando el cuerpo abierto y derecho, con la cabeza en alto y un decoro natural y las piernas con la posición que la decencia requiere. En esta posición, la guitarra descansa en el regazo de forma oblicua, para que la cabeza de la guitarra quede a la altura de los ojos y la guitarra cerca del cuerpo. La mano izquierda al principio abarca los trastes más cercanos a la cabeza, de la forma que permita descansar el diapasón en la primera falange del dedo pulgar y en la tercera del dedo índice. Así, el ángulo de la muñeca está libre dejando un espacio libre entre la mano y el diapasón. Naturalmente, los dedos toman una postura cóncava y las cuerdas son tocadas firmemente por las yemas de los dedos, posicionándolos con cuidado para no tocar las cuerdas adyacentes.

Dejar el dedo meñique de la mano derecha apoyada en la tapa es una recomendación compartida por muchos autores y un requerimiento formal acorde a F. Bathioli y J. Padowetz. Lo anterior es una herencia de la forma de tocar el laúd, que perduró hasta el s.

³⁷⁵ R. Treml, p. 34; S. Hackl, p. 58.

XX, sólo J. K. Mertz mencionó que el apoyo del dedo meñique era un obstáculo para el movimiento libre de la mano derecha. La posición de mano izquierda, de la misma forma, busca una función de estabilizar el peso ayudándose con el apoyo del pulgar en el diapason.³⁷⁶

El uso del pulgar izquierdo para apagar las notas probablemente se relaciona con la introducción de la sexta cuerda. Sin ninguna duda, ésta técnica también tenía razones musicales: Carulli, por ejemplo, explícitamente señala las ventajas de esta técnica para la transición de las voces dentro de los acordes. Es particularmente evidente en el estudio de los acordes dentro de los métodos de guitarra vieneses de S. Molitor, F. Bathioli y A. Swoboda.³⁷⁷

El ataque de la mano derecha era generalmente con el costado de la yema del dedo, no hay ninguna evidencia de que se utilizara la uña dentro de la tradición vienesa. Todos los métodos recomiendan el uso de los dedos *i*, *m* y *a* relacionados correspondientemente con las primeras cuerda y el *p* para las cuerdas más graves. Esto sugiere un acercamiento metódico en base a la ejecución de acordes. S. Molitor recomienda, principalmente a los principiantes, que esta fórmula debe ser modificada a la hora de tocar escalas o pasajes en terceras, sextas, octaves, etc. S. Molitor, W. Th. Matiegka y A. Swoboda recomiendan como un recurso ocasional el uso del dedo meñique para tocar acordes de cinco notas.³⁷⁸

En cuanto a la técnica de mano izquierda, la tradición vienesa hizo alarde de diversas variaciones en el uso de la cejilla (*barré*) y ligados (ligados en diversas cuerdas y combinaciones de diferentes tipos).³⁷⁹ Los ornamentos fueron discutidos en la mayoría de los métodos impresos, algunos de ellos ilustrados con proposición de diversas digitaciones.³⁸⁰

Los ornamentos complejos de la tradición francesa utilizados en el último periodo del s. XVIII, son mencionados en algunos métodos, sobre todo en el de A. Graeffe, pero muy poco usados en la literatura guitarrística. En la práctica se solían tocar: *appoggiatura*

³⁷⁶F. Buek, p. 34; S. Hackl, p. 58.

³⁷⁷J. Zuth, *Handbuch...*, p. 64.

³⁷⁸*Ibidem*

³⁷⁹Es importante destacar que en los instrumentos del s. XIX el balance dinámico entre una cuerda con ligado o con ataque era muy diferente.

³⁸⁰*Ibidem*, p. 65.

(sencilla y doble), *acciatura*, *gruppetto* y trinos. Los trinos largos se podían realizar como ligados o en dos cuerdas, la mayor parte de los guitarristas vieneses preferían la última, con una variación de sonido más brillante. S. Molitor es el único en recomendar el uso de tres dedos para el tremolo en dos cuerdas.³⁸¹ (fig. 46)



FIGURA 46 (Presentación de los diferentes tipos de trinos y su ejecución en la guitarra. Extracto de *Versuch einer vollständigen...* de S. Molitor y R. Klinger, vol. 2, Viena, 1812, p. 73)

La estética, específicamente del s. XIX es claramente visible en la ejecución de escalas: el ataque típico de la ejecución del laúd inherente en la alternancia del dedo pulgar y del dedo índice, lo que permitió una calidad constante de sonido en donde se alterna el ataque del pulgar incluso en notas no acentuadas. Las notas ligadas contribuyeron a la fluidez de la interpretación, particularmente en pasajes rápidos, pero incluso en los elegantes matices llenos de articulaciones. Una alternancia entre *staccato* y *legato*, particularmente ligando partes de tiempo débil del compás a las partes fuertes o semifuertes son típicos del estilo vienés.³⁸²

³⁸¹ J. Zuth, *Simon Molitor...*, p. 78.

³⁸² *Ibidem*; S. Hackl, p. 60.

