

Estos tres libros fueron publicados en Zaragoza en los años 1674 (Vol.1), 1675 (Vol.2) y 1697 (Vol.3). El primero trataba sobre cómo iniciarse tanto en la música como en el instrumento. El segundo abarca gran cantidad de sones (los principales) de punteado de la época en España, mientras que en el tercero hablaba sobre las diferencias más primorosas de pasacalles que él mismo compuso.

La **escuela guitarrística**¹ de la segunda mitad del s.XVIII se podría decir que se inicia a partir de un interés creciente en la publicación de **material didáctico**, que en gran parte provenía de España y Francia. De estos dos países, en España es donde mayor interés se aprecia por la publicación de tratados y métodos dirigidos a la enseñanza de la guitarra de seis órdenes, y algunos de los autores más importantes fueron Ferandiere, Abreu-Prieto y Moretti. Pero de los tres, el más relevante podríamos decir que es Moretti, ya que publicó en 1799 la que se considera como la primera gran obra didáctica del instrumento. Esta obra se destaca por el gran avance técnico que en ella se aprecia, con respecto a la ejecución de escalas y arpegios, la forma que propone de pulsar, cadencias y acordes, o la posición del instrumento y manos. Además en su interior encontramos una tabla de arpegios que el autor propone para usar los cuatro dedos, que es el primer estudio serio para el tratamiento progresivo de los arpegios. En esta obra Moretti intentó que la guitarra destacara como un instrumento cuyas posibilidades expresivas eran extraordinarias. La obra de Moretti ayudó a Fernando Sor y a Dionisio Aguado a realizar sus propios materiales didácticos, ya que para ellos fue una guía e incluso superaron la labor pedagógica que consiguió el propio Moretti.

El método de Ferandiere *Arte de tocar la guitarra española por música* fue publicado en 1799 y también tuvo bastante importancia. Tal como él decía, estaba pensado única y exclusivamente para enseñar:

“...yo no he pretendido hablar aquí como matemático, filósofo, aritmético, sino puramente como músico, pareciéndome suficiente una explicación natural, clara y sencilla, de los rudimentos de música y principios de guitarra, para quien la quiera aprender. No solicito otro interés que facilitar a los amadores de la guitarra española el modo de tocarla, pues con estos primeros rudimentos se ahorrarán los maestros de poner a los discípulos muchas lecciones...”

¹ Este apartado puede ser ampliado con información de los temas 10, 14 y 15

Antonio Abreu-Víctor Prieto publicó su método *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes* en 1799 también. En este método el autor comienza explicando que ha visto cómo muchos guitarristas publicaban su método, pero según su opinión no profundizaban lo suficiente y realmente no ayudaban mucho al lector:

“Aunque son muchos y grandes los Maestros que han escrito sobre la guitarra, así antiguos como modernos, y que esto parece habría de ser motivo para acobardarme, no obstante, habiendo visto quasi todas sus obras, diré lo que en esto alcance mi corto talento. De los antiguos algunos o los más se proponen dar reglas con laberintos, y otras instrucciones para tocar rasgueado, y dirigir la mano izquierda con dificultosas posturas y soñes de aquellos tiempos en que escribieron, sin acordarse apenas de la mano derecha parcial y necesaria, que debe concurrir con su alternativa en los dedos a los primores característicos de la Guitarra. Pues nadie ignora que la mano derecha, hiriendo las cuerdas de la guitarra, substituye el oficio que hace el arco en el Violín, en el Clave las plumas, y en le Fortepiano las muletillas o martinetes.”

Para solventar este problema, se estructura el método en “láminas”, “reglas” y “excepciones de regla” y en ellas da consejos y ejercicios para aprender a tocar la guitarra.

Este tema se puede completar hablando sobre las obras de pedagogía de **Dionisio Aguado**.

2. BIBLIOGRAFÍA

- Bianconi, Lorenzo: *Historia de la música, 5. El siglo XVII* (1986)
- Buelow, George J.: *A History of Baroque Music* (2004)
- Esses, Maurice: *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th centuries: History and background, music and dance* (1992)
- Hall, Monica: *guitarra barroca extendida: un estudio de la evidencia* (2010)
- Hill, John W.: *La música barroca. Música en Europa Occidental* (2008)
- Iborra, Alcaraz: *La guitarra: Historia, organología y repertorio* (2010)
- Jacobs, Charles: *Introduction to Miguel de Fuenllana: Orphénica Lyra* (1978)
- Mudarra, Alonso: *Tres libros de música en cifras: para vihuela* (1546)
- Neuman, Hans Federico: *Introducción a la música española del Renacimiento* (1990)
- Radole, Giuseppe: *Laúd, guitarra y vihuela* (1982)
- Reese, Gustave: *Music in the Renaissance* (1954)
- Rubio, Samuel: *Historia de la música española. Vol 2. Desde el Ars Nova hasta 1600* (1983)
- Turnbull, Harvey: *The Guitar from the Renaissance to the present day.* (1976)
- Wade, Graham: *Traditions of the classical guitar* (1953)



Tema 8.

Los diferentes métodos, colecciones de estudios, ejercicios y otros materiales pedagógicos. Valoración de su utilidad para el aprendizaje de los distintos aspectos de la técnica. Bibliografía especializada relacionada con el instrumento y su didáctica.

