

Un instrumento nuevo. La guitarra de jazz y sus pioneros

Javier Juanco Vázquez
(Musikene)
fjuanco@musikene.net

BIBLID [2605-2490 (2020), 3; 71-90]

Un instrumento nuevo. La guitarra de jazz y sus pioneros

Este artículo pretende ofrecer una visión de los cambios, musicales y organológicos, que afectaron a la familia de los instrumentos de púa en Estados Unidos a finales del siglo XIX. En el ámbito de la guitarra de jazz fueron determinantes las primeras guitarras *archtop* y el uso que hicieron de ella los intérpretes pioneros del incipiente estilo.

Palabras clave: Guitarra de jazz, Eddie Lang, Nick Lucas, instrumentos de púa, asociación BMG (banjo, mandolina y guitarra).

Instrumentu berri bat. Jazz gitarra eta bere aitzindariak

Artikulu honek zia-instrumentuen familiak XIX. mende amaieran Estatu Batuetan izan zituen aldaketa musikal eta organologikoen inguruko ikuspuntua eskaini nahi du. Jazz gitarrari dagokionez berebiziko garrantzia izan zuten lehenengo *archtop* gitarrek eta ernaltzen ari zen estiloaren interpretatzaile aitzindariak egin zuten erabilpenak.

Gako-hitzak: Jazz gitarra, Eddie Lang, Nick Lucas, zia-instrumentuak, BMG (banjo, gitrara, mandolina) mugimendua.

A new instrument. The jazz guitar and its pioneers

This article aims to offer an insight into the musical and organological changes that affected the family of plectrum instruments in the United States in the late 19th century. In the field of jazz guitar the first archtop guitars were decisive as well as their use by the pioneering performers of the new style.

Keywords: Jazz guitar, Eddie Lang, Nick Lucas, plectrum instruments, BMG (banjo-mandolin-guitar) movement.

Introducción

En julio de 1922 Nick Lucas grabó para el sello Pathé los que se consideran los primeros solos de guitarra de jazz: “Pickin’ the Guitar” y “Teasing the Frets”. Se podría ver como el inicio de un camino que la guitarra recorrería en paralelo, no sólo a la historia del jazz, sino también del *blues*, del *country* o del *rock*, hasta convertirse en un icono cultural y el instrumento que mejor define la música popular del siglo XX.

Sin embargo, la situación de la guitarra durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX fue muy diferente. Si bien gozaba de cierta popularidad en los salones privados de la clase media victoriana donde constituía un complemento idóneo a una educación refinada, distaba mucho de ser el instrumento preeminente que llegaría a ser, y tardaría todavía décadas en dar el salto a los grandes escenarios y a los estudios de grabación (Russell, 1999, p. 4). Entremedio se sucedieron el auge del banjo en el seno de los clubs de banjo-mandolina-guitarra, que favorecieron la proliferación de instrumentos híbridos y de orquestas de púa; la irrupción de *troupes* de músicos hawaianos —habituales en programas de *vaudeville* y espectáculos itinerantes— a finales del siglo XIX¹; las primeras giras en esa misma época de estudiantinas españolas, causantes indirectas del *boom* de la mandolina; la fundación en Kalamazoo (Michigan) de la Gibson Mandolin Guitar Co Ltd en 1902, responsable de la construcción de las primeras guitarras *archtop* —en realidad un híbrido de mandolina y guitarra—; la adopción del sistema de grabación eléctrico por parte de las compañías discográficas a partir de 1925, y la irrupción en la escena musical del que es considerado padre de la guitarra de jazz: Eddie Lang (Worsfol, 1998).

1. La era del banjo. El movimiento BMG y el rol de la guitarra

Los balances comerciales de la fábrica de guitarras Martin ilustran la evolución de la construcción y venta de instrumentos de cuerda desde el siglo XIX: el aumento de la venta de guitarras a mediados del siglo; el auge de la mandolina debido a la inmigración masiva de italianos durante la década de 1890; y el apogeo del ukelele en los años veinte en que se vendieron el doble de estos que de guitarras (Martin Guitar History, 2020). Hubo un florecimiento de las ventas durante la Guerra Civil (1861-1865) debido seguramente a la gran cantidad de instrumentos destruidos en

1. “La influencia de la guitarra hawaiana, con sus afinaciones abiertas y sus notas tenidas, se fue filtrando en la música vernácula americana, aquí y allá, haciéndose eco y expandiendo los puntuales descubrimientos de los guitarristas rurales, blancos y negros, que experimentaban con hojas de cuchillo o cuellos de botella” (Russell, 1999, p. 5).

la contienda, porque ya desde mediados de siglo la guitarra iba perdiendo favor popular por la presión que le llegaba desde polos radicalmente opuestos. Por un lado, los procesos de fabricación en serie, consecuencia de la revolución industrial, combinados con un sistema ferroviario en expansión permitían abaratar los costes de producción del piano y hacerlo accesible a un mayor número de familias, para las que representaba tanto una muestra de su interés por la música como de estatus económico. Por otro lado, y casi al mismo tiempo, el crecimiento del interés por el banjo, que se produjo a expensas de la enorme popularidad de los *shows* de *minstrel*² (Noonan, 2008, pp. 14-16).

A comienzos de la década de 1880 la guitarra vivió un nuevo período de popularidad acompañada del banjo y la mandolina.

Poniendo de relieve sus similitudes en lo referente a técnicas interpretativas, tanto los fabricantes como los editores musicales crearon una familia ficticia que agrupaba los tres instrumentos y que daría en llamarse el movimiento BMG (banjo, mandolina y guitarra). El movimiento se localizó mayoritariamente en las regiones del este y se articuló en torno a la publicación de una serie de revistas —algunas de las cuales tuvieron un breve recorrido— dedicadas a la promoción de instrumentos y partituras, y repletas de anuncios, artículos instructivos, música impresa y editoriales variados. La primera fue *S.S. Stewart's Banjo & Guitar Journal* (1882-1903) y las más importantes *Cadenza* (1894-1924) y *Crescendo* (1908-1934).