2. NOTACIÓN MUSICAL

Más allá de las sugerencias técnicas acerca del como tocar la guitarra, algunos métodos contienen consideraciones concernientes a la interpretación. El uso de la modulación del timbre utilizando al movimiento de la mano derecha ya sea cercana al puente o al diapason es explicado por J. Bornhardt y A. Graefffer, el cual utiliza notaciones específicas para marcar dichos movimientos. De la misma forma con A. Graefffer se utiliza una línea debajo de la nota que indica el *staccato*, apagando la nota con la mano derecha, específicamente con el mismo dedo que fue atacada. A. Swoboda utiliza una línea ondulada para denotar un arpeggio lento y una línea diagonal para uno rápido. Otros compositores como A. Diabelli utilizaban una línea oblicua para diferenciar si un acorde era tocado en arpeggio. En su *Gemeinnützige Guitarschule*, F. Bathioli asigna un espacio a lo que él llama “articulación del discurso musical”, donde describe como sostener y apagar notas, como ligarlas y cómo articularlas. Presenta la indicación de varios tipos de articulaciones, por ejemplo, el uso separado de los signos para el *staccato* (un punto debajo de la nota), así como las abreviaciones para los términos italianos: *sforzando*, *rinforzando*, etc. Los cambios rápidos dinámicos eran típicos dentro de la tradición vienesa, ya que buscaban imitar el estilo orquestal, como el efecto del *tutti*, el *forte* en el acorde final o la ejecución de cadencias seguidas de una melodía en *piano*.

Las indicaciones dinámicas utilizadas por M. Giuliani y W. Th. Matiegka suelen parecerse a aquellas utilizadas por L. van Beethoven. W. Th. Matiegka utiliza una serie muy extensa de signos: *sf*, *pf*, *sfp*, *sfpp*, *rf*, *rfp*, *rfm*, *rff*, etc. S. Molitor y R. Klinger solamente se limitan a mencionar sugerencias puramente técnicas, sobre todo relacionadas con el tema de la composición, un tema que sólo es tratado por ellos y por A. Graefffer en Viena, quien dedica todo un capítulo de su método.

Hasta mediados del s. XVIII, la música para guitarra estaba en su mayoría escrita en tablatura, fue hasta principios del s. XIX que se encontraban ambas formas de escritura (tablatura y notación) para la literatura guitarrística y en algunos casos se utilizaba ambas, como en el caso del método escrito por G. Rotondi en 1804. Escribir para la guitarra era inicialmente simplificado por un sistema de notación sin diferenciación de las voces e incluso las plicas de las notas se escribían en la misma dirección. Esta notación se puede

observar incluso hasta finales del s. XIX, muchas de las ediciones impresas de M. Giuliani vienen con esta notación. Sin embargo, una nueva notación surgió a principios del s. XIX en Viena, en donde las plicas de las notas que llevaban la melodía iban para arriba y las del bajo para abajo, para que pudiera haber una diferenciación entre las voces y su ritmo correspondiente. S. Molitor fue de los primeros en utilizar este tipo de notación (c. 1804) (fig. 47), presentando un clara diferencia entre cada una de las voces. Es claro que no se puede decir que fue él quien lo inventó, ya que este tipo de notación se encuentra en algunos trabajos de finales del s. XVIII impresos en Viena encontrados en Francia. En *Sammlung verschiedener Variationen* de Andreas Traeg publicado en 1803, se puede observar un ejemplo de una notación tradicional en las variaciones sobre un tema de Mozart (fig. 48.1), sin embargo las variaciones del tema *Die Milch ist g'sünder* (parte de la misma colección) están escritas con el nuevo estilo de notación (fig. 48.2)



FIGURA 47 (Ejemplos de la nueva y vieja notación, extracto de *Versuch einer vollständigen...* de S. Molitor y R. Klinger, vol. 2, Vienna, 1812, p. 74)

FIGURA 48 (Ejemplos de los dos tipos de notación de Andreas Traeg en *Sammlung verschiedener Variationen* [Colección de varias variaciones], Viena, 1803. Colección privada S. Hackl)



La notación guitarrística de hoy en día es una herencia de la nueva notación del s. XIX. Fue hasta durante el s. XX que ésta se vio afectada por la nuevas corrientes musicales que

influyeron en la forma de escribir la música, no sólo dentro de la guitarra sino en la mayoría de los instrumentos. Sin embargo, en la literatura actual se sigue respetando el principio de separar las diferentes voces que forman el discurso melódico, además de presentar una notación estándar para las dinámicas y diversas articulaciones.

CONCLUSIONES

En el capitulado anterior, se abarcaron diferentes aspectos que estuvieron vinculados directamente con el desarrollo musical del s. XIX en Viena, mismos que marcaron una evolución sin precedentes dentro de un “nuevo” instrumento musical, la guitarra clásica.

Viena, que a pesar de haber tenido una compleja situación político-social durante el siglo XIX, logró posicionarse como uno de los centros artísticos en materia musical más importantes de Europa. En palabras de Carl Dahlhaus, la ciudad “se convirtió en el foco musical que lograría hacer brillar a tantos talentos, estilos, intérpretes y compositores de la música”.

El gobierno austriaco de dicha época vivió cambios internos y logró una fusión de tradiciones provenientes de los diversos territorios del imperio, lo que impactó en el desarrollo artístico. Además de evolucionó dentro de un margen de liberalismo surgido gracias a la Revolución francesa y las corrientes políticas nacidas de ella.

En este sentido, el imperio austro-húngaro no fue la excepción, pues se vio obligado a hacer reformas de distinta índole. La corriente del liberalismo originó una forma de pensar que sería fundamental para el desarrollo social del s. XIX, especialmente la concepción del *Biedermeier*.

Dicha corriente, que se describe de manera general en esta tesis, abarca de una forma impresionante diferentes ámbitos en la vida vienesa; esta corriente podría ocupar incluso todo un tema de investigación. Asimismo, durante el trabajo se deja entrever el impacto que tuvo en una sociedad y que abarcó otras sociedades. Aunque el tema, actualmente no haya sido investigado a fondo, la poca bibliografía (en su mayoría en lengua alemana) habla de una concepción que afectó de manera exponencial a la música de esta época.

Esta tesis señaló en su contenido la importancia de cada uno de los elementos que conforman el desarrollo de la guitarra, tanto en su construcción, como en su música.

Particularmente, a lo largo de mi carrera profesional escuché referencias acerca de las partituras del s. XIX como si fueran de poca importancia, de musicalidad pobre y, en cierta forma, como si no hubieran sido relevantes.