ÍNDICE

1. Introducción.
2. Métodos, colecciones de estudios, ejercicios y otros materiales pedagógicos.
 - 2.1. La técnica de David Russell
 - 2.2. Escuela razonada de la guitarra (Volúmenes 1-4), de Emilio Pujol.
 - 2.3. Escuela de la guitarra, de Abel Carlevaro
 - 2.4. Serie didáctica para guitarra (Cuadernos 1-4), de Abel Carlevaro
3. Bibliografía

1. LOS DIFERENTES MÉTODOS, COLECCIONES DE ESTUDIOS, EJERCICIOS Y OTROS MATERIALES PEDAGÓGICOS

Muchos de los métodos para guitarra estaban dirigidos al estudiante, el cual no tenía ningún profesor que le guiase en su enseñanza. Métodos como el de Carulli y Carcassi tuvieron gran éxito, porque permitieron a los aficionados aprender la técnica básica aunque no tuvieran acceso a un profesor.

El primer método para guitarra en utilizar notación en pentagrama fue publicado en 1758 por un autor anónimo llamado Don***. Es el único método de mediados del siglo XVIII que existe en la actualidad, un buen testigo de la práctica guitarrística en esa época, en España, ya que el autor en casi todos los capítulos, hace referencia a las prácticas españolas. Todos los ejemplos didácticos que se tratan aparecen en notación pentagramática y en tablatura. En el método se explica que el punteo se realiza con el pulgar de la mano derecha en las cuerdas cuarta y quinta, mientras que los órdenes primero, segundo y tercero son punteados alternativamente con los dedos primero y segundo. También se presenta en este método un plan para dominar el diapasón en diez días.

Un segundo método sería *Los Principios* de Federico Morretti. Quizás el más influyente de la época, publicado en Madrid en 1799. Este libro es prácticamente una versión exacta, de un método similar publicado por Moretti en Italia en 1792, se diferencian en el que el de 1799 está destinado a la audiencia española.

Otro de los métodos importantes del XIX fue el de Salvador Castro de Gistau. Hacia finales del siglo XVIII numerosos métodos para guitarra continuaron publicándose en todas partes de Europa. Posiblemente el más notable de ellos fue el publicado en París por Salvador Castro de Gistau, *Méthode de Guitare ou Lyre par S. Castro*. El método está organizado en seis secciones, cada una de ellas divididas en dos partes. Una característica primordial es la ausencia casi por completo de texto, mayoritariamente aparecen ejercicios musicales. A parte el libro carece de indicaciones de digitación prácticamente en su totalidad lo que indica que podía ser utilizado por profesores. Parece ser que el método de Castro fue el precursor de ideas pedagógicas como las de Carulli y Carcassi, aunque este hecho aún no ha sido reconocido. Las seis secciones en las que se divide el método tratan distintos aspectos de la técnica guitarrística, en él podemos

encontrar varios preludios en cada una de las tonalidades del círculo de quintas.

Otro de los métodos pedagógicos importantes en la historia fue el primer método escrito y publicado por Aguado, este método es *Colección de Estudios* (1820, Madrid). No tuvo mucha consideración en la época, pero este método cambiaría la pedagogía de la guitarra clásica, ya que sienta las bases de un enfoque distinto a todo lo anteriormente publicado. La idea que Aguado tenía con este método no era solamente presentar un material, sino convencer a aquél que lo leyese para seguir un régimen particular de estudio, siendo muy importante no el qué se aprende, sino cómo se aprende. El libro contiene 46 estudios graduales. En la primera parte del mismo, describe las partes del instrumento y sus propiedades, además intenta establecer un glosario definitivo de términos relacionados con la guitarra. Cuando habla de la posición en la ejecución, Aguado es similar a Moretti, a su vez similar a la del flamenco, con algunas diferencias. “La guitarra se coloca en el lado exterior del muslo derecho y se asegura con el peso del brazo derecho, lo cual hace innecesario el uso de la mano derecha para sostener el instrumento”. Además, en el método especifica el ángulo exacto de inclinación del mango: 45 grados, y señala que el ángulo anteriormente mencionado más la posición correcta del pulgar de la mano izquierda sobre éste, el codo cercano al cuerpo y los dedos paralelos al traste, facilitan el uso del meñique en la sexta cuerda. La mano derecha debe estar inclinada hacia la roseta y seguir la línea del brazo “no apoyando de manera ninguna los dedos sobre la tapa”.

En este libro ya habla sobre el dilema de la yema o la uña. En la segunda sección del libro trata cuestiones de teoría musical aplicada a la guitarra. Aguado desarrolla un nuevo sistema de armonía sobre el diapasón, basándose en que la guitarra es un instrumento cromático. El sistema es un diseño de patrones escalísticos que dependen de la posición del acorde de tónica en estado fundamental, cuando la fundamental se encuentra alternativamente en la cuarta, quinta y sexta cuerda. Si el alumno puede recordar las trece reglas que se dan en el sistema, éste permite crear escalas móviles y fórmulas de acordes que se pueden trasladar a lo largo del mástil. Un tiempo después, Aguado modificaría el sistema, pero la idea de base permaneció, algo que también defendió Fernando Sor.

