

IL DILEMMA DEL TIMBRO SULLA CHITARRA

Traduzione Italiana a cura di Davide Tedesco

EMILIO PUJOL¹

1 TESTO ORIGINALE

La definizione científica del sonido. El timbre en la sonoridad. Diferencias de timbre en cada instrumento. Factores que intervienen en la apreciación del sonido. Orientaciones que han determinado su clasificación. Dilema del sonido en la guitarra. El músico que ansioso de conocer los más íntimos secretos de su arte buscara en libros científicos una definición satisfactoria del sonido, terminaría desconcertado ante la movilización de cifras y palabras que han sido necesarias para dejar sin precisar aún, lo que sólo al espíritu es dable percibir. Esos libros nos dicen doctamente que el sonido es algo producido por las vibraciones de un cuerpo en un medio elástico a través del cual se propaga en ondas sonoras y que su timbre, intensidad y cantidad de vibraciones por segundos son extremadamente variables. Ciertamente que todo eso debe ser; pero algo más también, por razón de nuestra sensibilidad consciente y que no figura en esas definiciones científicas, razonadas y frías. Un algo más variadísimo que abarca desde lo más insignificante hasta lo más trascendental para nuestra espíritu. Un algo más que el genio del hombre puede transformar en elemento inmaterial de un mundo maravilloso y fantástico, capaz de confortar el alma como conforta al cuerpo un rayo de sol. La facultad de oír que nos es propia, somete el sonido a tanta diversidad de apreciaciones como diferencias de naturaleza física y moral existen entre los oyentes. Escuchar es concentrar en el oído toda nuestra sensibilidad, sensibilidad que difiere en cada individuo según su temperamento, ilustración o criterio. El oyente percibe simultáneamente con el sonido, su timbre particular (lo que Helmholtz llamaba el color del sonido), envolviendo en una sola unidad su elevación, intensidad y duración. El timbre es realmente la característica de cada sonido; es lo que el color al objeto, el perfume a la flor, la forma al cuerpo... Basta considerar la importancia que, separadamente, tiene en la orquesta cada grupo instrumental y el timbre particular de cada instrumento. En el conjunto armónico, cada grupo representa un elemento determinado, subdividido en tantas individualidades sonoras como tipos de instrumentos forman el grupo. Ninguno de estos grupos instrumentales ofrece tanta variedad de timbres como el de los instrumentos de cuerdas pulsadas, a causa de su diversidad de formas, tamaños, grosor y calidad de cuerdas y diferentes procedimientos en ser puestas en vibración. El timbre puede ser bueno, malo, mejor o peor, según la valoración que le dé el sentido crítico de quien lo aprecia. Como esta apreciación depende, entre mil causas, de la sensibilidad auditiva y emotiva, sugestionabilidad, educación musical intelectual, prejuicios o fuerza de costumbre, sensatez de criterio y aun condiciones aparte, de orden general de quien lo juzga, la clasificación del timbre o del sonido,

* Emilio Pujol Vilarrubi (La Granadella, 7 aprile 1886 – Barcellona, 15 novembre 1980) chitarrista e compositore spagnolo.

puede variar al infinito. Sin embargo, dentro del concepto relativo existe una clasificación predominante que tiende a ser considerada como definitiva. Esta es la resultante de una serie de sufragios de superior capacidad, inspirados en los principios de una estética largamente tamizada y definida por los públicos más severos, las mejores escuelas, los mejores intérpretes y los más eminentes artífices de todos los tiempos. Este sentido es el que ha regido en la consagración de voces como las de las famosas cantantes GRASSINI, Jenny LYND, Adelina PATTI, la MELBA; los célebres GAYERRE, CARUSO, CHALIAPIN, etc.; el mismo que ha consolidado la superioridad de los STRADIVARI, AMATI y GUARNERI en los instrumentos de arco; BLUTHNER, BECHSTEIN, PLEYEL, ERARD y STEINWAY sobre las otras marcas de pianos; PAGÉS, BENEDID, RECIO, ALTAMIRA y TORRES en las guitarras, y es el mismo sentido que cuida de ponderar cada artista en su sonido particular. De todos los instrumentos conocidos, ninguno habrá ofrecido seguramente materia de tanta vacilación y discusión entre los sus adeptos, como la guitarra por la posibilidad que ofrece de ser pulsada de dos distintas maneras, con la uña y con la yema de los dedos. El timbre de la cuerda cambia sensiblemente según el procedimiento empleado y como no cabe para unos mismos dedos la posibilidad de abarcar ambos procedimientos, el guitarrista debe adoptar uno de los dos: de ahí el dilema. Preferencias de timbre en la Antigüedad. Los Vihuelistas y laudistas de los siglos XVI y XVII. Dilema de la pulsación en los guitarristas del siglo XVIII. Las teorías de SOR y de AGUADO. Posibles causas determinantes. Desde tiempos remotísimos viene suscitando el dilema del sonido apasionadas polémicas. Para el guitarrista, el sonido constituye una cuestión dogmática de tanta importancia como pueda ser para un moralista en sentimiento de fe. Lo curioso es, que, a través del sentido estético –casi siempre intuitivo– inherente a cada partidario de un determinado timbre, podría deducirse un esbozo de espiritualidad personal. Cada preferencia supone una orientación divergente, conduciendo a finalidades diametralmente opuestas. Durante la civilización griega, las preferencias oscilaban entre el sonido de la cuerda pulsada con los dedos y el que era producido por medio de un plectro. PLUTARCO refiere en su “*Apothegmi Laconici*” que en cierta ocasión fue castigado un citarista por haber pulsado las cuerdas con los dedos y no con la púa durante la celebración de una ceremonia ritual en un templo de Esparta. Sin embargo, las cuerdas pulsadas con los dedos –añade PLUTARCO– producen un sonido bastante más delicado y agradable. ATENEO, 300 años A. C., hablando de EPÍGONO dice: “fue uno de los grandes maestros de la música; pulsaba las cuerdas con los dedos, sin plectro”. ANACREONTE y ARISTÓTELES consideraban superior también el sonido de las cuerdas pulsadas con los dedos (Ver “*Precursors of the violin family*”. Kathleen SCHLESINGER, PÁG. 56.). Algunos aplicaban el procedimiento de pulsación al carácter de la música que interpretaban. En una Elegía de TRIBULO, poeta de la primera centuria A. C. (Libro III), te dice: “...y acompañándole en la citara y pulsada las cuerdas con un plectro de marfil cantó una alegre melodía con voz sonora y bien timbrada; mas después, pulsando dulcemente las cuerdas con los dedos, cantó estas palabras tristes...”. VIRGILIO en fin, dice en la Eneida (Libro VI, v. 647) “Allí danzan también en círculos, entonado un canto festivo; el bardo Traciano con sus adornos largos y flotantes, acompaña el rítmico canto con su citara de siete cuerdas pulsando ya con los dedos, ya con un plectro de marfil.” Las preferencias entre los instrumentos de cuerda en la Edad Media se inclinaban ventajosamente en favor de los que se tocaban con los dedos o con el arco. El Arcipreste de Hita calificaba de chillones o gritadores los instrumentos de cuerda de sonoridad aguda y áspera. FUENLLANA, en su “*Orphenica Lyra*”, al hablar de los redobles¹, dice: “El herir con las uñas es imperfección... Lo que redoblan con la uña hallarán facilidad en lo que hicieren pero no perfección”. Luego añade: “Tiene gran excelencia el herirlas cuerdas con golpe sin que se entremeta uña ni otra manera de invención, pues en solo dedo, como en cosa viva consiste el verdadero espíritu, que hiriendo la cuerda se le suele dar.” Vincenzo GALILEI, refiriéndose en su “*Diálogo*” a la espineta, al virginal y demás instrumentos de cuerdas metálicas, dice que ofenden grandemente el oído; no sólo por ser sus