Aunque a menudo los editores y columnistas de las distintas publicaciones plasmaban en ellas su rivalidad y mutua competencia, el movimiento BMG presentaba un mensaje homogéneo, incluyendo su visión sobre la guitarra³.

Durante los primeros años de la era BMG se reivindicó la primacía del banjo como el instrumento más evolucionado, destinado a las grandes salas de concierto, las audiencias y los repertorios más cultivados, y el que mejor reflejaba la superioridad de una cultura musical americana basada en ideales progresistas y un comercialismo efervescente (Linn, 1990, pp. 441-464).

2. El *minstrel show* era un espectáculo teatral interpretado por actores blancos caracterizados como negros (caras pintadas de negro, pelucas rizadas y vestimentas llamativas). En él se caricaturizaba la figura del esclavo negro, se cantaban sus canciones y se parodiaban sus bailes. Estos espectáculos gozaron de gran popularidad y contribuyeron a difundir la música de la cultura negra, en la que el banjo era instrumento fundamental (Goialde, 2009, pp. 16-17).

3. Algunas de estas publicaciones se encuentran en formato digital: 44 números bimensuales de la revista *S.S. Stewart's Banjo & Guitar Journal*, publicados entre 1884 y 1899, pueden consultarse en la URL <http://hdl.handle.net/1802/2586>. De la revista *The Cadenza*, de tirada mensual, se pueden consultar más de 150 ejemplares publicados entre 1907 y 1923 en <https://digitalcollections.nypl.org/collections/the-cadenza#/?tab=navigation>. Todos los números publicados entre julio de 1909 y diciembre de 1927 de la revista mensual *The Crescendo* están digitalizados y disponibles en la URL <http://hdl.handle.net/1802/33033>.

En su afán por desplazar a la guitarra del lugar que ocupaba en los ambientes refinados, los banjoístas adoptaron el repertorio de aquella, su sistema de notación, su técnica (en particular la digitación de la mano derecha) e incorporaron el sistema de trastes fijos que, entre otras cosas, permitía tocar acordes (Noonan, 2008, pp. 50-51). La valorización del banjo se sustentó, paradójicamente, en el desprestigio de la guitarra, alentando a los guitarristas a que adoptaran técnicas propias del banjo y volvieran la espalda a la tradición de la guitarra europea, en una especie de nacionalismo musical que acabaría jugando un papel importante en la creación de una nueva guitarra americana. No sólo la técnica de la mano derecha, sino también la posición del instrumento al tocar, el uso de cuerdas de acero en lugar de las tradicionales de tripa o la creación de instrumentos híbridos o modificados fueron temas presentes de manera recurrente en las publicaciones del movimiento BMG.

La manera de sujetar el banjo sobre la pierna derecha que se consideraba más progresiva, más elegante, y especialmente apropiada para la mujer, fue adoptada por gran número de guitarristas y formó parte asimismo del debate sobre la supremacía del banjo (Partee, 1930). El uso de cuerdas de acero participó de un debate más amplio que afectó no sólo a cuestiones técnicas y estéticas sino también a valores raciales o de clase. Sus defensores las ensalzaban por su sonido más penetrante y una afinación más estable, también por ser más asequibles y más duraderas⁴; sus detractores las asociaban con la música de dudoso valor artístico de los primitivos *bluesmen* rurales —que utilizaban púa y empleaban una notación simplificada (tablatura) y afinaciones abiertas— además de considerar que generaban una tensión difícil de soportar por los instrumentos de mejor calidad y que su sonido metálico no combinaba bien con el del banjo de cuerdas de tripa. Estas controversias, aunque enfocadas en la guitarra, ilustran la pugna cultural de la época que enfrentaba la música eurocéntrica, elitista y formal con la música popular americanizada, más informal. Asimismo señalaban a la guitarra como un marcador de la clase baja, un papel que jugaría cada vez más a medida que se ensanchaba el abismo cultural y estético en los Estados Unidos (Noonan, 2008, p. 52).

El uso de cuerdas de acero no se generalizó hasta la segunda década del siglo XX y fue determinante en el nacimiento de la nueva guitarra —en su construcción, su técnica y su repertorio— tan diferentes de los de la guitarra clásica, un reflejo también de la brecha que se iba abriendo entre los respectivos públicos.

La revolución industrial y tecnológica del siglo XIX se manifestó en la proliferación de inventos y patentes y, en el campo de la organología, en la aparición de

4. Un ejemplo para ilustrar este debate es la carta de S.H. Voyle exponiendo detalladamente sus argumentos en favor del uso de cuerdas de acero y la nota del editor discrepando de los mismos, en el número correspondiente a octubre-noviembre de 1892 de la revista *Stewart's Banjo & Guitar Journal* (Voyle, 1892).

nuevos instrumentos, familias del banjo o de la mandolina de diferentes medidas y tésituras, o instrumentos híbridos.

Entre estos uno de los primeros, el *banjo guitar* o banjo de seis cuerdas, un híbrido con cuerpo de banjo y mástil de guitarra, combinaba el sonido voluminoso y penetrante de aquel con las posibilidades armónicas de esta. Su popularidad decreció durante las décadas en torno al cambio de siglo, pero experimentó un auge en la década de los años veinte de la mano de artistas como Johnny St. Cyr⁵ o Danny Barker. Fue también el primer instrumento de Django Reinhardt, con el que acompañó a algunos de los acordeonistas más importantes de París (Guérino, Jean Vaissade, Maurice Alexander o Victor Marceau⁶) antes de sufrir el accidente que le provocaría terribles secuelas en la mano izquierda y precipitaría su paso a la guitarra.

A pesar de que las revistas del movimiento BMG revelaban un trasfondo y estrategia comerciales, los miembros de la comunidad describían su misión en términos artísticos y pedagógicos y desde un principio se propusieron promocionar la buena música. No tan solo la música de los grandes compositores europeos como Mozart, Beethoven o Schubert, sino también una variedad de canciones populares, étnicas y números bailables dirigidos a intérpretes y audiencias menos exigentes.

