

DESARROLLO HISTÓRICO Y SISTÉMICO DE LA ARMONÍA PARA GUITARRA

JOSÉ ANTONIO MORENO GARCÍA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Fundamentación

A la condición que tiene la guitarra de ser instrumento polifónico le es inherente un extenso corpus de conocimientos teóricos. Entre ellos, destaca, por su importancia, la sistematización de la armonía.

En la bibliografía de guitarra, la sistémica aludida se asocia a la formación musical integral del guitarrista y a lo imprescindible de este saber para tocar la música que allí se consigna.

Así, las etapas de vigencia de las distintas teorías armónicas informan de efectos trascendentales en el desarrollo del instrumento. Pero la diversidad de los sistemas, teorías, conceptos, enfoques y usos que los tratadistas dan a esta ciencia aún espera para su estudio.

Motivada por esta necesidad, la presente investigación persigue los siguientes

Objetivos

Identificar los factores artísticos e históricos que han determinado el desarrollo de la armonía en la guitarra.

Establecer las características de la sistematización de las teorías armónicas en el instrumento; a saber: la teoría modal hexacordal y la teoría armónica tonal.

Determinar cómo fue que los recursos mnemotécnicos de estos sistemas contribuyeron, tanto a la eficacia del sistema en el que operan, como a la transmisión del conocimiento musical.

Contenido y aportes principales

La ponencia muestra aportaciones sustanciales a la armonía hechas por teóricos señeros del instrumento. No se estudia ningún periodo a profundidad, aunque los hallazgos permitirán, en lo inmediato, revisar detenidamente el siglo XVII.

Es difícil precisar cuándo y porqué los cordófonos de punteo devinieron en instrumentos de armonización. Acaso, durante el siglo XVI, el canto fue el detonante.

Luys Milan, en *El Maestro* (1536), escribió en coloración la línea vocal para distinguirla de la parte de vihuela; el instrumento hace contrapuntos, pero también lee acordes. En Milan hay una cimiento armónica, mas, aun con lo progresista de sus concepciones modales (Corona-Alcalde 1991), no se la ve como un planteamiento consciente; en todo caso, el oficio de los vihuelistas debió dar paso a una armonía funcional de la que la guitarra fue beneficiaria. De hecho, J. Bermudo, en la *Declaración de Instrumentos Musicales* (1555), diserta acerca del rasgueo en las guitarras y de la posibilidad de cifrar su música.

Alrededor del año 1600, la mayoría de los guitarristas no tocaban por música, sino por tablatura. La necesidad de simplificar se resolvió apelando a la mnemotécnica, cuyo testimonio irrefutable son los abecedarios armónicos. En una época en que las alturas del gamut no estaban del todo consensuadas, avisar que tal pieza se tocaba por cruzado o por patilla, por la A o por la L, era más ilustrativo que dar el tono, amén de perpetuar la transmisión oral del conocimiento de la música.

De acuerdo con J. Tyler (1980), la adopción del alfabeto italiano para señalar acordes tiene en F. Palumbi y G. de Montesardo a sus precursores. Nació, así, de la música de guitarra, el acorde cifrado, como tal.

Luis de Brizeño, con la rítmica y las letras que coloca sobre cada verso en su *Metodo Mui Facilissimo* (1626), divulgó la música por memoria. Otro tanto está presente en C. Amat, usuario del alfabeto catalán (1595); P. Foscarini (1626), A. Carbonchi (1640) y C. Calvi (1646), defensores del abecedario en tabla francesa e italiana; y Gaspar Sanz (1674), quien hizo un método para transportar acordes.

El ardid de Sanz es, otra vez, una cuestión de letras y números que recuerdan posturas fijas en el diapasón.

En el siglo XVII, la guitarra se encumbró por el rasgueo, por servir al canto y por sustituir la lectura de notas con signos de fácil aprehensión. Tiempo después, S. de Murcia (1714) obvió el abecedario, dado que acometió el continuo dispuesto en tabla y notación mensural mediante la

técnica del punteo. No obstante, el bajo cifrado es una síntesis de datos que se instala muy bien en la memoria a largo plazo.

La etapa de transición a la guitarra moderna generó transformaciones con respecto a la sistematización de la armonía. A. de Vargas (1773) prefirió el nombre de las notas antes que los doce números, veinte letras o veinticuatro puntos de los sistemas castellano, italiano y catalán. Adicionalmente, desglosó acordes en fórmulas instrumentalmente idiomáticas para hacer arpeggios, una innovación extraordinaria. En el mismo periodo, Federico Moretti (1792) prescindió de la tablatura y creó un alfabeto para los tonos y otro para los acordes. En tanto, Fernando Ferandiere (1779) propuso un laberinto armónico y habló de *cláusulas burladas*; alturas de *fefaut*, *elami* y *gsolreut*; distancias de *diatesarón*, *diapente*, *diapasón*, etc., en apego a la teoría modal. En Vargas, Moretti y Ferandiere, la memoria armónica colectiva va perdiendo importancia, fenómeno indefectible también en la tratadística decimonónica.

Nótese: D. Aguado (1843), utilizó un esquema de posiciones con el total cromático, en grupos de dos y tres, expresados metodológicamente como “problemas que se puede proponer el discípulo”, con lo que renunció definitivamente al sistema hexacordal, al continuo y a los alfabetos. También, cuando organológicamente la guitarra logró su prototipo actual, un impreso de A. Cano trajo anexo un *Tratado de Armonía Aplicado a la Guitarra* (1858) —que podría ser el primer documento en su tipo en la historia— escrito, todo, en notación moderna.