cuerdas de tal condición, sino por el objeto duro, como es lapúa, con que puestas en vibración. Prefiere francamente los instrumentos concuerdas de tripa con son el laud, la guitarra o la viola, cuya sonoridad es producida por el contacto directo de los dedos o del arco (Véase Giuseppe BRANZOLI: "Ricerche sullo studio del liuto. Delle corde metalliche". Roma 1889. Pág. 53.). En el siglo XVII, época en la cual el favor por los instrumentos de mango y cuerdas pulsadas marcaba su esplendoroso apogeo, el inglés Thomas MACE, resumiendo en su valioso tratado "The Music's Monument" la técnica que encierra el arte de sus ilustres predecesores John y Robert ROSSETER, MORLEY, CAVENDISH, COOPER, MAYNARD ("Les Luthistes". Lionel de LA LAURENCE. Paris. 1929.) y otros, así como la de propia producción, defendía noblemente la causa del buen sonido con estas palabras: "Adviértase que las cuerdas no deberán ser atacadas con las uñas, como algunos hacen, pretendiendo que ésta es la mejor manera de pulsar; yo no lo creo así, por razón de que la uña, no puede obtener del laud un sonido tan puro como el que puede producir la parte blanda y carnosa de la extremidad del dedo. Confieso que acompañado de otros instrumentos puede resultar bastante bien, ya que la principal cualidad del laud que es la suavidad, queda perdida en el conjunto; pero solo, nunca he podido lograr un resultado tan satisfactorio de las uñas como de las yemas de los dedos". Los tratados de guitarra aparecidos hasta fines del siglo XVIII no se detienen a dar explicaciones ni expresan preferencias sobre la sonoridad; abandonan el sentido del timbre al libre albedrío del ejecutante. Solamente a partir del momento en que la guitarra aparece montada con seis cuerdas simples, es cuando se manifiestan categóricamente las dos tendencias. AGUADO, GIULIANI, CARULLI y otros, empleaban y recomendaban la uña, mientras SOR, CARCASSI, MESSONIER y otros también, la proscribían. ¿Cómo averiguar las causas de tales preferencias? ¿Podría ser justificación suficiente el atribuir las simplemente al sentido estético de cada maestro? ¿Habría en ellas alguna fuerza de atavismo? SOR y AGUADO son los más explícitos al respecto. En ninguno de los comentarios biográficos de SOR, consta que hubiese pulsado nunca con uñas. Solamente en su Método - en el cual las teorías fundamentales de su técnica analizadas y razonadas se encuentran claramente explicadas - declara que para imitar la sonoridad nasal del óboe, no solamente ataca la cuerda muy cerca del puente, sino que encorva los dedos y emplea la poca uña que tiene para atacarla: "Es el único caso - añade - en que he creído poderme servir de ellas sin inconveniente. Jamás he podido soportar un guitarrista que tocara con uñas". Únicamente respeta la pulsación de AGUADO, en gracia a su brillante ejecución: "Era preciso que la técnica de AGUADO poseyese las excelentes cualidades que posee - dice SOR - para poder perdonarle el empleo de las uñas. Desde luego, él mismo hubiera renunciado a ellas si no hubiera logrado tanta agilidad, ni se encontrara en un período de la vida en que es difícil luchar contra la acción acostumbrada de los dedos. Tan pronto oyó AGUADO algunas de mis obras las estudió, pidiéndome consejo sobre su interpretación; pero, demasiado joven yo entonces para permitirme el derecho de corregir a un maestro de su celebridad, especialmente para mi música, concebida en una espiritualidad distinta a la que generalmente se inspiraban los guitarristas de entonces. Al cabo de unos cuantos años volvimos a encontrarnos y me confesó personalmente que, si fuese a recomenzar, tocaría sin uñas". Esta confesión no concuerda, sin embargo, con las declaraciones que AGUADO inserta en la última edición de su Método aparecido en Madrid el año 1843, o sea, cuatro años después de la muerte de SOR. En él dice: "Yo siempre había usado de ellas (las uñas) en todos los dedos de que me sirvo para pulsar; pero, luego que escuché a mi amigo SOR, me decidí a no usarla en el dedo pulgar. Y estoy muy contento de haberlo hecho, porque la pulsación de la yema de este dedo, cuando no pulsa paralelamente a la cuerda, produce sonidos enérgicos y gratos que es lo que conviene a la parte del bajo que regularmente se ejecuta en los bordones; en los demás dedos las conservo. Como es punto del mayor interés, espero que, a lo menos por mi larga práctica se me permitirá dar mi dictamen con franqueza". "Considero preferible tocar con uña, para sacar de las cuerdas de la guitarra un sonido que no se asemeje al de