Cuando los americanos trabajaban para identificar su cultura musical en los primeros años del siglo XX, una distinción significativa entre música popular “buena” y su equivalente menos exquisito residía en el hecho de que la buena música estaba escrita y era interpretada por músicos instruidos y capaces [.....]. La estructura armónica y formal de una gran mayoría de piezas —para solistas o de grupo— [editadas en el movimiento] BMG siguieron siendo danzas y canciones predecibles, el material típico de los grupos de baile improvisado o primitivas bandas de jazz. Pero los promotores del BMG otorgaban valor a una pieza musical por el hecho de estar escrita en notación musical y evaluaban su ejecución en la interpretación precisa de dicha notación (Noonan, 2008, pp. 90-91).

5. A Johnny St. Cyr se le puede escuchar en una grabación de los *Hot Five*, tocando con un *banjo guitar* la introducción del tema “Gut Bucked Blues” (1925, Okeh 8261) al tiempo que Louis Armstrong exclama “Oh play that thing mister St. Cyr.!”.

6. Con Vaissade, Alexandre y Marceau realizó Django Reinhardt sus primeras grabaciones discográficas en 1928.

2. El auge de la mandolina

Con el cambio de siglo la mandolina había reemplazado al banjo como instrumento principal en los conjuntos BMG. No se trataba sólo de la sustitución de un instrumento por otro, el cambio del banjo a la mandolina afectó a la composición y al repertorio de las agrupaciones de instrumentos de púa americanas durante el primer cuarto del siglo XX. Este cambio a la mandolina se produjo en parte por la invención de nuevos instrumentos, algo que tuvo un impacto directo no sólo en la redefinición del papel de la guitarra en la agrupación, sino también en su propio diseño físico (Noonan, 2008, p. 77).

En 1880 la prensa estadounidense se hace eco del desembarco en Nueva York de la Estudiantina Española Fígaro, una estudiantina-orquesta profesional que había sido fundada dos años antes por el músico y compositor Dionisio Granados y que estaba formada por diversos instrumentos, en su mayor parte bandurrias y guitarras. En lo que constituía una práctica habitual, la estudiantina Fígaro se hacía pasar por universitaria tratando de aprovechar el éxito cosechado por una estudiantina universitaria en la Exposición Universal de París de 1878, de hecho suplantando la identidad de esta (Martín Sárraga, 2015). La exitosa gira de la Fígaro inspiró la formación de numerosas agrupaciones del mismo tipo e incluso grupos de músicos italoamericanos, que se hacían pasar por españoles, participaban en conjuntos en que la bandurria era sustituida por la mandolina napolitana.

Como la mandolina y el violín comparten afinación, muchos de los miembros de estos conjuntos eran violinistas y músicos competentes, lo que les permitía incluir en su repertorio, además de música popular, arreglos más sofisticados de obras clásicas. Y al igual que sucedió con las agrupaciones de banjo, los clubs de mandolina aficionados crecieron tras la estela de los profesionales y se convirtieron en una moda que tardaría dos décadas en cristalizar pero acabaría invadiendo todos los ámbitos de la música.

Los centros de enseñanza comenzaron a incluir los *ensembles* de mandolina en sus programas y, como ocurriera con el banjo, mediante la creación de instrumentos de diversas medidas, las orquestas de mandolinas pretendieron emular las tradicionales de cuerda frotada. La mandolina, la mandola o el mando-cello vendrían a ser los equivalentes del violín, la viola y el violonchelo y, aunque la mayoría de orquestas de mandolina continuaron tocando repertorio basado en la música bailable, algunas de ellas interpretaban versiones de los grandes clásicos.

En estas orquestas la sección de guitarras, ocasionalmente reforzada por pianos y arpas, continuaba desempeñando un papel secundario (Odell, 1912).

La guitarra, por un lado, se consideraba técnicamente un instrumento difícil de dominar, y por otro, su poco volumen le otorgaba un papel marginal en las grandes agrupaciones. En consecuencia, en la mayor parte de las partituras para orquestas mixtas editada en las publicaciones BMG y dentro de su estrategia para captar una mayor clientela —incluidos músicos principiantes— se explotaban únicamente sus posibilidades como instrumento de acompañamiento, con alternancia constante de bajo y acorde, estando la música escrita en tonalidades “guitarrísticas” como do, sol, re, la, mi mayor y sus relativos menores, y haciendo uso de disposiciones abiertas de acordes en primera posición. A medida que las orquestas de mandolina ampliaban su repertorio para incluir piezas clásicas de cuarteto u orquesta de cámara el papel de la guitarra en dichas agrupaciones se tornaba más residual.

3. La guitarra entra al estudio de grabación

El siglo XIX fue testigo de modificaciones en la construcción de instrumentos, en busca de un sonido más potente, a medida que las salas de conciertos aumentaban de tamaño para dar cabida a un público cada vez más numeroso. La guitarra, aunque también sufrió transformaciones, tuvo más dificultades para adaptarse que el resto y continuó siendo un instrumento más apropiado para el salón que para los grandes escenarios hasta las dos últimas décadas del siglo, en que los lutieres se esforzaron en la creación de guitarras que satisficieran la demanda de mayor volumen. Los experimentos organológicos más importantes en los Estados Unidos fueron el empleo de cuerdas metálicas, el desarrollo de híbridos —sobre todo el *banjo guitar*—, y la producción de instrumentos más grandes culminando en las guitarras arpa de veinte o más cuerdas (Noonan, 2008, pp. 117-118).

Los inicios del siglo XX vivieron asimismo el nacimiento de la industria discográfica⁷. Sin embargo, los centenares de solos —marchas, *rags*, *cakewalks* o piezas clásicas ligeras— grabados por virtuosos de la mandolina, como Samuel Siegel, o del banjo de cinco cuerdas⁸, como Vess L. Ossman o Fred Van Eps, contrastan con

7. La Columbia Graphophone Company, la National Phonograph Company (fundada por Thomas Edison), fabricantes de cilindros, y la Victor Talking Machine Company Co. (de Eldridge R. Johnson y Emile Berliner), productora de discos, fueron las tres grandes compañías —*The Big Three*— capaces de hacer frente a las guerras sobre derechos y patentes y comercializar satisfactoriamente sus productos (Cole, 2003, p. 195).