En la parte práctica, donde se desarrollan los 46 estudios, Aguado presta mucha atención en la colocación de los dedos de ambas manos, diciendo que un guitarrista debe seguir las siguientes reglas:

1. "Los estudios deben ser aprendidos en el orden en el cual se presentan"
2. "No debe empezarse el estudio siguiente hasta que el anterior no ha sido dominado completamente, asegurándose que cada sonido sea mantenido en todo su valor y conservando los dedos relajados y firmes"
3. "los estudios sin indicación de tempo deben, ejecutarse en tanto sea posible, en un tiempo vivaz"
4. "En las fórmulas de escalas en terceras debe asegurarse que los dos sonidos que forman la tercera sean ejecutados en forma pareja y que suenen simultánea y no sucesivamente"

Cada estudio aparece digitado para la mano izquierda, mientras que la derecha aparece explicada aparte.

Otro de los métodos más importantes de Aguado es *La Escuela*, de 1825, publicado en Madrid. Es una versión mejorada de *Escuela de la Guitarra*, que se considera una obra culmen para la pedagogía guitarrística. La primera parte (Teórico-Práctica) está dividida en tres secciones, dedicadas a la guitarra en general, a la teoría musical aplicada al instrumento, a la organología y construcción de la guitarra, las cualidades personales del guitarrista y en el lugar donde debería tocarse la guitarra. Esta parte está basada en el libro de 1820. Algunas partes se repiten de forma literal, incluyendo la parte de las uñas y la acción de la mano. Sin embargo hay partes en las que el tratamiento es distinto, la diferencia más notoria entre los dos métodos en cuanto a la técnica de Aguado, tiene que ver con la posición de ejecución. En el nuevo método describe una nueva posición, ubicando la guitarra a la derecha. Lo anterior facilita los movimientos de la mano izquierda.

La sección acerca de teoría musical es muy extensa. Comienza con escalas, prosigue con notación básica, grados de la escala, intervalos, círculo de quintas, etc.

La tercera sección está dedicada al análisis de la guitarra, para elaborar esta parte tuvo el apoyo de Juan Muñoz. En esta parte se describe un instrumento considerado como óptimo, mostrándose el conocimiento

organológico que Aguado tenía. Es aquí donde se nos detallan dos tipos de puente. Uno de los puentes es el que conocemos hoy en día y que posteriormente en otra publicación Aguado se atribuye, por lo tanto, podríamos decir que está inventado mucho antes que Antonio de Torres lo use.

En cuanto a las cualidades del ejecutante, Aguado dice que las manos grandes son ventajosas para la mano izquierda, pero presentan problemas para la derecha. Además dice que el ejecutante debe de tener dos guitarras: una dura para la práctica y una blanda para los conciertos, aparte de otros consejos.

La segunda parte (Práctica) está dividida en cuatro secciones, que se ocupan de la técnica elemental, acordes, intervalos e inversiones, 30 estudios y una sección breve sobre la expresión musical, en la que describe la manera de improvisar en su época.

Las primeras 22 lecciones son piezas a una voz, escritas en el registro más grave del instrumento y requieren el uso del pulgar de la mano derecha. Además, usa ritmos simples a los que progresivamente se le van incorporando puntillos, síncopas, etc.

Las siguientes 62 lecciones tendrán dos, tres y cuatro voces y aún son breves. Aparece una innovación y es que Aguado establece el concepto de no arpegiación de los acordes, una de las más importantes enseñanzas que se han ido transmitiendo en tratados posteriores a lo largo del tiempo y que ha sido ignorado por los guitarristas hasta nuestros días según Ophee.

Las siguientes 41 lecciones están dedicadas a la técnica avanzada. Aguado inventó un sistema de notación complejo que evita la división por posiciones. Se trata de un sistema de sonidos equivalentes o equísonos. Como lo detalla Matanya Ophee en su artículo *Una Breve Historia de los Métodos de Guitarra*, la idea es simple: "el primer unísono de la primera cuerda al aire se encuentra en la segunda cuerda en el quinto casillero. Éste es el primer sonido equivalente o equísono. El mismo sonido se encuentra una vez más en la tercera cuerda en el casillero número nueve: éste sería el segundo sonido equivalente o equísono, y así sucesivamente". También hay un capítulo acerca de los ligados y adornos, entre los cuales describe el arrastre, el cual no había sido tratado anteriormente en ningún método para guitarra europeo-occidental. También trata apoyaturas, trinos, etc, pero incluye efectos o sonoridades nuevas, como son: los sonidos apagados (pizzicato), tambora, campanelas y la imitación del fagot. También hay un capítulo acerca de los armónicos, y parece ser la discusión más extensa

jamás publicada. Los armónicos artificiales son descritos al detalle y comenta Aguado que esta forma de ejecución fue inventada por Fossa.

La sección segunda del libro se inicia con un sistema inusual de enseñanza de armonía sobre el diapasón, que se produce después de una introducción a los intervalos y sus inversiones.