En la centuria anterior, P. Roch (1921) y H. Leloup (1923), contra la tendencia de su tiempo, propendieron hacia la armonía clásica. Además, inauguraron el estudio de ésta en la guitarra por grados escolares. Sin embargo, Patricio Galindo (1871) y Lance Bosman (1978) abordando, el primero los conceptos de Rimsky-Korsakov y Schönberg; y, el segundo, la transposición modal, los acordes extendidos, las triadas inconexas, los acordes por cuartas y, lo que él denomina, el contrapunto moderno disonante, vuelven la vista hacia la sistematización por número, letra y símbolo. Cognitivamente, esto parece lo más viable para aprender armonía.

Conclusiones

Los sistemas acústico-musicales son más importantes que las teorías musicales de las que son depositarios; su existencia perenne lo demuestra. Debiera estimarse, entonces, el crear una ciencia armónica de ellos y no ir siempre a la inversa.

En la guitarra, los códigos de sistematización de la armonía han sufrido transformaciones que van desde dibujos, alfabetos, continuo, laberintos, notación mensural y notación moderna hasta enunciados que forman parte de una metodología interpretativa. Particularmente, ello patenta que los músicos de guitarra crearon el cifrado de acordes cuando aún el arte musical no registraba una epistemología exclusiva para dichas entidades y sus interrelaciones, *i. e.*, no circunscrita a los convencionalismos del bajo cifrado. El éxito de esta práctica guarda proporción directa con las cualidades mnemotécnicas que lo sustentan, por lo que dicho método merece estudiarse desde el enfoque de las ciencias cognitivas.

Referencias

- Aguado, D. (1843). *Método Completo de Guitarra* [ed. facs., Buenos Aires: Ricordi Americana (s. f.)].
- Bermudo, J. (1555). *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: imprenta de Juan de León [reimp. facs., Madrid: Arte Tripharia, (s. f.)].
- Bosman, L. (1978). *Harmony for Guitar*. Londres: Musical New Services.
- Brizeño, Luis de (1626). *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. París: Imprenta de Pedro Ballard [reimp. facs., Génova: Minkoff, 1972].
- Calvi, C. (1646). *Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia*. Bologna: Imprenta de Giacomo Monti. [reimp. facs., Florencia: Studio per Edizioni Scelte, 1980].
- Cano-Curriela, A. (1852). “Tratado de armonía aplicado a la guitarra”, cuaderno anexo al *Método completo de guitarra* [1ª. reimp. facs., Madrid: Romeo y Fernández, 1868].
- Carbonchi, A. (1640). *Sonate di Chitarra Spagnola*. Florencia: Imprenta de Amador Massi y Lorenzo Landi [reimp. facs., Florencia: Studio per edizioni scelte, 1981. Introducción por Paolo Paolini].
- Carbonchi, A. (1643). *Le Dodici Chitarre Spostate*. Florencia: Imprenta de Francesco Sabatini, 1643 [reimp. facs., Florencia: Studio per edizioni scelte, 1981. Introducción por Paolo Paolini].
- Corona-Alcalde, A. (1991). “You will raise a little your 4th fret”: an equivocal instruction by Luis Milan? *The Galpin Society Journal*, **46**, pp. 9-11.



- Ferandiere, F. (1799). *Arte de Tocar la Guitarra Española por Música*. Madrid: Imprenta de Pataleón Aznar. [ed. facs., Londres: Tecla editions, 1977. Introducción, traducción al inglés y transcripción musical por Bryan Jeffery].
- Foscarini, P. (1640). *Li cinque libri della chitarra alla spagnoia*. Roma: (s. e.), 1640 [reimp. facs., Florencia: Studio per edizioni scelte, (s. f.). Introducción por Paolo Paolini].
- Galindo Sánchez, (1971). *Tratado de armonía adaptado a la guitarra*. Valencia: Piles. Prólogo por Rafael Balaguer.
- Leloup, H. (1923). *Escalas, Acordes y Ejercicios Técnicos para la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Milan, L. (1536). *El Maestro*. Valencia: Imprenta de Francisco Diaz Romano [ed. facs., Leipzig: Georg Olms Hildesheim, 1976. Prólogo por Leo Schrade].
- Moretti, F. (1792). *Principj per la chitarra*, ms. [Imp. facs., Florencia: Studio per edizioni scelte, 1983. Introducción por Mirko Caffagni].
- Murcia, Santiago de (1714). *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Madrid: (s. e.) [reimp. facs., Madrid: Arte Tripharia, 1984. Introducción por Gerardo Arriaga].
- Roch, P. (1921). *Método Moderno para Guitarra*. Nueva York: G. Schirmer.
- Sanz, G. (1697). *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer [ed. facs., Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979. Prólogo, notas y transcripciones por Luis García-Abrines].
- Tyler, J. (1980). The early guitar, a history and handbook. *Early Music Series*, 4.
- Vargas y Guzmán, J. A. de (1773). *Explicación de la Guitarra*, ms., [ed. facs., Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1994. Edición y estudio introductorio por Ángel Medina-Álvarez. Prólogo por Emilio Casares Rodicio].