8. El banjo tenor de cuatro cuerdas se popularizó a finales de la Primera Guerra Mundial y constituyó la base rítmica y armónica de las orquestas de jazz, de música *novelty* o de *western swing* (Bardinet, 2003)

la escasa producción guitarrística, debida en gran medida a su falta de volumen⁹. Sin embargo esta situación empezó a cambiar cuando se descubrió que el sonido de la guitarra hawaiana podía ser transferido satisfactoriamente a los cilindros de cera o los primitivos discos de acetato (Russell, 1999). Probablemente la guitarra había llegado a Hawái en la década de 1830 a través de vaqueros originarios de Nueva España —sobre todo de Méjico— y está documentada la arribada de balle-neros portugueses que en la década de 1860 se establecieron en las islas trayendo consigo sus guitarras de cuerdas de acero¹⁰. Pero fue un nativo de tan sólo once años, Joseph Kekuku, quien en 1885 desarrolló una técnica guitarrística que habría de transformar no sólo la cultura guitarrística de las islas, sino las culturas guitarrísticas del resto del mundo, tocando con la guitarra plana, sobre el regazo (*lap*), deslizado una pieza de metal —inicialmente un peine o una navaja— sobre las cuerdas y empleando afinaciones abiertas. Cuando rasgueaba la guitarra, el deslizador (*slide*) generaba acordes movibles mientras se desplazaba por el mástil y cuando pulsaba las cuerdas podía crear melodías y armonías al tiempo. Durante años Kekuku fue perfeccionando su nuevo estilo, fabricando púas, barras de acero y una cejuela que elevaba la altura de las cuerdas. De esta manera aumentaba el volumen de la guitarra, evitaba que el *slide* golpeará el diapason y creaba un brillante *glissando* que mimetizaba la voz humana (Troutman, 2013, pp. 30-31). Kekuku hizo demostraciones, realizó conciertos y dio clases a sus compañeros de escuela y en poco tiempo la nueva técnica se extendió por todas las islas.

En 1893 los terratenientes americanos en Hawái forzaron el derrocamiento de la monarquía nativa. Los Estados Unidos se mantuvieron oficialmente al margen pero, *de facto*, el archipiélago entró a formar parte del territorio norteamericano¹¹, lo que abrió una vía de comunicación a través de la cual oleadas de guitarristas hawaianos llegaron al continente y lo recorrieron difundiendo su música. El propio Kekuku realizó largas giras por los Estados Unidos y Europa y dedicó los últimos años de su vida a la docencia. Los grupos hawaianos no sólo introdujeron el concepto de guitarra solista sino también la combinación de guitarra solista y rítmica

9. La falta de registros sonoros impide conocer el papel real de la guitarra en los albores del jazz. Sin embargo, una foto tomada en torno a 1894 de uno de los primeros combos conocidos (el grupo de Buddy Bolden) en que aparecen en primera línea el guitarrista Brock Mumford junto al contrabajista Jimmie Johnson, sugiere un cierto protagonismo de la guitarra y el contrabajo, dos instrumentos que, sin embargo, no desplazarían definitivamente de la sección rítmica al banjo y a la tuba hasta la adopción del sistema eléctrico de grabación.

10. Inmigrantes portugueses llegados a Hawái después de la Guerra Civil para trabajar en las plantaciones de caña de azúcar introdujeron también diferentes variedades de *cavaquinhos* —pequeños cordófonos de cuatro cuerdas— que dieron lugar al *ukelele*.

11. Sin embargo, no fue hasta el año 1959 cuando Hawái se convirtió en el 50º y último estado de la Unión.

en un mismo grupo (Brookes, 2005, p. 57). Los grupos de guitarristas hawaianos se escuchaban regularmente en las emisoras de radio del sur y participaron en el primer circuito segregado de vodevil para afroamericanos, el Theatre Owners Booking Association (TOBA). Nueva Orleans fue un importante destino para estas giras y fueron sobre todo los estados del sur desde donde la moda hawaiana se extendió al resto del país¹². El hecho de que las primeras generaciones de guitarristas de *slide blues* del sur reconocieran su estilo como “de guitarra hawaiana” nos da la medida en que fueron influidos por los guitarristas nativos hawaianos. Más tarde los afroamericanos adaptarían estas técnicas al *blues* con la guitarra tocada en la posición tradicional y con un cuello de botella en lugar de la guitarra plana tocada con una hoja de cuchillo.

La primera grabación comercial de guitarra hawaiana fue realizada por July Paka en 1909 (Troutman, 2013, p. 32), y la práctica totalidad de grabaciones de guitarra en la década de 1910 y principios de los años 20, ya fueran en idioma hawaiano o no, estaban interpretadas al estilo hawaiano. En 1921 el artista de vodevil Sam Moore, grabó “Laughin Rag” y “Chain Gang Blues” (Okeh 4412) en una guitarra de ocho cuerdas de su propio diseño, tocada plana con una barra de acero. En 1923 Sylvester Weaver grabó “Guitar Blues” y “Guitar Rag”¹³ (Okeh 8109), los primeros solos en estilo *slide* registrados por un guitarrista afroamericano. Ambos están tocados con una hoja de cuchillo, la guitarra horizontal y afinación abierta en re (re, la, re, fa#, la, re).

4. Un instrumento nuevo

Así como los primeros constructores habían combinado el popular banjo con la guitarra para crear el banjo de seis cuerdas o *banjo guitar*, los fabricantes posteriores, en especial la *Gibson Mandolin-Guitar Co.*, experimentaron la manera de combinar la extremadamente popular mandolina con la guitarra. El resultado, la guitarra *archtop*, se reveló poco apropiada para la literatura guitarrística tradicional y de poco interés para las agrupaciones de mandolinas, pero acabó convirtiéndose en un instrumento importante e independiente por sí mismo, diferenciado de la mandolina y la guitarra tradicional (Noonan, 2008, p. 124).

12. El pianista y cantante de Nueva Orleans Walter ‘Fats’ Pichon, en 1929 (“Wiggle You Toes, I’ve Seen My Baby”) o Louis Armstrong, en 1930 (“I’m In The Market For You”), incluyeron guitarra hawaiana en sus grabaciones (Troutman, 2013, p. 34).