Uno de los objetivos de este escrito (como ya se hizo mención en la introducción) fue el señalar al público interesado la importancia que tiene la música de este periodo para el desarrollo de este instrumento.

Este escrito se focalizó en la ciudad de Viena, ya es que en este lugar donde se evidenció una mayor evolución del instrumento. Lo que lleva a la importancia de las diversas tradiciones lauderas que se manifestaron en dicha época. Cabe mencionar que los grandes cambios hechos al instrumento se generaron aquí.

Como el texto lo describe, la importancia de tantos “experimentos” dio cabida a un desarrollo vasto en la exploración sonora, llegando a crear instrumentos inimaginables, incluso al día de hoy, por ejemplo: guitarras de 8, 10 y hasta 12 cuerdas, con doble diapason, así como las famosas *harpuitarre*, el *arpeggione*, la *guitarre-violocell*, etc. Sobre todo se suscitó la creación de toda una corriente laudera que llegó a contar con reconocimiento a nivel internacional e incluso modelos que hoy en día se adaptaron a guitarras eléctricas o que ayudaron al desarrollo de la guitarra como la conocemos en la actualidad.

Los nuevos inventos de guitarras no sólo llevaron a desarrollar grandes mejoras, sino también llevaron a la búsqueda y exploración de posibilidades sonoras y tímbricas. En este sentido, se menciona las diversas guitarras creadas, las diferentes afinaciones y las ventajas y desventajas del uso del *capo trasto*, un recurso que surge en el s. XIX y que prevalece hasta nuestros días.

De esta manera, el trabajo presenta un análisis detallado sobre la evolución de la construcción del instrumento, sin dejar de lado los motivos de ésta, así como las consecuencias de las exigencias que se daban por la vida concertística e ideas estéticas acerca de lo que tenía que ser la música, especialmente cuando el intérprete comienza a buscar un alcance de sonido más amplio, un timbre más claro y puro, una comodidad corporal, pero sobre todo, que le permitiera desarrollar todas las posibilidades para el virtuosismo.

De la misma forma se deja ver el desarrollo e importancia de los trabajos de uno de los lauderos más importantes de la época, Johann Georg Stauffer, quien dejó una importante herencia musical, sobre todo el gran número de lauderos que surgieron alrededor de él. Esto

convirtió a Viena en uno de los centros instrumentales más importantes de la época, lo que atrajo a aprendices y viajeros de diversas partes del mundo; lo que dio gran valor a las guitarras y dejó ver la importancia que incluso hoy día siguen preservando.

Esto fue una de las consecuencias que trajo una nueva concepción del músico intérprete a la sociedad, derivado de la gran demanda de espectáculos musicales. Así, todo lo relacionado a la música se desarrolló a gran escala: composiciones, arreglos, publicaciones, nuevos instrumentos, autores, diferentes instrumentaciones, métodos para el aprendizaje y la enseñanza, investigaciones, críticas, etc. Sin embargo, esta visión no se dio por sí misma, como se menciona en el segundo capítulo, las visiones filosóficas que se desarrollaron en este periodo fueron de vital importancia, ya que todas ellas señalan a la música como una de las artes más elevadas del ser humano, esto llevo a los artistas a crear toda una concepción musical que repercutió en la forma compositiva de los autores.

El querer alcanzar lo *absoluto*, de buscar lo *finito dentro de lo infinito*, se volvió una obligación para el músico. Las visiones de los grandes pensadores como E. T. A. Hoffmann, A. Schopenhauer, W. H. Wackenroder, por mencionar a algunos, lograron transformar la forma de concebir la música.

El repertorio guitarrístico, que es justo en el s. XIX donde comienza a formarse, abarcó diversos papeles, todos ellos importantes. En esta época, la guitarra logró construir toda una escuela, donde cada una de sus partes era importante, desde el cómo acompañar a un cantante, a otro instrumento –fuese éste de aliento o de cuerda–, a una orquesta completa, etc.

Es cierto que dicho periodo facilitó este desarrollo, incluso, paralelamente la evolución de otros instrumentos se estaba suscitando, es por ello que esta época mostró la gran importancia de la guitarra. Ha sido en el único momento dentro de la historia musical, en el que la guitarra ha tomado un papel fundamental dentro del quehacer artístico, fuese por su fácil acceso o por su versatilidad, logrando posicionarse como uno de los instrumentos predilectos y más codiciados por los artistas.

Es de destacarse que las partituras dedicadas a este instrumento, las cuales se señalan junto con sus compositores en el capitulado anterior, son hoy en día parte del patrimonio guitarrístico que deja ver una época y un estilo.

Desafortunadamente muchos de sus compositores y sus obras son poco mencionados y/o estudiados en los libros de historia e incluso libros especializados del instrumento. Es por ello que dedicar este escrito al acercamiento y mención de dichas partituras fue uno de los objetivos principales. De la misma forma lo fue el presentar los diferentes papeles en los que la guitarra se ha desarrollado, ya que se ha dejado de lado numerosas posibilidades en las que el instrumento es capaz de formar parte. Se mencionan las obras más importantes para guitarra y voz, para música de cámara, la cual consiste en diversas formaciones instrumentales, entre otras.

Uno de los aspectos que hoy en día se menosprecia es el repertorio de los arreglos, ya sea para guitarra sola u otras formaciones, estas obras durante mucho tiempo se les ha considerado de poca calidad y de poco acercamiento a la música original. Sin embargo, durante el siglo XIX el uso de los arreglos fue tan frecuente e importante que se pueden apreciar muchos de éstos con gran calidad y aportación musical.

El arreglo formó parte esencial del repertorio guitarrístico y, personalmente considero, que durante esta época la guitarra logró desarrollar de una manera excepcional este tipo de repertorios, lo que permitió abarcar muchos estilos.