ningún otro instrumento. A mi entender laguitarra tiene un carácter particular; es dulce, armoniosa, melancólica; algunas veces llega a ser majestuosa, aunque no admite la grandiosidad del arpa ni del piano; pero en cambio ofrece gracias muy delicadas y sus sonidos son susceptibles de tales modificaciones y combinaciones, que la hacen parecer un instrumento misterioso, prestándose muy bien al canto y a la expresión". "Para producir estos efectos prefiero tocar con uñas; porque, bien usadas, el sonido que resulta es limpio, metálico y dulce; pero es necesario entender que no con ellas solas se pulsán las cuerdas, porque no hay duda que entonces el sonido sería poco agradable. Se toca primeramente la cuerda con la yema por la parte de ella que cae hacia el dedo pulgar; teniendo el dedo algo tendido (no encorvado como cuando se toca con la yema) y en seguida se desliza la cuerda por la uña. Estas uñas no deben ser de calidad muy dura; se han de cortar de manera que formen una figura oval y han de sobresalir poco de la superficie de la yema, pues siendo muy largas entorpecen la agilidad, porque tarda mucho tiempo la cuerda en salir de la uña y también hay el inconveniente de ofrecer menos seguridad en la pulsación; con ellas se ejecutan las volatas muy de prisa y con mucha claridad." La educación musical de AGUADO no había sido la misma que la de SOR. Este provenía de un ambiente severamente austero: el de la Escolanía de Montserrat, donde además de aprender solfeo, armonía y contrapunto, estudiaba el violoncelo y tomaba parte de los conjuntos vocales de música sagrada pulcramente ejecutados, como ha sido siempre fama en aquel Monasterio, sin que por todo ello abandonase su guitarra. El padre Martín que fue condiscípulo suyo durante los cinco años que SOR pasó en el Monasterio, cuenta los prodigios que hacía en su guitarra, dejando admirado a los demás compañeros y a cuantos le oían. Al abandonar el Monasterio, estudió en Barcelona el canto y la instrumentación y estrenó con éxito en el teatro Santa Cruz su ópera "Telémaco". Hacia 1803, siendo oficial del ejército concurrió a un concierto organizado en Málaga por el señor QUIPATRI, cónsul de Austria en aquella ciudad, y dejó asombrado a cuantos músicos e demás personas le oyeron, ejecutando brillantemente en el contrabajo su Tema con Variaciones. ("Diccionario biográfico de Efemérides de músicos españoles". Baltasar SALDONI.) De AGUADO, nos dice Luis BALLESTEROS en su "Diccionario biográfico Matritense" que: "Desde los primeros años manifestó excelentes disposiciones para el estudio, empezando a los ocho años a estudiar Gramática latina, Filosofía y Francés e hizo grandes adelantos en poco tiempo; dedicóse más tarde a la Paleografía, debiendo a su incansable asiduidad el título de Paleógrafo del Consejo de Castilla. Por vía de distracción y recreo procuró adquirir los primeros rudimentos de la guitarra y los recibió de Fray Miguel GARCÍA, monje en el convento de San Basilio, quien le hizo comprender los recursos y partido que podría sacar de este instrumento". "El mismo SOR nos dice de su admirable colega, que sus maestros tocaban con uñas en un período en que la tendencia era de ejecutar pasajes de velocidad para alardear de gran dominio y deslumbrar al público; no comprendían otra música que la que se tocaba en la guitarra y llamaban tocaban al cuarteto de cuerdas, música iglesia. Afortunadamente su propio sentido personal, al orientarse libremente, le impulsó hacia una musicalidad superiormente elevada". Sin embargo, tanto sus obras de concierto como su Método acusan una espiritualidad más compenetrada con la brillantez de técnica que con la profundidad de emoción y elevación de concepto. Siendo SOR y AGUADO dos grandes guitarristas, la superioridad del primero es principalmente debida al aspecto musical y artístico de su obra. A la idealidad clásica de sus Sonatas, Fantasías, Estudios y Minuetos, conviene la sonoridad sin uñas, más identificada con la música de cámara. Desde la cumbre de sus conocimientos y experiencia, en medio de un horizonte dilatado, Sor abarca casi todos los dominios de la música. AGUADO, cautivo de su guitarra, vibra encerrado en el pequeño mundo de su caja sonora, ajeno a toda expresión musical extraña. La vida de SOR fue una vida agitada e intensa; su carácter, inquieto e impetuoso; su sensibilidad, intensamente vibrante; su temperamento, fogoso, desordenado y luchador. Viajó mucho y conoció tanto el placer embriagador de los grandes triunfos en arte, amor y for-