Si seguimos con la historia de los métodos en el siglo XIX, tenemos el *Méthode* de Fernando Sor, el cual fue publicado en 1830. En realidad no es un método, sino un intento de codificación de la teoría pedagógica en relación a la técnica, una compilación de ideas según Ophee a veces con “evidentes contradicciones”. Sor comienza indicando su propósito de discutir su técnica personal y las razones por las cuales llegó a ella. Considera la guitarra como instrumento armónico y hace referencias a sus obras, como son: *24 lecciones*, *24 estudios* y *24 ejercicios*. El libro empieza con la descripción de cómo debe ser una buena guitarra, ofreciendo dibujos precisos y detallados. Menciona a sus constructores preferidos, como son: Panormo, Schroeder, Alonso, Pagés, Lacôte, Benedit o Martínez.

El método está dirigido a músicos profesionales, en concreto a los profesores de guitarra. A diferencia de Aguado, Sor no trata la teoría de la música, sin embargo su libro se asemeja en el índice al de Aguado. En algunos casos las ideas de Sor coinciden con las de Aguado, sin embargo, en otros no están de acuerdo, como es en la cuestión de las uñas. Una de las ideas en común entre ambos es la de tratar el diapasón como una unidad lineal, no dividida en posiciones. Sor presenta escalas basadas en la misma idea de estructuras acórdicas móviles, el aprendizaje de escalas a lo largo de la cuerda recibe especial atención.

Uno de los puntos en los que Aguado y Sor se alejan es en la acción de la mano y de los dedos. Aguado especificó que el brazo izquierdo debería mantenerse cercano al cuerpo y Sor decía que la posición del codo dependía de la textura musical. Sor decía también que prefería usar sólo tres dedos de la mano derecha, porque el anular es muy débil y no está alineado de forma correcta con los otros tres.

Ahora vamos a tratar el *Nuevo método de guitarra op.6* de Aguado, que aparece a mediados de 1830 durante una etapa muy productiva de su autor, que confluye también con la invención del tripodión. Este método llevaba en la portada un dibujo de su tripodión. Desde el punto de vista pedagógico, el libro tiene pocos elementos novedosos.

Posteriormente, en 1843, aparece el *Nuevo Método de Aguado*, que es con el que estamos más familiarizados actualmente y fue publicado en

Madrid. En este método las alusiones a Fossa han sido suprimidas, a excepción de la afirmación de que Fossa había inventado los armónicos artificiales. Este método en estructura guarda una similitud con los anteriores, pero han sido suprimidos los ejercicios a una sola voz, la sección completa sobre teoría de la música y se traslada la sección sobre los acordes al final del libro. Como novedad, aparece un nuevo gráfico sobre los intervalos en el diapasón. Todo lo referente a escalas y adornos se amplía en este método y además se añade una sección sobre improvisación. La minuciosidad textual del método es patente en este nuevo libro, debido a que Aguado se toma muchos esfuerzos en definir con gran precisión todas aquellas afirmaciones que hasta entonces podían haber sido tomadas de forma ambigua por sus lectores. Atribuyó a sus compatriotas más crédito que a los franceses. Poco antes de su muerte escribió un extenso apéndice que fue publicado póstumamente.

En la segunda mitad del s. XIX, los nuevos guitarristas como Antonio Cano, Julián Arcas y Tomás Damas, utilizaron el *Nuevo Método* de Aguado para sus enseñanzas.

Si continuamos avanzando en el tiempo en 1907, Domingo Prat llevó a Argentina la revolución técnica y pedagógica, la cual se supone que había sido iniciada por Tárrega (*Escuela de Tárrega*). Prat posteriormente desechó esta idea y negó la existencia de ésta escuela. Sin embargo, en dicho país el germen de Tárrega caló y los guitarristas buscaban información acerca del maestro en conciertos de Llobet, Segovia, entre otros. Parte de la información fue recopilada y publicada por Julio Sagreras.

En 1921 Pascual Roch publicó la que llamó escuela "oficial" de Tárrega en tres volúmenes. Esa auto-afirmación le costó la enemistad de otros alumnos de Tárrega.

Sin embargo, Emilio Pujol inicia la primera metodología seria de guitarra en el siglo XX. El guitarrista intentó describir la evolución de la guitarra en un artículo publicado en el *Dictionnaire du Conservatoire* de Lavignac, que comenzaría apoyándose la iconografía arqueológica, pasando por el renacimiento, barroco, clasicismo, hasta llegar al siglo XX. El artículo acaba con una explicación de la técnica guitarrística, en la que encontramos una descripción detallada de la posición y la acción de la mano, ejecución de escalas, la teoría de los acordes, fórmulas de arpegios, etc. Todo lo plasmado está muy influido por Aguado. La información allí brindada está fuertemente basada en Aguado, tomando prestadas con bastante libertad muchas de sus principales teorías, como es el caso de los sonidos equivalentes. Pujol

inclusive repite la Tabla de los sonidos equivalentes del libro de Aguado, como así también el sistema de representación gráfica de los intervalos contenida en el *Nuevo Método*. El artículo anteriormente descrito fue la base de la *Escuela Razonada de la Guitarra*, la cual se publicó entre 1933 y 1972. Ha sido una obra en cuatro tomos de vital importancia y punto de referencia para posteriores guitarristas.

Entre los años 50 y 60 hubo un auge en la publicación de métodos populares. Cada vez hay una mayor preocupación entre los profesores de guitarra por la anatomía del guitarrista, algo que fue iniciado por Herman Leed y continuado por Ekard Lind, además de exponerse este tema en métodos más recientes como los de Abel Carlevaro, Angelo Gilardino o Jorge Cardoso.