Otra conclusión es que al conocer los métodos de guitarra, los cuales son una importante herencia para la enseñanza, no sólo por el significado histórico que conllevan, así como por el reflejo de todo el campo que abarca el guitarrista, un músico dedicado no sólo a la vida concertista, sino también a la parte pedagógica, que logró un alcance más allá de los estudiantes que pudieran tener bajo su tutela. Muchos de estos métodos son actualmente un acercamiento a un estilo y a una época que poco a poco se ha querido retomar en la práctica instrumental. Por ello, la tesis analizó de manera general la técnica para tocar el instrumento y la notación que se desarrolló a partir del nuevo alcance que logró la guitarra.

A pesar que hoy en día sería prácticamente imposible retomar al cien por ciento el estilo y la forma de tocar de dicho periodo, esta tesis es un acercamiento al conocimiento de una época en donde la guitarra era considerada uno de los instrumentos más importantes y valioso en la vida musical, en donde logró su máximo apogeo y alcanzó un balance en todos sus ámbitos (musical, musicológico, pedagógico y crítico). Esto dejó una vasta y rica

herencia que nos permite admirar las obras que han formado un amplio compendio académico de la guitarra.

Este escrito fue inspirado por el deseo de dar a conocer más acerca de este periodo, acercarse al guitarrista, músico y público en general a este tema que en México es poco conocido, ya que muchas de las fuentes se encuentran escritas solamente en lengua original, en su mayoría en lengua alemana, y aunque se pueden encontrar escritos en inglés, muchos de ellos son inaccesibles o poco divulgados. En consecuencia, esta tesis requirió de una amplia investigación bibliográfica, la cual como se menciona en la introducción requirió de una visita de campo a Viena, haciendo una exhaustiva y minuciosa investigación.

Es así que el presente estudio resulta pertinente, pues en México no hay escritos dedicados al desarrollo guitarrístico tomando en consideración un periodo en específico, así como la evolución histórica dentro de éste.

Desde el punto de vista de la academia mexicana de guitarra representa un estudio detallado de la evolución, desarrollo e importancia de este instrumento dentro de un periodo determinado. Esto coloca al estudio en una nueva línea de investigación dentro de las tendencias musicológicas en especialización por época determinada, línea de estudio todavía insipiente en México. De igual forma, para los estudiosos del instrumento y de la música puede representar un insumo útil ya sea desde la perspectiva histórica o desde la perspectiva misma de la interpretación, pues el trabajo aborda de forma muy concreta el diverso repertorio guitarrístico, así como también su importancia dentro de una sociedad.

Lo anterior abre la puerta a amplios estudios que podrían relacionar el impacto de la música europea en México y Latinoamérica, acercando el origen de los estilos, instrumentos y composiciones que se realizaron en nuestro territorio.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES SECUNDARIAS CONSULTADAS

1. *Musik in Wien - Musik aus Wien. Eine kleine Wiener Musikgeschichte*, Ed. Österr. Bundesverlag, Wien, 1985.
2. *Ivan Padovec (1800-1873) and his time: Proceedings of the International Musicological Symposium held in Zagreb and Varazdin, Croatia, on September 28-30, 2000*, Ed. Vjera Katalinic & Sanja Majer-Bobetko, Zagreb, 2006.
3. ACCORNERO, Giovanni, EPICOCO, Ivan, GUERCI, Eraldo, *La Chitarra - Quattro Secoli di Capolavori*, Ed. Il Salabue, Torino, 2008.
4. ÁGUEDA, Vladimir, *El Rococó*, Ed. Montesions, Barcelona, 1987.
5. ALBERT, Heinrich, *Vom Gitarrenbau en Die Gitarre*, V, Berlin, 1923.
6. ALKER, Ernst, *Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert (1832-1914)*, Ed. Kröner, Stuttgart, 1981.
7. ANTONICEK, Theophil, *Musickgeschichte Österreichs: Biedermeierzeit und Vormärz*, Ed. Böhlau, Wien, 1995.
8. BAUER, Joseph, *Die Geigen und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart en Der Guitarrefreund*, VIII, Munich, 1907.
9. BELANGIA, Karl, *The Influence of the Guitar and the Biedermeier Culture on Franz Schubert's Vocal Accompaniments*, Diss, East Carolina University, 1983.
10. BELLER, Steven, *A concise History of Austria*, Ed. Cambridge University, 2006.
11. BELLER, Steven, *Konflikte zwischen Liberalismus und Kultur*, Ed. Liberalismus, 1996.
12. BERENGER, Jean, *El imperio de los Habsburgo 1273-1918*, traduc. Godofredo González, Ed. Critica, Barcelona, 1993.
13. BEUTIN, Wolfgang, KLAUS, Ehlert, *Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Ed. J. B. Metzler, Stuttgart, 2008.
14. BIBA, Otto, *Franz Schubert und seine Zeit*, Ed. GdM, Viena, 1978.
15. BIETAK, Wilhelm, *Das Lebensgefühl des „Biedermeier“ in der osterreichischen Dichtung*, Ed. Wiilhelm Braumuller, Viena, 1931.