tuna, como el dolor del fracaso, del olvido y lapobreza. Murió a los 61 años, sin fortuna e víctima de una enfermedad cruel, cuyascausas atribuyen algunos, a sus desenfrenadas pasiones. La existencia de AGUADO fue en cambio serena, afectiva y laboriosa. Sunatural inclinación al estudio, su fina sensibilidad musical y el espíritu de orden ycontinuidad en sus ideas, hicieron de él el admirable pedagogo que sabemos. Lamuerte de su madre – de quien nunca se había separado – alteró la paz de su vidaprovinciana, y se trasladó a París, donde su talento de artista y sus dotespersonales supieron conquistar la admiración de los más grandes artistas y efecto de todos cuantos le trataron. Al regresar de este viaje a España el 12 deAbril de 1838, la diligencia en que viajaba, al llegar a Ariza (Aragón), fue asaltadapor una partida de carlistas pertenecientes al ejército de Cabrera; los cuales,después de desvalijarle, le condujeron a los montes con sus compañeros de viaje yle notificaron la sentencia de muerte, que solo podría revocarse, aprontando ciertacantidad de dinero. La misma surte amenazaba a los demás viajeros; él fue sinembargo el primero que alcanzó la libertad sin someterse a estas condiciones que se imponían para su rescate; pues su venerable ancianidad y amable trato lograronablandar el corazón de aquellos a quienes tanto había endurecido la guerra. A través de algunas cartas que hemos leído dirigidas a su colaboradorMonsieur De FOSSA, puede comprenderse toda la bondad de su carácter y lacantidad de amor e inteligencia que vertió en su obra. ¿Podrían tener las opuestas preferencias de sonido en estos artistas razones deatavismo? Entre los devotos de la guitarra que han existido y existen en ciudades comoViena, Berlín, Moscú, Londres, Copenhague y otras, la mayor parte pulsan (sindarse cuenta tal vez), con la yema; mientras en otras, tocan generalmente conuñas. Familiarizados todos con su procedimiento acostumbrado, siguen inquietudesni preferencias las normas que el hábito establece. Podría admitirse pues, que el sentido de la sonoridad estuviese influenciadoen SOR por una costumbre tal vez generalizada en Cataluña; y en AGUADO segúnla costumbre de Castilla, posiblemente opuesta. Ello nos parece improbable portratarse de artistas en cuyo criterio y afán se resumen noblemente al másdesinteresado espíritu de generosidad inteligente y de sincero amor el verdaderoarte. Influencia da escuela de AGUADO, ARCAS y TÁRREGA. - El sonido “sinuñas”. - Diferencia entre el procedimiento de TÁRREGA y el de sus antecesores. -Evolución artística de TÁRREGA y deducción de sus preferencias. A partir de la época en que tan alto relieve tuvieron estas prominentes figuras, elMétodo de AGUADO sirvió de guía todos los guitarristas posteriores y ha contribuidoeficazmente a que prevaleciera este sentido de sonoridad, hasta el “caso” deTÁRREGA a principios de 1900. TÁRREGA no había tocado siempre sin uñas. Los guitarristas que él conoció, incluso ASCAS, tocaban con las uñas. El tocó como ellos, sin sospechar al principiola posibilidad de una sonoridad mejor. En este período de juventud, fue cuandorealizó las campañas artísticas que le dieron fama. Pero su espíritu inquieto einvestigador tenía que chocar un día con el engorroso dilema del sonido. Ese día, nosin dudas ni titubeos, pudo decidirse, después de varias tentativas, adeseembarazare de los medios que lo encumbraron, para sumergirse de pronto enlos abismos de lo incierto, en busca de mejor materia con que depurar su arte. Tuvo que privarse durante una larga temporada de tocar en público y Dios sabe sicon ello creaba a su situación precaria, dificultades angustiosas que vencer. Tuvoque trabajar a todas horas para dominar la resistencia de una nueva técnica en laque debía constituirse discípulo y maestro a la vez. Cuando fueron vencidos al finestos obstáculos, los que oímos a TÁRREGA en sus últimos tiempos no olvidaremos jamás la sensación tan pura de arte que daba su guitarra. Para obtener el sonido sin uñas que TÁRREGA lograba, no basta cortarse lasuñas a res de piel; hay que formar el sonido; es decir, desarrollar en el pulpejo delos dedos un cierto equilibrio de tacto, elasticidad y resistencia que sólo puedeconseguirse con una práctica y atención constantes. Indudablemente el sonido de SOR “sin uñas” debió ser distinto al queTÁRREGA obtenía, como debió serlo también el de AGUADO, “con uñas”, al deTÁRREGA antes de modificar su pulsación. TÁRREGA que no usaba uña ninguna atacaba generalmente la cuerda