13. En 1927 Weaver grabó otra versión de “Guitar Rag” que inspiraría en 1936 “Steel Guitar Rag”, uno de los mayores éxitos del *western swing* a cargo de Bob Wills y Leon McAuliffe (Obrecht, 1997).

Guitar Rag (1927)

Afinación: 6ª: re, 5ª: la, 4ª: re, 3ª: fa#, 2ª: la, 1ª: re

Sylvester Weaver

Ilustración 1: "Guitar Rag" de Sylvester Weaver. Tema Principal. Transcripción del autor.

Orville Gibson (1856-1918) comenzó a experimentar con el diseño de mandolinas y guitarras aplicando el sistema de construcción de violines, en concreto el uso de tapas y fondos arqueados en lugar de los tradicionales planos¹⁴. Los primeros instrumentos presentados en 1894 fueron un éxito inmediato e impulsaron la creación en 1902 de la Gibson Mandolin-Guitar Company, establecida en Kalamazoo (Michigan). En 1919, un año después del fallecimiento de Orville Gibson, se unió a la compañía el ingeniero y virtuoso de la mandolina Lloyd Llear, responsable de los modelos de mandolina F5 y guitarra L5 introducidos en 1924,

14. En los instrumentos *archtop*, las tapas y fondos estaban tallados en una única pieza de madera cada uno, con la característica forma curvada, a la manera del violín.

los primeros con los orificios en 'f' típicos del violín (Martin, 1998). Poco después de la llegada de Loar, Thaddeus McHugh desarrolló y patentó en torno a 1922 un elemento capital en el desarrollo de la guitarra moderna: el alma de acero ajustable —*tross rod*— (Duchossoir, 1981, p. 4)¹⁵.

Los primeros modelos de la firma, que presentaban un cordal metálico anclado a la base de la guitarra, un puente flotante más alto y como consecuencia un mástil con un mayor ángulo de inclinación, parecían estar diseñados para el empleo de cuerdas de metal, preparados para producir un sonido más voluminoso y, por ser híbridos de una combinación de guitarra y mandolina, requerían una técnica mezcla de ambas: la afinación y técnica de acordes de la mano izquierda de la guitarra y la técnica de púa de la mano derecha de la mandolina. Dada la importancia que tenía la mandolina para los italianos, no es de extrañar que muchos de los primeros guitarristas de jazz especializados en el nuevo estilo de púa fueran descendientes de italianos de primera o segunda generación (Noonan, 2008, p. 126).

Uno de ellos, Nick Lucas (1897-1982) —bautizado Dominic Nicholas Anthony Lucanese—, grabó en 1922 para el sello discográfico Pathé dos solos de guitarra con acompañamiento de piano, "Pickin' the Guitar" y "Teasing the Frets". Aunque son dos piezas con rasgos característicos del *ragtime*, con melodías sincopadas, interpretadas sin *swing*, con variedad temática y sin partes improvisadas, se consideran históricamente los primeros solos de guitarra de jazz. En cualquier caso, abrieron la puerta a que muchos otros iniciaran el tránsito del banjo a la guitarra. "Pickin' the Guitar" es un *rag* con una estructura típica, multitemática, AABBACCA con un tema principal A en Do mayor, una parte B en el relativo menor —La menor— y una sección C en el tono de la subdominante —Fa mayor—. "Teasing the Frets" presenta también varios temas diferentes, en una estructura AABBCADD en que las secciones A y C son respectivamente un *blues* de doce compases en Do mayor y un *blues* de doce compases en La menor. Se trata de los primeros *blues* grabados por un guitarrista.

15. Hay referencias anteriores a un alma fija en una solicitud de patente (US964660A) fechada en 1908.

Pickin' The Guitar (1922)

Nick Lucas

Pathé Actuelle 020794.

Intro G7 E7 Am E Am A#dim7 D7b9 G

A G7 C Ebdim7 C F#dim7

G7 D7 5# G7 C Ebdim C

A D7b9 G7 C

Ilustración 2: "Pickin' the Guitar" de Nick Lucas (1922). Tema A. Transcripción del autor.

Nick Lucas se inició en el estudio de la mandolina, y posteriormente la guitarra, con su hermano mayor Franck. En 1915 obtuvo su primer trabajo como músico de orquesta en un club nocturno tocando un híbrido de mandolina y banjo. Después de militar en diferentes bandas locales se trasladó a Nueva York para tocar en el Roseland Ballroom con la orquesta de Sam Lanin. Tocaba el banjo tenor y doblaba con la guitarra en los vales porque "era muy difícil tocar un compás de 3/4 en el banjo" (Lucas en Obrecht, 1996, p. 14). Lanin era uno de los directores más solicitados en los estudios de grabación y Lucas tocaba en todas las sesiones. La sección rítmica, formada por piano, banjo y tuba acostumbraba a ubicarse detrás de la orquesta porque el sonido de la tuba, si era demasiado fuerte, hacía saltar la aguja del cilindro de cera y arruinaba la grabación. Lo mismo pasaba con el sonido penetrante del banjo. Cuando se propuso grabar con la guitarra, Lucas tuvo que colocarse bajo el cuerno y, aunque durante la sesión era inaudible para el resto de la banda, el resultado fue satisfactorio. Fueron sus primeros registros con guitarra —corría el año 1921— y uno más tarde grabaría sus dos famosos solos.

En 1923 Nick Lucas se traslada a Chicago para unirse a la Oriole Terrace Orchestra dirigida por su amigo y paisano Ted Fiorito y, entre pase y pase con la banda, se dirige a los cercanos estudios de radio WEBH donde comienza a actuar

como cantante y a ganar rápidamente popularidad. En 1924 la compañía Gibson construye una guitarra siguiendo las especificaciones de Lucas; se trata de la primera guitarra *custom* de la historia, la *Gibson Nick Lucas* (comercializada en 1928). Ese mismo año firma un contrato con la discográfica Brunswick e inicia una exitosa carrera como cantante en solitario¹⁶ que alcanza su punto culminante en 1929 cuando interviene en la película *Golden Diggers of Broadway* en la que, entre otros, canta el que habría de ser su gran éxito, "Tip Toe Through The Tulips", del que vendería millones de copias. Apodado *The Singing Troubadour*, siempre cantó acompañándose de su guitarra¹⁷. Como comenta en una entrevista publicada en el número de diciembre de 1980 de la revista *Guitar Player*:

Hoy en día la gente principalmente quiere oírme cantar. La guitarra es parte de mis números, y nadie puede tocar por mí. Improviso, toco pequeñas líneas en medio, hago algún pequeño solo. Como si canto *Baby Face* y toco dieciséis compases con la guitarra. Siento que mi voz soy yo; mi guitarra viene después. Pero la guitarra es la que me hizo. Sin la guitarra no habría sido lo que soy porque los dos, como dije antes, somos uno. Nick Lucas sin guitarra no habría sido Nick Lucas (Obrecht, 1996, p. 19).