16. BÖHMER, Günter, *Die Welt des Biedermeier*, Munich, 1968.
17. BORRIES, Erika y Ernst von, *Deutsche Literatur geschichte. Romantik*, Ed. Dtv., München, 1997.
18. BRANDMEYER, Rudolf, *Biedermeierroman und Krise der ständischen Ordnung. Studien zum literarischen Konservatismus*, Ed. Niemeyer, Tubinga, 1982.
19. BRENDIAN, Michael, *Italy in the Baroque - Selected readings*, Ed. New York & London, Garland, 1995.
20. BROWN, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice 1750 - 1900*, Ed. Oxford University Press, Londres, 1999.
21. BUEK, Fritz, *Die Gitarre und ihre Meister*, Ed. Vormals Schelesinger, Berlín, 1926.
22. CASTILLO LEDÓN, Amalia de, *Viena, sitial de la musica de todos los tiempos / Amalia de Castillo León*, Ed. Seminario de cultura mexicana, México, 1967.
23. COHEN, Gary, *Education and middle-class society in imperial Austria, 1848-1918*, Ed. Purdue University, Indiana, 1996.
24. DAHLHAUS, Carl, *Romanticismo y Biedermeier: Características Histórico-Musicales del Período de la Restauración en Quodlibet Revista de Especialización Musical*, No.9, 1997, pp. 3-27.
25. DAHLHAUS, Carl, *Europäische Musikgeschichte im Zeitalter der Wiener Klassik*, (Öffentlicher Vortrag), Colloquium Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden, *Analecta Musica*, No. 21, 1982.
26. DAHLHAUS, Carl, *Musik und Romantik*, Ed. Musik Edition, Interpretation. 1980.
27. DAHLHAUS, Carl, *War Wien im frühen 19. Jahrhundert das Musikalische Zentrum Europas?: Wien und Europa zwischen den Revolutionen*, No. 39, 1978.
28. DAWSON, Derek Eduard, *Enlightenment and reform in 18th century Europe*, Ed. I. B. Tauris, Inglaterra, 2005.

29. de La GRANGE, Henry Louis, *Vienne. Une histoire musicale*, Ed. Librairie Arthème Fayard, Paris, 1995.
30. DENSCHER, Barbara, *Kunst et kultur in osterreich: das 20. Jahrhundert : [in Zusammenhang mit der ol-Horfunksrie "Kultur eines Jahrhunderts"]*, Ed. Brandstatter, Viena, 1999.
31. DETTKE, Manfred, *Lehrwerke für die sechssaitige Konzertgitarre in deutschsprachigen Ausgaben des 19. und 20. Jahrhunderts*, Ed. Europäische Hochschulschriften, Frankfurt am Main, 1991.
32. Di BENEDETTO, Renato, *Storia della musica, vol VIII: L'Ottocento I*, Ed. E.D. T Edizioni, Torino, 1982.
33. DICKSON, Paul, *Finance and Government under Maria Theresa, 1740-1780*, Oxford, 1987.
34. DROZ, Jacquez, *Historia de Austria*, Ed. Salvat, Barcelona, 1950.
35. EDELMANN, Otto, *Wie dachte und schrieb man vor 100 Jahren über Gitarre und Gitarristen?*en*Der Gitarrefreund*, XIII, Munich, 1912.
36. EGGLI, Eva, *Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert: ein Versuch zur schlechten Musik*, Ed. P. G. Keller, Winterthur, 1965.
37. EINSTEIN, Alfred, *Schubert: a Musical Portrait*, Ed. Oxford University Press, New York, 1951.
38. ENDLER, Franz, *Wien im Bierdermeier*, Ed. C. Ueberreuter, Viena, 1978.
39. ERICKSON, Raymond, *Schubert's Vienna*, Ed. Yale University Press, New Haven, 1997.
40. ESDAILE, Charles, *Napoleon's Wars: An International History*, Ed. Penguin Group, Londres, 2007.
41. ESZTER, Georg, *Teufelsdorfer contra Staufferen Gitarre & Laute*, XII/2, 1991.
42. FRISHAUER, Paul, *The imperial crown*, Ed. Cassel, London, 1939.
43. FUBINI, Enrico, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento, L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Ed. Giulio Einaudi, Torino, 1976.
44. HANSLICK, Eduard, *Hanslick's music criticisms*, traduc & ed.: Henry Pleasants, Ed. Dover, New York, 1988.
45. HANSON, Alice, *Musical life in Biedermeier Vienna*, Ed. Cambridge Studies of Music, Cambridge UK, 1985, 2009.

46. HANSON, Alice, *The Social and Economic Context of Music in Vienna from 1815 to 1830*, Urbana, University of Illinois, Diss., 1980.
47. HANTSCH, Hugo, *Die Geschichte Österreichs*, 2 vols., Ed. Styria, Graz-Colonia, 1968.
48. HAUPT, Helga, *Wiener instrumentenbau um 1800*, Wien Universität, Viena, Diss., 1952.
49. HEBENSTREIT, Wilhelm, *Wissenschaftlich-literarische Encyklopädie der Aesthetik. Ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache*, Viena, 1843.
50. HECK, Thomas, *The Brith of the Classic Guitar and its Cultivation in Viena, as reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani (d. 1829)*, 2 vols., Diss, Yale University, 1970.
51. HEGEL, GEORG, *Lecons d'esthétique*, (s. I) (s. I), 1886.
52. HENZE, Bruno, *Die Gitarre und ihre Meister des 18. und 19. Jahrhunderts*, Ed. Köster, Berlin, 1920.
53. HERNANDEZ, Isabel , SABATÉ, Dolors, *Narrativa Alemana de los siglos XIX y XX*, Ed. Sintesis, Madrid, España, 2005.
54. HEUSSNER, Hugo, *Das Biedermeier in der Musik*, Ed. Die Musikforschung, Viena, 1959.
55. HILSCHER, Elisabeth, *Österreichische Musik*, Ed. Schneider, Tutzing, 1998.
56. HOPFNER, Rudolf, *Wiener Instrumentenmacher 1766-1900*, Ed. Hans Schneider, KHMW, Viena, 2009.
57. INGRAO, Charles, *The Habsburg Monarchy, 1618-1815*, Cambridge, 1994.
58. JAHNEL, Franz, *Die Gitarre und ihr Bau*, Ed. Das Musikinstrument, Frankfurt am Main, 1962.
59. JAHNEL, Franz, *Die Gitarre und ihre Bau: Technologie Von Gitarre, Laute, Mandoline, Sister, Tanbur und Saite*, Ed. Das Musikinstrument, Viena, 1973.
60. JELAVICH, Barbara, *Modern Austria, Empire and Republic 1800-1986*, Ed. Cambridge University Press, USA, 1987.
61. KANN, Robert Adolf, *A history of the Habsburg Empire 1526-1918*, Ed. University of California Press, USA, 1974.