endirección perpendicular a la misma, descansando, después de la impulsión, sobre la cuerda inmediata. Este procedimiento que da un máximo de amplitud, intensidad y pureza de sonido en razón de la anchura, suavidad y firmeza del cuerpo que la desliza no fue empleado por SOR, AGUADO ni otro de sus contemporáneos; esto puede deducirse de sus escritos y hay que suponer que, de haber sido así, lo hubieran mencionado expresamente en sus respectivos tratados. TÁRREGA fue influenciado en sus primeros tiempos por una época de malgusto. Sus programas se integraban como los de la mayor parte de los concertistas de otros instrumentos en su época, con obras en que la musicalidad servía tan solo de pretexto a los más audaces alardes de virtuosismo. Felizmente también como el caso de AGUADO, su temperamento, su talento y su buen gusto, lo impulsaron hacia más depurados horizontes. Su evolución significa un avance de musicalidad: MOZART, HAYDN y BEETHOVEN le apasiona y absorben primero; CHOPIN, MENDELSSOHN y SCHUMANN después; comprometido al fin con la espiritualidad de BACH, no solamente logra el milagro de interpretar sobre las seis cuerdas simples las obras de este autor que mejor se adaptan a la naturaleza del instrumento (entre ellas la Fuga de la 1ª Sonata para violín solo) sino que su misma producción evidencia, desde entonces, un marcado sentido de aspiración hacia la música pura. Este purismo tenía que reflejarse forzosamente en el sonido. Las cuerdas pulsadas sin uñas le ofrecieron la sonoridad soñada; un timbre puro, inmaterial y austero. Con el trabajo obtuvo una unidad perfecta entre las notas pulsadas por cualquier dedo y en cualquier cuerda. Dominada así la materia, fue descubriendo nuevos timbres y sutilezas de ejecución que daban a sus interpretaciones mayor relieve y persuasivo encanto. La preferencia que TÁRREGA concedió a la sonoridad sin uñas se funda en que siendo éstas materia muerta, aíslan el contacto de la sensibilidad del artista con la cuerda. La guitarra pulsada sin las uñas viene a ser como una prolongación de nuestra propia sensibilidad y para un temperamento esencialmente emotivo como era el de TÁRREGA, esta razón nos parece irrefutable. No hay que atribuir la menor influencia de sentido imitativo o convencional al cambio de pulsación adoptado por TÁRREGA; fue una resolución largamente premeditada y progresivamente definida a través de una serie de superaciones sucesivas, nacidas de su ansiedad de perfección. Causas que impiden la justa apreciación del sonido. Factores que intervienen en la formación del criterio. Clasificación subjetiva del sonido. La falta de protección oficial a que ha sido relegada casi siempre la guitarra en casi todos los países, ha hecho que en su técnica rigiera irremediablemente la más deplorable anarquía. Para cualquier instrumento de los que en cada conservatorio se enseña, existe un método o sistema apropiado que el profesor adopta y por el cual cada alumno obtiene en resultado proporcional a sus facultades personales. Si alguna discrepancia se establece a veces entre distintos profesores sobre particularidades técnicas de un mismo instrumento, es raro que llegue nunca a alterarse por tal disensión, el resultado general de los estudios. La enseñanza de la guitarra está ejercida la mayor parte de las veces por maestros que estudiaron como pudieron, siguiendo libremente métodos de escuelas defectuosas o indicaciones de maestros improvisados. Puestos a enseñar, enseñan a su vez honradamente lo que saben. El discípulo que siente avidez de perfección se encuentra con infranqueables obstáculos; el método de técnica moderna capaz de satisfacer sus aspiraciones no existe y los pocos maestros que pudieran ayudarlo no son siempre accesibles. Todo condena al principiante a resignarse y buscar a ciegas el camino que mejor pueda guiarse a través de tantos escollos y dificultades. Y es natural, que un criterio formado bajo estas circunstancias sea susceptible de ignorar no solamente la importancia de una diferencia en la sonoridad, sino la diferencia misma. Nuestro sentido va educándose y definiéndose según el ambiente que nos rodea induciéndonos casi siempre a disentir de todo lo que no concuerda con él. Solamente los escogidos logran vivir alerta sobre su propio criterio procurando que sus convicciones no les impidan comprender procurando que les son nuevos y las opiniones justas de los demás. Las cuestiones de estética se sancionan mejor a veces a través de esa inteligencia anónima de los sentidos, que bajo el ex-

amanequilibrado de nuestra razón experimentada. Por eso, al tratar de formar una opinión sobre el sonido – inexistente sin nuestra facilidad de oír – no es posible establecer otra clasificación personal, de acuerdo con el sentido auditivo que actúa directamente sobre nuestro espíritu. Carácter físico del sonido. La clasificación en los instrumentos y en los procedimientos. El sonido de la cuerda atacada con las uñas. El sonido de las cuerdas pulsadas con las yemas. Superioridad de la sonoridad sin las uñas. Intensidad, altura y timbre son las particularidades acústicas del sonido. Siempre que dos o más notas de la misma intensidad y altura produzcan en nuestro oído una sensación distinta, serán de timbre diferente. Esta diferencia que puede variar al infinito, es, dentro del sentido comparativo, susceptible de clasificación. Prueba de ello es que la categoría de ciertos instrumentos de un mismo tipo está fundada en las condiciones de su sonoridad. Lo que avalora principalmente los instrumentos de los artífices de Cremona sobre los demás instrumentos de arco – como ocurre con las guitarras de PAGÉS, TORRES y algún otro – no es solamente la potencia sino la belleza de sus sonidos. Cuerdas iguales, simultáneamente colocadas en guitarras distintas y pulsadas al aire por una misma mano en un mismo punto de la cuerda, producirán cada instrumento una sonoridad diferente. El sonido que nos parezca mejor será producido seguramente por la guitarra que mejores condiciones de sonoridad tendrá; por lo tanto clasificaremos a esa guitarra de “mejor” que las demás. Ahora bien; un mismo instrumento en igualdad de condiciones no suena lo mismo en manos diferentes ejecutantes. El violoncelo de CASALS, el violín de KREISLER o un piano de marca escogida, no producen la misma calidad de sonido, tratados por diferentes manos. Luego existe una categoría superior de calidad sonora en un mismo instrumento que radica en el procedimiento particular de cada artista. El sonido de la cuerda depende: 1º de la manera de atacarla; 2º del punto donde se la ataca y 3º de su diámetro, tensión y elasticidad. Siendo la uña un cuerpo duro de superficie, espesor y consistencia diversas, da por su impulsión a la cuerda una brillantez de timbre penetrante, espontáneo y un poco metálico aunque de amplitud escasa. El sonido sin las uñas producido por la impulsión de un cuerpo blando, sutilmente sensible y de mejor espesor y anchura, produce un timbre distinto de mayor volumen, suavidad y pureza. Lo que caracteriza las diferentes maneras de atacar la cuerda es la cantidad de intensidad de los armónicos superiores que acompañan el sonido fundamental, tanto más considerables según presente el movimiento vibratorio, discontinuidades más numerosas y pronunciadas. Al pulsar una cuerda, el dedo la separa de su posición de reposo desde un extremo al otro de su longitud antes de abandonarla. Una discontinuidad se produce solamente en la abertura más o menos dilatada del ángulo que ofrece el sitio preciso donde ha sido impulsada por el dedo. Este ángulo es más agudo si la cuerda se ataca con la uña que cuando es atacada con la yema del dedo. En el primer caso se obtiene un sonido más penetrante, acompañado de una gran cantidad de armónicos elevados, que tienden a metalizar su timbre. En el segundo, las vibraciones son menos agudas, dejan de percibirse dichos armónicos y el timbre es menos brillante, más suave y más sonoro. Aunque en ambos el sonido fundamental es más intenso que el de dichos sonidos auxiliares, a medida que se endurece el cuerpo que la ataca, se acentúan estos en detrimento del sonido fundamental. Pruébese de atacar la cuerda con un objeto duro, uña o púa., y se observará que el sonido que resulta es más agudo y metálico; prestando la necesaria atención de oído, se distinguirán un cantidad de notas elevadas sobre el sonido principal. Si se pulsa la misma cuerda con la yema del dedo, esas notas cesan y el sonido resulta menos brillante, más suave y más amplio. De ahí el sentido de vaciedad del sonido con la uña (enemiga del sonido fundamental y protectora de los sonidos auxiliares), en oposición al sonido lleno y puro de la sonoridad producida por la yema del dedo, totalmente favorable a aquél en perjuicio de los otros. El cambio de timbre de una misma cuerda bajo el mismo sistema de pulsación está igualmente relacionado con la teoría de los armónicos naturales. El sonido más puro, lo da la pulsación en la mitad de la cuerda, donde se forma el nodo de su primer armónico y es tanto más vacío y gan-