Según Matanya Ophee "El rasgo más significativo de la pedagogía guitarrística de nuestros tiempos es que, además de los esfuerzos del profesor privado tan común durante el siglo XIX y aún prevalente hoy, la guitarra ha entrado en la academia. Un curso de nivel universitario también requiere un método de nivel universitario, como así también un corpus consensuado para las pruebas."¹

2. MÉTODOS, COLECCIONES DE ESTUDIOS, EJERCICIOS Y OTROS MATERIALES PEDAGÓGICOS

Dada la cantidad de métodos existentes y colecciones de estudios, lo ideal es que cada uno lea los métodos más importantes y elabore fichas comparativas en las que se muestre que métodos y ejercicios prefiere para trabajar cada aspecto de la técnica guitarrista tanto de mano derecha como de mano izquierda.

Para este tema vamos a utilizar como ejemplo algunos documentos basados en técnica de guitarristas o en su pedagogía y explicaremos qué aspectos de la guitarra son tratados en su interior. Algunos de los elegidos son:

- *Nuevo método para guitarra*, de Dionisio Aguado
- *Escuela razonada de la guitarra* (Volúmenes 1-4), de Emilio Pujol.
- *Escuela de la guitarra*, de Abel Carlevaro

¹ Extraído de <http://www.guitarandluteissues.com/methods/castilia.htm>

- *Serie didáctica para guitarra* (Cuadernos 1-4), de Abel Carlevaro
- *La técnica de David Russell en 165 consejos*, de Antonio de Contreras

2.1. *Escuela razonada de guitarra*, de Emilio Pujol.

De Pujol haremos un breve resumen de los cuatro volúmenes que conforman su *Escuela razonada de la guitarra*. En estos volúmenes condensa una enorme cantidad de consejos, ejercicios y explicaciones a partir de todo lo que pudo aprender de su maestro, Tárrega, a quien cita al comienzo de cada libro: “Escuela razonada de la guitarra basada en los principios de la técnica de Tárrega”, al igual que de muchos métodos precedentes a Tárrega como los de Aguado.

Primer volumen:

En este primer libro podemos encontrar una explicación de las partes de la guitarra y las cualidades que éstas deben tener, incluidas las cuerdas. Parece que Pujol hubiera escrito este método para todos los públicos, ya que también indica la forma más adecuada de colocar el instrumento.

También podemos ver en el interior de este documento consejos, tratados de una forma similar a como lo hará posteriormente Antonio de Contreras en el documento que trata la técnica de Russel, pero desarrollando más extensamente las explicaciones.

En cuanto a las temáticas del volumen encontramos: psicología del guitarrista, técnicas de estudio (breves, pero muy claras), indicaciones sobre intervalos y equísonos, escritura para guitarra, digitación, sonido, colocación y uso de ambas manos, y para terminar un pequeño glosario.

Vemos, por tanto, que de momento no hemos encontrado ningún ejercicio.

En este primer volumen de la *Escuela Razonada de guitarra*, todos los contenidos son teóricos.

Segundo volumen:

En el segundo volumen, volvemos a encontrar cosas que parecen dirigidas a principiantes, como por ejemplo la “Manera de afinar la guitarra”. Para la afinación nos da también bastantes consejos, tras ésta, comienza explicaciones prácticas para ambas manos, como son: la pulsación correcta con los dedos índice, medio y pulgar; para más tarde aportar ejercicios.

A partir de este momento encontramos ejercicios para casi todos los aspectos técnicos: Primero para trabajar la pulsación a ritmo de índice y medio, luego sólo pulgar y luego los tres (primero sólo con una cuerda y luego en distintas, así como el uso de distintas combinaciones de dedos y notas sueltas o agrupaciones de dos o más notas). También incluye consejos y ejercicios para practicar cambios de posición, la ceja (cejilla), sincronización de ambas manos, ejecución de arpegios y escalas.

Vemos, por tanto, que en la primera parte se centra bastante más en la mano derecha que en la izquierda, pero en la segunda parte vemos cómo poco a poco va incluyendo ejercicios para la izquierda. Esta segunda parte comienza con ejercicios para trabajar el movimiento de dicha mano, usando líneas melódicas y luego intervalos; alternando con ejercicios para mejorar la movilidad de los dedos de la mano derecha.

Una vez que ha aportado ejercicios para ambas manos, va introduciendo nuevos para trabajar las dos manos a la vez. Es el caso en el que se nos muestra la elaboración de arpegios ascendentes y descendentes.

Acercándose al final del libro, nos habla de ciertas técnicas, como los ligados y los armónicos naturales. Al final termina incluyendo un buen número de estudios.

Tercer libro:

En este libro se sigue desarrollando la movilidad de ambas manos, aportando más ejercicios de alternancia de dedos. Irá alternando ejercicios dedicados a una mano y otra hasta que, llegando al primer tercio del método, nos da consejos para la “ceja” y la extensión de la mano izquierda.

Una vez que expone estos últimos consejos, prosigue con ejercicios para trabajar ambas manos más intensamente, utilizando para ello arpegios de

más o menos notas, usando para realizarlos, un mayor o menor número de cuerdas.