También era de ascendencia italiana Eddie Lang, nacido Salvatore Massaro en 1902 (algunos autores señalan 1904 como su año de nacimiento), que tomó su nombre artístico de un jugador de baloncesto, ídolo de su infancia. Hijo de un constructor de banjos y guitarras establecido en Philadelphia, Lang es considerado el padre de la guitarra moderna. Escribió los primeros capítulos de la guitarra de jazz sobre una página en blanco y contribuyó decisivamente a situarla en el mismo plano artístico que el piano o los vientos, liberándola del discreto papel que desempeñaba en la sección rítmica de las orquestas de la época. A pesar de que su carrera no abarca más de una década (1924-1933) dejó una ingente cantidad de grabaciones que atestiguan su indudable maestría.

Es improbable que la guitarra hubiera evolucionado como lo hizo si no fuera por la coincidencia de dos factores fundamentales acaecidos ambos a mediados de los años veinte: la introducción de los procesos de grabación eléctricos¹⁸ y la

16. Unos años posterior a Eddie Cantor y Al Jolson y anterior a Bing Crosby, representa junto con ellos la primera generación de *crooners*.

17. En 1927 publicó *The Nick Lucas Plectrum Guitar Method*, un método de estudio de la guitarra en dos volúmenes que alcanzó gran popularidad.

18. En 1925 Columbia Records realizó la primera grabación eléctrica. El siguiente año todas las demás compañías habían adoptado ya este sistema.

llegada a Nueva York de Eddie Lang. Su aparición llamó la atención asimismo de compositores y arreglistas que advirtieron el potencial de la guitarra también como instrumento melódico (Hadlock, 1986, p. 243). Se le puede escuchar con algunas de las orquestas comerciales de corte jazzístico más destacadas de la época —Roger Wolf Kahn, Jean Goldkette y Paul Whiteman— en las que coincidió además con otros ilustres intérpretes como Bix Beiderbecke, Frankie Trumbauer, Joe Venuti o Adrian Rollini con los que grabó también en grupos de menor formato, y participó asimismo en una grabación con la orquesta de Louis Armstrong. Fue uno de los músicos de estudio más solicitados de su época, legando una gran cantidad de grabaciones acompañando a cantantes —Victoria Spivey, Bessie Smith, Texas Alexander o Bing Crosby entre otros— y una docena de solos de guitarra —la mayoría con acompañamiento de piano—. Son destacables, por la influencia que tuvieron sobre generaciones posteriores de guitarristas, sus dúos con Joe Venuti¹⁹, violinista y compañero de la infancia, y con el *bluesman* y también virtuoso de la guitarra Lonnie Johnson.

Eddie Lang recibió una sólida formación musical en el colegio James Campbell de Filadelfia, donde adquirió los fundamentos de teoría y armonía clásica y aprendió a tocar el violín. Allí coincidió como compañero con Joe Venuti con el que compartiría una fructífera carrera artística. En sus años de adolescencia ambos, Venuti al violín y Lang a la guitarra, habían practicado largas sesiones de música improvisada que sentarían las bases de sus futuros dúos. El carácter informal de su aprendizaje de la guitarra habría enfatizado el papel de esta como instrumento de acompañamiento con el bajo sonando en los tiempos fuertes y el acorde en los tiempos débiles, intercalados con líneas de bajo ocasionales (Dellow, 2013, p. 6).

Eddie Lang se unió a los Mound City Blue Blowers poco después de llegar a Nueva York en 1924 y ese mismo año realizó su debut discográfico con la banda, que completaban Red McKenzie al peine, Dick Selvin al kazoo y Jack Bland al banjo. En este grupo Lang tocaba una guitarra *flat top*, construida por la compañía Martin para la marca Vega. Hacia finales del 1925 Lang ya tocaba un modelo Gibson L4 y no sería hasta 1930 que cambiaría al modelo L5 con orificios en 'f'²⁰. Entre 1926 y 1928 Eddie Lang y Joe Venuti grabaron ocho dúos —algunos con acompañamiento de piano— en que Lang muestra todas sus habilidades como acompañante, atacando

19. En noviembre de 1928 el fotógrafo Emile Savitry acogió en su apartamento de Toulon a Django Reinhardt y su hermano Joseph. Es allí donde Django pudo escuchar por primera vez a Duke Ellington y Louis Armstrong, o a Joe Venuti y Eddie Lang, que inspirarían el sonido del famosísimo *Quintette du Hot Club de France* (Delaunay, 1982, p. 47).

20. En la película *The King Of Jazz* de ese mismo año puede verse a Eddie Lang, en la presentación de los músicos de la banda, acompañando a Joe Venuti con una Gibson L5.

un acorde diferente en cada tiempo —bien un acorde cromático, bien una disposición diferente del mismo acorde—creando un ritmo propulsivo detrás de las virtuosas líneas del violín. En grabaciones de orquestas como las de Fred Rich, Roger Wolfe Kahn o Paul Whiteman es habitual escuchar el sonido inconfundible del dúo tanto en introducciones como en intervenciones solísticas. En 1928 y 1929 Eddie Lang, utilizando el seudónimo Blind Willie Dunn —más apropiado para el catálogo de música racial de la compañía Okeh— aunó esfuerzos con el virtuoso *bluesman* Lonnie Johnson para grabar una serie de diez dúos que forman parte de la música de guitarra más influyente jamás grabada. Johnson era el más sofisticado y con una orientación más jazzística entre los guitarristas de *blues*; se había aventurado más allá de los círculos bluesísticos para grabar con Louis Armstrong o Duke Ellington (Lieberson, 1996, p. 47).