goso cuanto más se separe este punto hacia sus extremidades. El material de las cuerdas y su diámetro ejercen también su influencia en el timbre. Las cuerdas muy tirantes no dan armónicos muy elevados por razón de la inflexión alternativa en pequeñas divisiones de su longitud total. Las cuerdas de tripa son más ligeras y de elasticidad menos perfecta que las cuerdas recubiertas de metal; de ahí que la sonoridad de aquéllas sea de menor duración que la de estas últimas sobre todo en los armónicos naturales y en los sonidos auxiliares más agudos. (Véase "Théorie Physiologique de la Musique" H. HELMHOLTZ, traducción de M. C. Guerolt, pág. 105-113) Si tenemos en cuenta el sentido que ha regido para la clasificación de categorías en los instrumentos congéneres y para sonoridades producidas sobre un mismo instrumento, nos inclinaremos, evidentemente, con preferencia en favor del sonido sin las uñas, más próximo al sonido puro del arpa o del piano, y no en favor del sonido con la uña, que hace a su manera, un noble elogio de la púa. Entre un laúd de cuerda simple y una guitarra pulsada con las uñas, poco restaría, en ciertos pasajes de música movida, en favor de ésta. Y no hay duda de que, en la suplantación del clavecín por el piano, influyó en mucho la calidad del sonido obtenida por el martillo afelpado. Percepción del sonido según nuestro sentido psíquico. Sugestión de la sonoridad "con uñas". Mismo aspecto de la sonoridad opuesta. El público y la técnica. Propiedades, ventajas y tendencias de cada procedimiento. Eclectismo en el arte. Conclusión. Nuestras preferencias deben tener en cuenta que el sonido sirve a la música y ésta a nuestra espiritualidad en marcha dentro de la evolución constante de la vida. Si, sustrayéndonos al sentido fríamente razonador a que nos induce la observación del sonido bajo su aspecto físico nos abandonamos a esa divina facultad de evocación propia del alma y sobre la cual se apoya el más elevado concepto de la música, cada sonoridad sugerirá en nuestra subconciencia un sentido paralelamente distinto que será el reflejo espiritual -el más persuasivo caso- de los demás aspectos del dilema. El sonido de la uña hiere el oído como si cada nota fuese una pequeña flecha diminuta y afilada que fuese clavándose al borde de nuestra sensibilidad. Es algo cónico, punzante y gangoso, heredado de la nervosidad del laúd, el monocordio y la espineta; que huele a incienso y sabe a romance antiguo; evoca retablos góticos y estilizaciones primitivas, y es como una plasmación vibrante de la ideología poética de trovadores y plebeyos. Diríase que en las vibraciones de este timbre se encierra toda la esencia animada de un pasado lejano henchido de nobles y doradas exaltaciones del espíritu. Es la sonoridad que FALLA ha dilatado en equilibrada proporción en su "Concierto para clavecín" genial reflejo de la España austera y profundamente cristiana de la Edad Media. El sonido de la cuerda pulsada con la yema es de una nobleza absoluta que penetra hasta lo más recóndito de nuestra sensibilidad emotiva como penetran en el espacio el aire y la luz, sin herirlo. Las notas son inmateriales como serían las de una arpa idealmente humanizada y confidente. Tiene en su proporción de intimidad algo de la robustez romántica y del equilibrio griego. Evoca la gravedad del órgano y la expresividad del violoncello. Deja ser la guitarra femenina para tomar acentos de virilidad adolescente y grave. Es en fin, la transmisión sin impurezas, de las vibraciones más profundas de nuestra sensibilidad. El público que escucha la guitarra está en general, lejos de poder apreciar estas diferencias. Apenas si ha podido darse cuenta de las posibilidades musicales instrumentales que la guitarra ofrece en manos de un artista. Gracias a que hay podido y sabido recoger con su sensibilidad, la fina espiritualidad de arte que encierra. Las depuraciones de su técnica y estética, reservadas hoy a un grupo limitadísimo de conocedores, han de tardar mucho en llegar a la percepción de una gran parte del público. La uña exalta en la guitarra sus propiedades coloristas (lo que el vulgo llama efectos). Los armónicos pueden ser vertiginosos y acentuada la gangosidad de la cuerda; los pasajes de arpeggios, escalas y ligados, rapidísimos y el rasgueado, brillante y aparatoso. Conjunto de inapreciable interés que el guitarrista debe usar con discreción si quiere evita el peligro de incurrir en un deplorable ilusionismo musical. Como la cuerda obedece a la uña instantáneamente, permite a los dedos de la mano derecha que con un mínimo de esfuerzo obtengan