Llegado al ecuador del método, Pujol nos ofrece una gran cantidad de ejercicios para trabajar los ligados, de menor a mayor dificultad y de distintos tipos; para más tarde comenzar con otras técnicas como la apoyatura, mordentes, vibrato y armónicos .

El último tercio del libro al completo está dedicado a aportar estudios complementarios, los cuales explica de forma breve, justo antes de su exposición.

Cuarto libro:

En este último libro vemos cómo se centra en la “virtuosidad” en general, sin dedicar grandes partes del mismo a trabajar un elemento en concreto. Encontramos ejercicios para trabajar la independencia de dedos, movilidad (ya trabajada anteriormente) y flexibilidad, usando para ello escalas, arpegios y digitaciones con muchas combinaciones.

Encontramos también ejercicios para trabajar el trémolo (aparecido por primera vez), ligados de muchos tipos, pizzicatos, rasgueados y “sonoridades imitativas”; así como consejos para la interpretación y el fraseo. Para terminar, el último cuarto de libro está dedicado expresamente a aportar nuevos estudios complementarios.

2.3. Escuela de la guitarra. Exposición de la teoría instrumental, de Abel Carlevaro

Este es un método en el cual el propio autor nos indica que en parte, está dedicado a los principiantes, ya que vemos muchos temas dedicados a la colocación del cuerpo y el instrumento, en los cuales él mismo nos dice que son algunos de los problemas que tienen éstos.

Carlevaro comienza con la posición del instrumento, pero poco a poco va desglosando el tronco, piernas, brazos y manos. Nos habla sobre cómo deben estar colocadas todas esas partes, qué contacto deben hacer con el instrumento y también de qué forma debemos moverlas.

Gracias a las ilustraciones que acompaña a sus detalladas explicaciones, vemos a la perfección todos los elementos que desea explicarnos, hasta que más tarde comienza con la formación que él cree que debe tener un guitarrista. En este sentido deja claro que la técnica debe ser un medio y no un fin, estando “al servicio del arte”. Y desarrolla explicaciones no sólo de técnica, sino también de relajación, fatiga muscular y fijación.

Tras un primer cuarto del libro dedicado a todos estos aspectos, comienza a desgranar dedo por dedo de la mano derecha, incluyendo explicaciones sobre sus funciones, colocación, limado de uñas, dirección del ataque y diferenciación de voces al tocar, para más tarde, llegado el ecuador del libro, comenzar a hablarnos sobre la mano izquierda.

Aquí nos habla sobre cómo debemos colocarla, qué función tiene el pulgar, el descanso que debemos darles a los dedos y distintas posiciones de “presentación” de la mano, así como los desplazamientos longitudinal y transversal.

Más tarde nos hablará de las escalas y nos dará consejos para realizarlas correctamente y cómo estudiarlas, para después desarrollar una relativamente extensa explicación sobre los apagadores y después el vibrato.

2.4. Serie didáctica para guitarra (Cuadernos 1-4), de Abel Carlevaro

Lo que encontramos en estos cuatro cuadernos son principalmente ejercicios, acompañados de unas breves explicaciones. Cada uno de los cuadernos está pensado para trabajar unos aspectos u otros:

Cuaderno 1: Escalas diatónicas

Este primer cuaderno está formado por poco más de diez páginas, en las cuales Carlevaro nos propone distintas formas de trabajar las escalas diatónicas. Para ello nos da algunos ejercicios, en los cuales incluye cambios de posición.

Cuaderno 2: Técnica de la mano derecha

Este segundo cuaderno es bastante más extenso que el primero, ya que consta de casi 50 páginas. En su interior encontramos ejercicios para trabajar la mano derecha de muchas formas: anular con pulgar, pulgar con medio, pulgar con índice y muchas variaciones rítmicas, hasta más o menos el centro del documento. Después nos propone ejercicios varios y en el último cuarto se trabajan la elasticidad y los acordes repetidos.

Cuaderno 3: Técnica de la mano izquierda (traslado de la mano izquierda en el diapasón)

En sus siete primeras páginas encontramos una parte puramente teórica en la cual nos da consejos de cara a la presentación de la mano y posibles movimientos de la misma. Después comienza con los ejercicios, pensados para trabajar los cambios de posición y sustituciones de dedos.

Cuaderno 4: Técnica de la mano izquierda (conclusión)

Este es el último cuaderno y en él se trabajan distintos ejercicios, pensados para varias técnicas de mano izquierda. Entre ellos encontramos algunos dedicados a ligados (de muchos tipos), trinos, traslado longitudinal y transversal de dedos y ejercicios con dedos fijos. Es casi por completo un cuaderno de ejercicios.

1.1. *La técnica de David Russell en 165 consejos*, de Antonio de Contreras

En el interior de este libro podemos encontrar 165 consejos de muchos tipos y clasificados por temáticas. Entre estas temáticas encontramos indicaciones para técnica mecánica general, mano izquierda y derecha, así como coordinación entre ambas, consejos para el sonido o el fraseo/acentuación e incluso técnicas de estudio y presentación.

En la sección de mano izquierda aporta gran cantidad de consejos para trabajar muchos aspectos, como el vibrato, ligados, arrastres, cejilla o incluso esfuerzo de la mano.