62. KANN, Robert Adolf, *A Study in Austrian Intellectual History*, Ed. Frederick A. Praeger, New York, 1960.
63. KANN, Robert Adolf, *The Multinational : nationalism and nationalureform in the habsburg monarchy, 1848-1918*, Ed. Colombia University Press, New York, 1950.
64. KANN, Robert; WINTERS, Stanley B.; HELD, Joseph, *Intellectual and social developments in the Habsburg Empire from Maria Theresa to World War I : essays dedicated to Robert A. Kann*, Ed. Boulder [Colo.] : East European quarterly : distribuido por Columbia University Press, USA, 1975.
65. KILIAN, Hermann, *Vom Gitarrenbau en Zeitschrift für die Gitarre*, IV, 10 - Octubre, Viena, 1925.
66. KIMURA, Masami, *J. K. Mertz - Drei Biographie seiner Witwe. en Gitarre & Laute*, I, 1992.
67. KINSKY, Georg, *Zu Schuberts Gitarrenquartett en Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XI, Viena, 1928 - 1929.
68. KINSKY, Georg, *Zu Schuberts Gitarrenquartett en Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XIV, Viena, 1931 - 1932.
69. KLEINDEL, Walter, *Osterreich : daten zur geschichte und kultur*, Ed. Ueberreuter, Viena, c.1995.
70. KLIMA, Josef, *Alte Musik und ihr Vortrag en 6 Saiten*, 4/44, 1962.
71. KNEPLER, Georg, *Musikgeschichte und Universalgeschichte: Konzeptionen 1789 um 1848/49 Wien und Europa zwischen den Revolutionen*, No. 39, 1978.
72. KNESSL, Lothar, *Musik in Biedermeier*, Ed. Österreichische Stickstoffwerke, AG, Linz, 1968.
73. KOBALD, Karl, *Franz Schubert y su tiempo*, traduc. Carmela Eulate, Ed. Juventud, Barcelona, 1967.
74. KOBALD, Karl, *Alt-Wiener Musikstätten*, Viena, 1929.
75. KOCZIRZ, Adolf, *Die Alt- Wiener Gitarre um 1800 en Gitarrische Mitteilungen aus Österreich*, III, Viena, 1923; IV, 1924; V, 1925.
76. KOCZIRZ, Adolf, *Ein österreichischer Vorkämpfer für die Gitarre en Zeitschrift für die Gitarre*, IV-5, Viena, 1924.

77. KOCZIRZ, Adolf, *Zur Geschichte der Gitarre in Wien en Musikbuch aus Österreich*, IV, Viena, 1907.
78. KREMER, Detlef, *Prosa der Romantik*, Ed. Metzler, Stuttgart, 1996.
79. KÜHNEL, Jürgen, *Zur Historisierung und Semantisierung des Raumes in Theater un Musiktheater der Romantik enDie ""Schaubühne"" in der Epoche des Freischütz*, Anif, Salzburg, 2009.
80. LEHNERT, Herbert, *Geschichte de deutschen Literatur vom Jugendstil zum Expressionismus*, Ed. Reclam, Stuttgart, 1978.
81. LIBBERT, Jürgen, *W. A. Mozart und W. Th. Matiegka. Zum Funktionswandel des Menuetts um 1800 en Musica*, 5/1991.
82. MAHONEY, Dennis, *Der Roman der Goethezeit (1774-1829)*, Ed. Metzler, Stuttgart, 1988.
83. MAKAROV, Nikolai, *The Memoirs of Makaroff*, trad. Vladimir Bobri en *Guitar Review*, III, USA, 1947.
84. MATTINGLY, Stefan, *Franz Schubert's Chamber Music with guitar: A Study of the Guitar's Role in Biedermeier Vienna*, Florida State University, USA, Diss., 2007.
85. MAY, Arthur, *Vienna in the Age of Franz Josef*, Ed. Norman, Oklahoma, Universidad de Oklahoma Press, 1966.
86. McCOLL, Sandra, *Music criticism in Vienna, 1896-1897 : critically moving forms*, Ed. Oxford University Press, New York, 1996.
87. MCINNES, Edward y PLUMPE, Gerhard, *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890*, Ed. Dtv., Munich, 1996.
88. MEHIGAN, Tim y SAUDER, Gerhard, *Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert en Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag. Röhrig Universitätsverlag: St. Ingbert (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, 69.)*, 2001.
89. METTERNICH, Clemens Wenzel Lothar, *Memoires, documents et ecrits divers laisses par le Prince de Metternich : chancelier de Cour et d'Etat*, Ed. E. Plon, Paris, 1880/1884