el efecto deseado y en consecuencia, la resistencia de los dedos de la mano izquierda resulte favorable disminuida por innecesaria. Y, puesto que disminución de peso (o resistencia) es sinónimo de velocidad, resultan por ello favorecidas las posiciones abiertas de los El dilema del sonido en la guitarra, por Emilio Pujol dedos, los pasajes de ceja, de ligados, saltos de mano izquierda, etc., así como la precisión claridad en las notas y la agilidad en los movimientos de ambas manos. Estas particularidades permiten al guitarrista realizar con menos dificultad y mayor brillantez las proezas de agilidad que una parte del público gusta admirar, dándole a la vez la sensación de mayor dominio. Y esta admiración que el público comunica al artista en virtud de la corriente hipnótica que se establece entre la atención pasiva del oyente y la atención activa del ejecutante, es la mejor afirmación en éste, de la confianza y fe en sí mismo. Las particularidades que ofrece la pulsación sin uñas son otras. El volumen, uniformidad y fusión de notas a través de toda la extensión de sus cuerdas recoge y encauzan toda la variedad de sus matices en un sentido de sobria musicalidad. Los acordes dan máximo de unidad, intensidad y volumen; el trémolo deja ser metálico y brillante para transformarse en sonoridad etérea y velada; el pizzicato obtiene toda su agudeza y carácter en todas las cuerdas y los arpeggios y escalas consiguen todo el volumen, fusión y regularidad de proporción entre sus notas. Esta pulsación se presta poco a ciertos efectos espectaculares; al contrario, el artista, aunque encuentra en ella todos los elementos necesarios de expresión, debe poner oportunamente en juego sus recursos si quiere evitar la unidad persistente que degenera en monotonía. Siendo la yema un cuerpo blando más ancho que la uña, al desplazar de impulsión exige a la mano izquierda mayor esfuerzo y este esfuerzo de impulsión exige a la mano izquierda mayor presión y resistencia para las notas pisadas. Da ahí, que cualquier pasaje de cejas, ligados, posiciones abiertas o forzadas y ciertos pasajes de virtuosismo resulten más difíciles de vencer. En cada procedimiento cabe pues, una espiritualidad distinta; la una espectacular tendiendo a la exteriorización personal y la otra intimista y sincera, de penetración profunda con el arte. No hay que olvidar que por encima de todas las propiedades que ofrece la guitarra, la más importante y en la que ningún otro instrumento probablemente le aventaja, es la de su poder de adaptación a la espiritualidad del arte que traduce. El eclecticismo en arte puede milagrosamente trocar los defectos en virtudes; del mismo modo que una sonoridad austera puede ser adecuada para una musicalidad severa, una sonoridad brillante puede dar más autenticidad a cierta música de carácter o estilización particular. Sería lamentable cerrar en la exclusividad en criterio que acabase con nuestro viejo dilema. Lo que cuenta en materia de arte es el espíritu. Felicitémonos pues de que la guitarra ofrezca esa dualidad de aspectos, en la cual, cada artista pueda, según sus sentimientos realizar su obra con sinceridad recogiendo a través de ella, la justa admiración que corresponda a sus méritos.

2 TRADUZIONE

"Nessun soggetto è descritto da una tale ricchezza di definizioni come averne indefinite" Becquer

La definizione scientifica del suono. Il timbro nella sonorità. Differenze di timbro in ogni strumento. Fattori che definiscono l'apprezzamento di un suono. Tendenze che ne determinano la classificazione. Dilemma del Timbro sulla Chitarra.

Il musicista studioso, ansioso di scoprire il più interno segreto della sua arte, cercherebbe invano una definizione soddisfacente di suono in libri di materia scientifica. La sua ricerca terminerebbe in modo deludente prima di esser sconcertato da un insieme di parole e figure pensate per spiegare un qualcosa che solamente lo spirito può penetrare. Questi libri ci dicono, con linguaggio alti-sonante, e metodologie scolastiche, che il suono è un qualcosa prodotto dalle vibrazioni di un corpo in un mezzo elastico attraverso il quale si propagano le onde sonore, e che il timbro o qualità, intensità, volume e numero di vibrazioni (N.d.T. al secondo)