En cuanto a la mano derecha, el autor desea ayudarnos con los arpegios, trinos, colocación del brazo, uso de los dedos (con consejos separados para cada dedo) y también con la tímbrica

Se trata de un libro escrito por Antonio de Contreras, en el que figuran los consejos que año tras año recibía del maestro Russell. Consiguió recopilar una gran cantidad de ellos y en su mayoría son muy útiles, pero son solamente consejos, no hay ningún ejercicio entre ellos, al contrario que otros métodos que hemos visto.

2. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA Y A CONSULTAR

- Ophee, Matanya: *Una breve historia de los métodos de guitarra*

ESTUDIOS:

- *12 Estudios para guitarra*, de Heitor Villalobos
- *Estudi di virtuosità e di trascendenza*, de Angelo Gilardino
- *20 Estudios sencillos*, de Leo
- *Nuevos estudios sencillos*, de Leo Brouwer
- *Preludios y estudios*, de Segovia
- *Studi per chitarra*, de Ferdinando Carulli
- *La Mariposa*, de Mauro Giuliani
- *24 Estudios para guitarra*, de Mauro Giuliani
- *Estudios originales para guitarra: 30 Estudios para para grado elemental*, de Francisco Tárrega
- *25 Estudios originales para guitarra*, de Francisco Tárrega
- *35 Estudios originales para guitarra*, de Francisco Tárrega
- *25 Etudes op.60 for the classical guitar*, de Matteo Carcassi
- *Colecciones de estudios op.6, 29, 31, 35...*, de Fernando Sor
- *24 pequeñas piezas progresivas op.44*, de Fernando Sor
- *25 Etudes for guitar Op. 38*, de Napoleón Coste

MÉTODOS

- *Método completo de guitarra*, de Carulli
- *Método para la guitarra 1830*, de Fernando Sor
- *Nouvelle Méthode pour la Guitare*, de François Molino
- *Las Primeras Lecciones de Guitarra (1-6)*, de Julio Salvador Sagreras
- *La Escuela de la Guitarra, libros del 1 al 7*, de Mario Rodríguez Arenas

- *Metodo completo per lo studio della Chitarra*, de Ferdinando Carulli
- *Pumping Nylon*, de Scott Tenant
- *Suzuki Guitar*, volúmenes del 1 al 9, de Suzuki
- *Método Abreviado de Guitarra*, de Antonio Cano
- *Método de guitarra, I, II, III*, de Dionisio Aguado
- *Nuevo método para guitarra*, de Dionisio Aguado
- *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, de Federico Moretti
- *Serie didáctica para guitarra (vol 1-4)*, de Abel Carlevaro
- *Escuela de la guitarra. Exposición de la teoría instrumental*, de Abel Carlevaro.
- *La técnica de David Russell en 165 consejos*, de David Russell
- *Escuela razonada de la guitarra (vol 1-4)*, de Emilio Pujol

FORMACIÓN GABOU

Tema 9.

El repertorio de vihuela: su estilo y notación. Tablaturas, criterios de transcripción y de edición.

ÍNDICE:

1. Introducción
2. El repertorio de vihuela
 - 2.1. Autores y repertorio
3. Tablatura
4. Criterios de transcripción y edición
5. Bibliografía

FORMACIÓN GABOU

1. INTRODUCCIÓN

Mientras que el **laúd** se abría hueco en Europa (siglo XVI), la **vihuela** disfrutaba de una buena salud en **España**, siendo el instrumento musical por excelencia y como tal, muchos compositores se pusieron como tarea la composición para el instrumento. El término *vihuela* servía para designar distintos tipos: la *vihuela de arco*, la *vihuela de péñola* o la *vihuela de mano*.

De las anteriormente mencionadas, la *vihuela de arco* y de *péñola* ya se conocían en el siglo XIII, pero no existe ninguna referencia de la vihuela tocada con dedos hasta finales del siglo XV y no es hasta el siguiente siglo (s. XVI) cuando se asienta la forma “pulsada” de una manera que permita identificarla claramente como tal.

Observando esta **vihuela del s. XVI** nos encontramos con un instrumento cuya caja de resonancia es de fondo plano y cintura redondeada (con escotaduras), con la roseta en la parte superior y ornamentaciones tanto en la roseta, como en la tapa. El mástil y la cabeza a menudo están construidos de una sola pieza (a excepción de la conservada en París), unidos por un bloque interno a la caja. La cabeza está inclinada levemente y posee doce agujeros para las cuerdas. El diapasón es de madera y tiene 10 trastes de tripa que se anudaban a lo largo del mástil. El puente estaba situado cerca del extremo inferior de la tapa y a él se unían como mínimo seis órdenes dobles al unísono.

Gracias a las menciones que hemos podido localizar en distintos tratados y autores, la **afinación** más común de la vihuela era en **Sol**, aunque algunos autores también hablan de afinaciones de distintas de Sol como son: Re, Mi y La. Al no conocer la altura absoluta (número de vibraciones por segundo o hercios) en los instrumentos antiguos, tenemos que conformarnos con el concepto de altura musical.

Sobre este tema se puede arrojar algo de luz, principalmente gracias a los compositores *Juan Bermudo* y *Luys de Milán*.