Los dúos de Lang y Johnson son improvisados, sin arreglo escrito. Siete de ellos son *blues* en tonalidad de Re mayor y, sin embargo, suenan espontáneos y frescos. En la mayoría, el papel solista recae en Johnson, que toca con una guitarra acústica con las dos o tres primeras cuerdas dobles, la sexta cuerda afinada en Re, y pulsando con los dedos de la mano derecha. Lang provee un ritmo eficaz con abundantes líneas de bajo y apenas toca un coro de solo en tres de los dúos, pero en su manera de interpretar el *blues* se percibe la influencia de los músicos que había tenido ocasión de escuchar en Filadelfia, la ciudad con mayor población afroamericana al norte de la línea Mason-Dixon y parte importante del circuito TOBA. Lang había crecido expuesto a una gran variedad de música popular —más allá de las canciones italianas siempre presentes— en un entorno que acogía una diversidad de comunidades inmigrantes, cada una con su música propia, entre ellas polacos, alemanes, irlandeses y judíos (Dellow, 2013, p. 7). Su formación y gusto por la música clásica trasciende en alguno de sus solos, como la transcripción para guitarra del “Preludio en do#menor Op. 3 N° 2” de Rachmáninov o la introducción de aires aflamencados del dúo de guitarras “Feelín’ My Way” grabado en 1932 junto a Carl Kress, que refleja su admiración por la guitarra clásica en general y por Andrés Segovia en particular. Ese mismo año pasó a ser el guitarrista acompañante de Bing Crosby, que estaba iniciado su carrera en solitario²¹. Se encontraba en el punto más alto de su carrera cuando murió a consecuencia de las complicaciones durante una rutinaria operación de amígdalas en marzo de 1933.

21. Bing Crosby había formado parte del grupo vocal The Rhythm Boys dentro de la orquesta de Paul Whiteman donde había coincidido, entre otros, con Lang.

Escuchándolo desde una perspectiva actual su articulación puede resultar en ocasiones poco fluida, falta de *swing*, debido en parte a la enorme tensión que utilizaba en el cordaje para conseguir un sonido más potente²² pero, en todo caso, no se debe pasar por alto que Eddie Lang fue el primero, que creó un lenguaje guitarrístico nuevo sin un referente en el que apoyarse y que en su corta vida su manera de tocar causó más impacto en la audiencia que la de cualquier otro guitarrista de su época. Tanto es así que en 1936, tres años después de su muerte, fue elegido mejor guitarrista por los lectores de la revista *Downbeat* y en 1937 encabezó las listas de *Melody Maker*. En 1935 Robbins Music Corporation publicó *Eddie Lang's Modern Advanced Guitar Method*, un método de estudio de la guitarra dirigido a estudiantes avanzados que en su última página recoge una nota de los editores en que manifiestan su propósito de "preservar parte de la maestría de Eddie Lang en papel impreso, presentando un material escrito en estrecha colaboración con Lang en el que las digitaciones de arpegios y acordes son suyas y los ejercicios son meros desarrollos de sus ideas".

"Eddie's Twister", el primer solo grabado por Lang ofrece un catálogo casi completo de sus ideas. Se pueden encontrar acordes con cuerdas muteadas, [...] el cambio de dedos en el mismo traste para conseguir un ataque limpio, saltos interválicos de 10ª para simular el efecto pianístico de la mano izquierda, acordes de 9ª paralelos, *glissandi* poco habituales, armónicos artificiales, efecto de arpa, secuencias de acordes aumentados y un fraseo relajado como el de los vientos (Hadlock, 1986, p. 248).

22. El propietario de la guitarra L5 que había pertenecido a Eddie Lang manifestaba que todavía conservaba las cuerdas originales. La sexta de calibre 0.85 !!! (Mairants, 1980, p. 141).

Eddie's Twister

Grabado en duo con Arthur Schutt (piano).
1 de abril, 1927 - Okeh 40807

Eddie Lang

The musical score for "Eddie's Twister" is presented in a single system with seven staves. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The score includes a variety of musical notations such as chords, triplets, and slurs. The chords are: Intro, Bb7,9, A7,9, D7, G, Am, Eb7b5, D7, G, Db7,9, C7,9, Eb7,9, D7,9, F7,9, E7,9, Eb7,9, A+, (D7 G C7), F, Db7, F/A, Eb/G, D/F#, G7, C7, even, F, Abdim, Gm, F/A, Eb/G, D/F#, G7, C7, F, Gm, C, F, A7, D7, Dm, G7, C7break.

Ilustración 3: "Eddie's Twister". Eddie Lang (1927). Extracto. Transcripción del autor.

Conclusión

La transformación que experimentó la guitarra en Estados Unidos hasta convertirse en un instrumento “nuevo” se produjo en el marco histórico, económico y social de la segunda revolución industrial, sobre todo a partir de la década de 1870. La industrialización y el auge del transporte ferroviario y marítimo provocaron la llegada de gran cantidad de inmigrantes de procedencias diversas y con tradiciones culturales diferentes, un caldo de cultivo apropiado para el mestizaje y la creación de nuevas expresiones culturales. La inmigración italiana se acabaría revelando como determinante en la historia y evolución de la guitarra. Fue una época de grandes inventos, como la iluminación eléctrica, el teléfono o la grabación sonora. Pero la fascinación de los norteamericanos por el progreso tecnológico se manifestó también en una ingente cantidad de inventos y patentes en diversos ámbitos de la vida doméstica. También en la construcción de nuevos instrumentos. La cultura del ocio y el entretenimiento floreció también como consecuencia del auge económico, sobre todo en el medio urbano, lo que favoreció el incremento de salas de concierto cada vez más grandes para acoger públicos cada vez más numerosos, la consolidación de circuitos de espectáculos itinerantes de toda índole y, en consecuencia, la proliferación de todo tipo de agrupaciones musicales. El propio diseño de la guitarra fue modificándose a medida que lo hacía su rol. Durante las dos últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX fue, en el ámbito de la música popular, un instrumento básicamente de acompañamiento, tanto en la sección de las grandes orquestas de mandolinas como en pequeños combos o proporcionando la base armónica a cantantes de *blues*. Los cambios organológicos más importantes que experimentó la guitarra fueron básicamente el aumento de tamaño, en demanda de un mayor volumen, y los derivados del uso de cuerdas metálicas.