sono estremamente variabili. Ovviamente, tutto ciò è essere corretto, per quanto lo può essere, ma è altrettanto incompleto. C'è qualcos'altro in più di ciò, qualcosa di cui la nostra sensibilità cosciente è al corrente, che non appare nelle lunghe e aride definizioni puramente scientifiche. Qualcosa la cui natura varia eccessivamente, abbracciando i più insignificanti ma allo stesso tempo trascendentali aspetti della nostra mente. Qualcosa che la mente di un uomo può trasformare in un mondo immateriale fatto di meraviglia e fantasia, un mondo capace di animare e confortare lo spirito come l'alba può confortare il corpo umano. La facoltà di sentire cosa è naturale per noi, è soggetta alla diversità della natura fisica e morale dell'ascoltatore. Ascoltare significa concentrare tutta la sensibilità sul potere dell'ascolto, una sensibilità che è differente per ogni individuo secondo il proprio temperamento personale, l'esperienza e la capacità di discernimento. L'ascoltatore percepisce simultaneamente il suono, in particolare il timbro (il colore del suono, come Helmholtz lo ha definito) e lo sperimenta, con la sua altezza (N.d.T. il suo pitch), intensità e durata in un singolo impatto. Il timbro è, infatti, l'elemento caratteristico di ogni suono e come il colore di un oggetto, il profumo di un fiore, forma il corpo, come il timbro forma il suono. Quando consideriamo, separatamente, l'importanza di ogni gruppo strumentale come un tutt'uno in un'orchestra, insieme con le particolari qualità di ogni tipologia di strumento, troviamo che ognuno di questi gruppi rappresenti un elemento definito, costruito dalle tonalità individuale di ogni singolo strumento. Ora, nessun gruppo orchestrale può produrre una tale varietà di timbri come quella degli strumenti pizzicati, tenendo conto della diversità di forme e dimensioni, lo spessore, le tipi e qualità delle corde, e differenti metodi utilizzati per farle vibrare. Il timbro può essere considerato buono o cattivo, migliore o peggiore in proporzione al maggiore o minore valore delineato da ogni singolo critico. Il giudizio della critica può essere affetto da innumerabili cause, come la sensibilità uditiva e sensoriale, l'impressionabilità, l'educazione musicale ed intellettuale, la forza dell'abitudine, il pregiudizio, la tradizione e l'ambiente; dunque la classificazione del suono può variare enormemente. Noi abbiamo, oltretutto, in dei certi limiti, una prevalente classificazione che può essere considerata una guida affidabile: il risultato dei principi estetici è gradualmente evoluto, venendo setacciato accuratamente, ed infine stabilito dagli studiosi più esigenti e dai eminenti interpreti e artigiani. L'applicazione cosciente di questi principi ha portato all'universale riconoscimento delle voci di famosi cantanti come Grassini, Jenny Lynd, Adelina Patti, Melba, Gayarre, Caruso, Chaliapin, etc. Lo stesso spirito ha stabilito fermamente la superiorità di Stradivari, Amati e Guarnieri nel campo degli strumenti ad arco; similmente, i pianoforti realizzati da Blüthner, Bechstein, Pleyel, Erard, e Steinway sono divenuti quelli di prim'ordine, e per le chitarre di Pagés, Benedit, Recio, Altamira e Torres. Simili principi guidano un artista nella qualità del tono che egli deve cercare di realizzare. Degli strumenti ad oggi conosciuti, sicuramente nessuno di essi ha mai offerto maggior materiale di controversia della chitarra. Questo è principalmente a causa della possibilità di pizzicare le corde in due modi distinti: con le unghie o con la parte di carne (N.d.T. il polpastrello) alla punta del dito. Il suono differisce a seconda della tecnica utilizzata e non è possibile per lo stesso dito usare due tecniche, il musicista deve prendere una decisione: ecco il dilemma.

Preferenze di timbro tra gli Antichi. I liutisti del 17esimo Secolo. Il dilemma del modo di suonare tra i chitarristi del 18esimo Secolo. Le teorie di Sor ed Aguado. Probabili cause determinanti.

Dal più antico dei tempi in cui si presentò il dilemma del suono esso divenne causa di appassionate controversie. Per il chitarrista la questione del suono è importante come un articolo di fede per un moralista. È interessante notare che il sentimento estetico - intuitivo, in quasi ogni caso - inerente ogni parte di un particolare timbro, rivela, in grande estensione la sua personalità. A qualsiasi scelta fatta, è implicato un punto di vista mentale divergente che porta talvolta a conclusioni diametralmente opposte. Tra gli antichi Greci, si preferirono due stili distinti di percuotere le corde, alcuni musicisti usavano le dita, ed altri un adoperavano un

plettro. Negli "Apothegmi Laconici", Plutarco riferisce che una volta, a Sparta, un chitarrista fu punito per aver pizzicato le corde con le dita, e non con un plettro, durante una celebrazione di una cerimonia rituale in un tempio. E ancora, egli aggiunge, che le corde pizzicate con le dita produce un suono piú dolce e piacevole del plettro. Ateneo, nel 300 a.C. riferendo a Epigono, dice, "Lui era uno dei piú grandi maestri di musica; pizzicava le corde con le dita e non con il plettro". Aristogone ed Anacreonte consideravano il suono delle corde pizzicate con le dita migliore di quello prodotto utilizzando un plettro. Alcuni musicisti usavano tutti e due gli stili, a seconda del carattere di musica che essi dovevano interpretare. Tibullo in una delle sue elegie, (Terzo Libro, Elegie 4, v. 39), descrive in un passaggio, liberamente tradotto, dice: "E accompagnando la sua stessa voce con una chitarra e percuotendo le corde con un plettro d'avorio, e cantando una melodia allegra a voce alta e squillante; ma dopo cioe, pizzicando le corde delicatamente con le sue dita, cantò queste parole..." Infine, Virgilio, nell'Eneide, dice "Lí essi danzavano in cerchio mentre cantavano una gioiosa canzone; il bardo di Tracia, nei suoi lunghi ed comodi abiti, accompagnava il ritmo su di una cithare a sette corde, ora pizzicando le corde con le dita, ora con il plettro." Fortunatamente, nel Medioevo, gli strumenti a corda, suonati sia con le dita che con un arco, divennero quelli piú utilizzati. Arcipreste de Hita definí come "fastidiosi e striduli" gli strumenti a corda con uno acuto ed aspro tono.