90. MIX, York-Gothart y GRIMMINGER, Rolf, *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918*, Ed. Carl Hanser, Múnich y Viena (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 7), 2000.
91. MOLITOR, Simon & R. KLINGER, *Versuch, einer vollständigen methodischen, Anleitung zum Gitarre-Spielen*, Ed. Doblinger, 2008.
92. MOOS, Paul, *Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard Hartman. Ein Jahrhundert deutscher Geistarbeit*, Ed. Philos, Stuttgart, 1922.
93. MOSER, Hans, *Geschichte der deutschen Musik von Auftreten von Beethoven bis zur Gegenwart*, Ed. Georg Olms, Viena, 1968.
94. NÖDL, Karl, *Das unromantische Bierdermeier. Eine Chronik in Zeitdokumenten 1795-1857*, Viena, 1987.
95. OTTNER, Helmut, *Die Wiener Instrumentenbau 1815 – 1833*, Ed. Hans Schneider, Tutzing, 1977.
96. PANUM, Hortense, *The Stringed Instruments of the Middle Ages*, Ed. W. Reeves, UK, 1939.
97. PILAR, Veronika, *Die Problematik der Musik für Biedermeiergitarre auf Instrumenten des 20. Jahrhunderts*, 1992.
98. PIONTEK, Frank, *Franz Schubert Musiktheater en Die ""Schaubühne"" in der Epoche des Freischütz*, Anif, Salzburg, 2009.
99. PLANTINGA, León, *La Música Romántica*, Ed. Akal Música, Madrid, España 2002.
100. PLEASANTS, Henry Eduard, HANSLICK, Eduard, *Hanslick: Vienna's Golden Years of Music 1850-1900*, Ed. New York 1950.
101. PUECHBERG, Johann, *Einleitung zu einem verbesserten Kameral-Rechnungsfuße, auf die Verwaltung einer Kameral-Herrschaft angewandt. 1762 en Reinbert Schauer: Rechnungswesen in öffentlichen Verwaltungen*, Ed. Linde, Viena, 2007.
102. PUTZ, Franz, *Franz Schuber : 1797-1828*, traduc. Gerardo Leyser, Ed. Servicio Federal de Prensa, Viena, 1997.
103. AGOSSNIG, Konrad, *Handbuch der Gitarre und Laute*, Ed. Schott Musik International, Mainz, 2003.

104. REZITS, Joseph, *Guitarist's Resource Guide: Guitar Music in Print and Books en Art of Guitar*, Ed. Neil a Kjos Music Co, USA, 1982.
105. RINSUM, Annemarie y Wolfgang van, *Deutsche Literaturgeschichte. Frührealismus 1815-1848*, Ed. Dtv., München, 2001.
106. ROSDOLSKY, Roman, *El problema de los pueblos sin historia*, traduc. Conrado Ceretti, Ed. Fontamara, Barcelona, 1981.
107. RÖTZER, Hans, *Geschichte der deutschen Literatur*, Ed. Buchner, Bamberg, 1992.
108. RUMPLER, Helmut, *Österreichische Geschichte 1804-1914: Eine Chance für Mitteleuropa, Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgmonarchie*, Ed. Ueberreuter, Viena, 1997.
109. SABATÉ PLANES, Dolors, *Die Spiegelgeschichte: Frauen vor einem blinden Spiegel en Österreich in Geschichte und Literatur*, VI, Viena, 1994.
110. SANDGRUBER, Roman, *Illustrierte geschichte osterreichs : epochen, menschen, leistungen*, Ed. Pichler, Austria, 2000.
111. SAUTERMEISTER, Georg, SCHMIDT, Ulrich, *Zwischen Revolution und Restaruration 1815-1848*, Ed. Dtv, München, 1998.
112. SCHANZE, Helmut, *Romantik-Handbuch*, Ed. Kröner, Stuttgart, 2002.
113. SCHANZE, Helmut, *Absolute Musik – Romantische Literatur. Zum musikalisch-literarischen Paradox der Freischütz-Zeit, Die "Schaubühne" en Der Epoche des Freischütz*, Anif, Salzburg, 2009.
114. SCHANZE, Helmut, *Adorno oder: Fragment in ‚musikalischer‘ Hinsich““*, *Das Fragment im (Musik-)Theater*, Ed. Anif, Salzburg, 2005.
115. SCHANZE, Helmut, *Goethe-Musik*, Ed. Fink, Paderborn, 2009.
116. SCHARL, Elisabeth, *Die Gitarre in Wien um 1800*, UMDWB, Diss., 1982.
117. SCHEUCH, Manfred, *Historischer Atlas Osterreich*, Ed. C. Brandstatter, Viena, 1994.
118. SCHILLING, Georg, *Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik oder Ästhetik der Tonkunst*, (s. l.) (s. i.), 1838.
119. SCHULZ, Gerhard, *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration (1789-1830): Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Ed. Beck, München, 2 vols, 1983.

120. SCHWARZ, Werner, *Gitare-Bibliographie. Internationales Verzeichnis der theoretischen Literatur zur klassischen Gitare von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Ed. Saur, Munich, 1984.
121. SKED, Alan, *The Decline and Fall of the Habsburg Empire*, Ed. Longman Group UK Limited, London, 1989.
122. SKED, Alan, *Europe's balance of power, 1815-1848*, Ed. Barnes & Noble, USA, 1979.
123. SKED, Alan, *Metternich and Austria: An Evaluation*, Ed. Pallgrave MacMillan, USA, 2009.
124. STEMPNIK, Astrid, *Caspar Joseph Mertz, Leben Und Werk Des Letzten Gitarristen Im osterreichischen Biedermeier: Eine Studie uber Den Niedergang Der Gitarre in Wien Um 1850*, Ed. Studien, Viena, 1989.
125. SUPPAN, Arnold, *From the Austrian Empire to communist East Central Europe*, Ed. Literaturangaben, Viena, 2010.
126. TAYLOR, Arnold, *The habsburg monarchy 1809-1918: a history of the austrain empire and austria-hungary*, Ed. University of Chicago Press, Chicago, 1976.
127. TREML, Robert, *Die Grundlagen des Gitarrenspiels*, Ed. Nagel, Hannover, 1938.
128. TYLER, Joseph, *The Guitar and it's music*, Ed. Oxford University Press, New York, 2002.
129. URBACH, Reinhard, BENNING, Achim; etc., *Burgtheater Wien 1776-1986: Ebenbild und Widerspruch : zweihundert und zehn Jahre*, Ed. A. Schroll, Viena, 1986.
130. VASSEN, Franz, *Restauration, Vormäz und 48er Revolution*, Ed. P. Reclam, Viena, 1976.
131. WALLASCHECK, Richard, *Asthetik der Tonkunst*, Ed. Nabu Press, Frankfurt, 2010.
132. WEBER, William, *Music and the middle class: the social structure of concert life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Ed. Ashgate, London, 2004.