Durante décadas se ha asociado el término guitarra de jazz a un modelo de guitarra *archtop*. Cuando Orville Gibson comenzó a experimentar con los primeros instrumentos de tapa arqueada —mandolinas y guitarras— el término jazz no había sido acuñado todavía. Su propósito era conseguir instrumentos de mayor tamaño y mejorar la calidad y la potencia del sonido. El resultado fue un híbrido de guitarra y mandolina, que se reveló idóneo para el uso de cuerdas de acero, y que requería una técnica mezcla de ambas. Dos décadas después, en manos de pioneros como Eddie Lang y los que le siguieron —Dick McDonough, Carl Kress o George Van Eps entre otros— se convertiría en el prototipo de la guitarra de jazz.

La coincidencia en el tiempo de los modelos de guitarra *archtop* Gibson L4 o L5, con el desembarco de Eddie Lang en la escena neoyorquina y las primeras grabaciones eléctricas en 1925 parecen una suerte de coincidencia que se

repetiría poco más de una década después con la comercialización en serie de la primera guitarra eléctrica, la Gibson ES-150, y los inicios de la carrera de Charlie Christian, que habría de revolucionar definitivamente el papel de la guitarra en el jazz.

Referencias

- Bardinet, N. (2003). *Une Histoire du Banjo*. Paris: Outre Mesure.
- Berend, D. (1935). *Eddie Lang's Modern Advanced Guitar Method*. New York: Robbins Music Corporation.
- Brookes, T. (2005). *Guitar: An American Life*. New York: Grove Press.
- Cole, D. (2003). *Encyclopedia Of Modern Everyday Inventions*. Westport: Greenwood Press.
- DaCapoPress. (s.f.). Recuperado de https://archive.org/stream/jazzmastersofthe006082mbp/jazzmastersofthe006082mbp_djvu.txt.
- Delaunay, Ch. (1982). *Django Reinhardt*. Boston: Da Capo Press (1961).
- Dellow, N. (2013). *Eddie Lang - The Formative Years, 1902 - 1925*. *Vintage Jazz Mart* 167, 3-14. Recuperado de https://www.slideshare.net/Eddie_Lang/eddie-lang-the-formative-years-19021925.
- Duchossoir, A.T. (1981). *Gibson*. Chatillon: Éditions Médiapresse.
- Goialde, P. (2009). *Historia de la música de jazz (I). De los orígenes a la era del swing*. San Sebastián: Musikene.
- Hadlock, R. (1986). *Jazz masters of the Twenties (The Roots of Jazz)*. Reding, Massachusetts: Da Capo Press.
- Liebersohn, R. (1966). *The Jazz Guitar Duet. A Fifty-Year History*. En J. Sallis, *The Guitar in Jazz: An Anthology* (pp. 46-53). Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Linn, K. E. (1990). The 'Elevation' of the Banjo in Late Nineteenth-Century America. *American Music*, 8 (4), 441-464. Recuperado de www.jstor.org/stable/3051763.
- Mairants, I. (1980). *My Fifty Fretting Years*. New Castle on Tyne, UK: Ashley Mark Publications.
- Martin, D. (1998). Innovation and the Development of the Modern Six-String Guitar. *The Galpin Society Journal*, 51, 93-98. Recuperado en: www.jstor.org/stable/842762
- Martin Guitar History. (s.f.). Recuperado de <https://www.martinguitar.com/about/martin-story/>
- Martín Sárraga, F. O. (2015). *Análisis comparado de los integrantes de la Estudiantina Española Fígaro (1878-1892)*. Recuperado de <https://www.tunaemundi.com/publicaciones/articulos/siglo-xix/632-analisis-comparado-de-los-integrantes-de-la-estudiantina-espanola-figaro-1878-1892>
- Noonan, J. (2008). *The guitar in America: Victorian era to jazz age*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Obrecht, J. (1996). Nick Lucas. En J. Sallis, *The Guitar in Jazz: An Anthology* (pp. 12-19). Lincoln & London: University of Nebraska Press.

- Obrecht, J. (1997). Sylvester Weaver. *Victrola and 78 Journal*, 12, 15-17. Recuperado de https://archive.org/stream/V78J12/V78J%2012_djvu.txt
- Odell, H.F. (1912-1913). Mandolin Orchestra. Instrumentation & Orchestration. *The Crescendo* 5 (5-9). Recuperado de: <http://hdl.handle.net/1802/33033>.
- Partee, C.L. (1900). A Few Remarks and Other Things. *The Cadenza*, 6 (3), 3-4. Recuperado de <https://digitalcollections.nypl.org/items/234370c0-c3b7-0133-effe-00505686d14e/book#page/5/mode/2up>
- Russell, T. (1999). The Guitar Breaks Trough. En C. Alexander, *Masters of Jazz Guitar. The Story of the Players and their Music* (pp. 4-9). London: Balafon Books.
- Sallis, J. (1996). *The Guitar in Jazz: An Anthology*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Summerfield, M.J. (1998). *The Jazz Guitar. It's Evolution, Players and Personalities since 1900*. New Castle on Tyne, UK: Ashley Mark Publications (1978).
- Troutman, J.W. (2013). *Steelin' the Slide. Hawaii and the Bird of Blues Guitar*. En *Southern Culture*, 31, 26-52). Lafayette: University of Louisiana.
- Voyle, S.H. (1892). *S.S. Stewart's Banjo & Guitar Journal* 9 (4), 4. Recuperado de <http://hdl.handle.net/1802/2586>
- Worsfol, S.A. (1998). Liner notes. En *The Quintessencial Eddie Lang 1925-1932*. Timeless Records.

Fecha de envío: 13/03/2020

Fecha de revisión: 14/04/2020

Fecha de aceptación: 15/05/2020