133. WICKENBURG, Erik, *Breve historia de Austria*, trad. Eugenio Schneider, Ed. El Ateneo, Barcelona, 1964.
134. WILLIAM, Johnston, *Osterreichische kultur-und geistesgeschichte : gesellschaft und ideen im donauraum 1848 bis 1938*, Ed. Bohlau, Viena, 1992.
135. WILLIAM, Johnston, *The austrian mind: an intellectual and social history, 1848-1938*, Ed. University of California Press, Berkeley, 1983.
136. WUNBERG, Gotthart; BRAAKENBURG, Johannes, *Die wiener moderne : Litertur, kunst und musik swischen 1890 und 1910*, Ed. P. Reclam Jun, Stuttgart, 1981.
137. EMAN, Zbynek, *El ocase de los habsburgo: Final del imperio austro-hungaro*", traduc. Juan Olivar, Ed. Nauta, Barcelona, 1997.
138. ZOLLNER, Erich, *Der Osterreichbegriff : Formen und Wandlungen in der Geschichte*, Ed. R. Oldenbourg, Munich, 1988.
139. ZUTH, Joseph, *Simon Molitor und die Wiener Gitarristik*, Ed. Anton Goll, Viena, 1920.
140. ZUTH, Joseph, *Handbuch der Leute un Gitarre*, Ed. Zeitschrift für die Gitarre, Viena, 1926.

PERIÓDICOS

1. *Allgemeine musikalische Zeitung (AmZ, Leipzig, 1798 – 1882).*
2. *Allgemeine musikalische Zeitung (AmZW, Viena, 1817 – 1824).*
3. *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* (hg. v. August Schmidt, Viena, 1841 – 1848).
4. *Akustik-Gitarre* (Osnabrück, 1996).
5. *Der Gitarrefreund* (hasta 1910 *Gitarrefreund*, Múnich, 1899 – 1931).
6. *Gitarre & Laute* (Colonia, 1976 – 2006).
7. *Gitarrische Mitteilungen aus Österreich* (Múnich 1924 – 1926).
8. *Nachrichten vom Bund der Gitarristen Österreichs* (hasta 1954 *6 Saiten*, Viena, 1935 – 1938, 1946 – 1967, 1972).
9. *Neue Wiener Musik-Zeitung* (Viena, 1852 – 1860).
10. *Quodlibet* (España, 1955)

11. *Österreichische Gitarre-Zeitschrift* (Viena, 1926 – 1929).
12. *Zeitschrift für die Gitarre* (1921 *Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Förderung des Gitarrenspiels*, 1927 *Musik im Haus*, hg. v. Josef Zuth, Viena, 1921 – 1927).

MÉTODOS DE GUITARRA

1. BORNHARDT, Johann: *Anweisung die Gitarre zu spielen*. Ed. Breitkopf & Hartel, Leipzig, 1802. ÖNB
2. BORTOLAZZI, Bartolomeo: *Neue theoretische und practische Gitarre-Schule*, 7a ed., Ed. T. Haslinger, Viena. ÖNB
3. CHOTEK, Franz: *Kleine Guitare-Schule von J. H. C. Bornhardt. Neueste vermehrte und zeitgenössisch umgearbeitete Ausgabe*, Ed. T. Haslinger, Viena. ÖNB
4. GRAEFFER, Anton: *Gitarreschule*, Ed. Anton Strauss, Viena. SH
5. MOLITOR, Simon, KLINGER, R.: *Guitare-Schule*, 2 vols. Ed. Doblinger / Diletto Musicale, Viena, 2008.
6. PFEIFER, Franz: *Practische Guitare-Schule. Op. 30*, Ed. Joseph Czerný, Viena. ÖNB
7. SWOBODA, August: *Gitarre-Schule für Damen*, Ed. Anton von Hankul, Viena. ÖNB
8. SWOBODA, August: *Gitarre-Schule. Zwey ganz umgearbeitete und verbesserte Auflage*, Ed. Anton von Hankul, Viena. ÖNB

ANEXOS

ANEXO I

Partitura Erbkönig





vi Boije 166

159

RONDONGINO

brillante

per

Chitarra

composto da

MAURO GIULIANI.

In Lipsia

presso C. F. Peters.

Pr. 1 gr.

1924
595



Allegro
con brio.

1298

161.

A musical score for 12 instruments, arranged in 12 staves. The score is written in treble clef and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The music is dense and fast-paced. At the bottom of the page, the number "1298" is printed, followed by the word "FINE" in a larger, bold font. There are also some handwritten markings and a small number "3" near the top right of the score.

ANEXO III. FANTASIA DE BARTOLOMEO BORTOLOZZI

— 25 —

F a n t a s i a.

Allgro maestoso.

rallent.

Allgro.

The image displays a musical score for page 20, consisting of 12 staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff contains a *pia.* marking. The music is written in a single system across the 12 staves, with a final double bar line at the end of the twelfth staff.

The musical score on page 27 consists of ten staves of music. The notation is primarily in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of accidentals, particularly flats (b), which appear to be part of the melodic lines. The score includes dynamic markings such as *mf* and *ff*. The piece concludes with a double bar line and repeat signs. A horizontal line is drawn below the final staff.