Juan Bermudo nos explicaba en su *Declaración de Instrumentos*, la relación interválica que debía haber entre los distintos órdenes de la vihuela y también de la guitarra renacentista; mientras que **Luys de Milán** en su libro *El Maestro* nos dice que la vihuela de seis órdenes con cuerdas dobles se debe afinar (de primer a sexto orden) con los siguientes intervalos:

- Primer a segundo orden: cuarta justa
- Segundo a tercer orden: cuarta justa
- Tercer a cuarto orden: tercera mayor
- Cuarto a quinto orden: cuarta justa
- Quinto a sexto orden: cuarta justa

Que resultan ser los mismos que para el laúd renacentista.

2. EL REPERTORIO PARA VIHUELA

Las **técnicas compositivas** del siglo XVI provienen de la **polifonía vocal** y las **rítmicas** obtienen su procedencia de las **danzas**. La música creció y se desarrolló dentro del marco armónico de la tonalidad, que heredó de la Edad Media sus escalas, diatonismo y relaciones armónicas. A partir de ahora, los instrumentos se desarrollarán de una forma autónoma, se crearán nuevas formas y se explotarán los aspectos técnicos y expresivos del instrumento.

Podríamos decir, que se da una corriente innovadora dentro de los vihuelistas, llevando sus propuestas tanto en la técnica de la variación, como en la canción acompañada. La gran mayoría de los vihuelistas de la época, salvo Diego Pisador, eran músicos profesionales que trabajaban para las casas reales o la aristocracia. Hasta nuestra época han llegado grandes composiciones como las transcripciones de música vocal de índole religiosa y profana, las fantasías y las diferencias. Otro grupo de composiciones estaría formado por danzas, canciones con acompañamiento y obras misceláneas. Sin bien es cierto, que se echa en falta una mayor presencia de música de danza y esto puede ser debido a la gran tradición improvisatoria y a la austereidad existente en la España de la época.

Italia y España fueron los países en los cuales se publicó más música para vihuela y entre ellos se pueden observar ciertas diferencias y estilos compositivos en el repertorio. En España se publicaban muy pocas danzas, todo lo contrario a Italia. Los *ricercare* o *fantasías italianas* son más sencillas que las españolas, las cuales eran más densas poseyendo recursos imitativos de estilo contrapuntístico. Por otro lado, las composiciones

italianas se inclinaban por *intabulaciones de madrigales* y en España, por *misas o motetes españoles* (religiosos).

Los vihuelistas usaban un **estilo técnico** basado en el punteado con los dedos, lo que caracterizaba al sonido con un timbre muy dulce y expresivo con toque de yema. Posteriormente indicaremos las distintas propuestas técnicas que realizaron los autores de la época para la ejecución de ciertos pasajes interpretativos, tratando tanto la mano izquierda como la derecha.

Los vihuelistas e instrumentistas del siglo XVI se caracterizaban por la práctica de la **ornamentación**. Uno de los aspectos básicos de todo músico del Renacimiento y del Barroco fue la improvisación sobre un *cantus firmus* de la Edad Media y su posterior desarrollo. Estos mismos instrumentistas rompieron en el siglo XVI con el modelo vocal de improvisación, usando su ingenio, habilidad técnica y recursos del instrumento para conseguir libertad y autonomía con el mismo. Una de las técnicas más comunes fue el *glosado*, que ayudó en gran medida a conseguir la independencia de la que hablamos anteriormente.

Para la **ornamentación** utilizaban varias técnicas como los *trinos*, la *glosa* (durante los siglos XVI y XVII) y los *mordentes*, que comenzaban con la nota principal (armónicamente consonantes con la caída del tiempo). Sobre la ornamentación en la música para vihuela no se han encontrado indicaciones, pero esto no significa que no se utilizara. De hecho, Bermudo criticaba a los que la empleaban demasiado. Los métodos para ornamentar en el siglo XVI están descritos en varios libros como el de *Diego Ortiz*.

2.1. Autores y repertorio

El primer libro en aparecer fue *El Maestro*, de **Luis Milán**, publicado en el año 1536 en Valencia. Es una obra didáctica organizada en dificultad creciente. A lo largo de este tratado podemos encontrar fantasías de estilo contrapuntístico, en las cuales emplea técnicas imitativas de carácter improvisatorio, tientos (fantasías de consonancias –lentas- y redobles –rápidos-) y Pavanás. Tendemos que señalar que Milán fue el único vihuelista que no transcribió obras vocales y fue el primero en escribir indicaciones de tiempo. Si nos centramos en su repertorio para voz y vihuela, podemos destacar sus romances, villancicos y canciones.

Luís de Narváez publicó en 1538 *Los Seis Libros de Delphin*. El tratado contiene diversidad de formas y en él se representa el primer ejemplo de

diferencias (estilo de variación). En ellas utiliza un alto grado de desarrollo de técnicas compositivas como el contrapunto o la polifonía. También utiliza recursos como *redobles*, *ecos* o *imitaciones*. En su interior podemos encontrar también *fantasías* con gran tratamiento de las glosas, *misas* y *canciones*. Al principio del tratado podemos encontrar a modo de introducción, unas instrucciones del propio autor para el conocimiento de la obra, donde explica los *tonos*, *claves*, *cifras*, *romances* y *villancicos*. En esta obra aparecen las primeras *intabulaciones* de polifonía de la **escuela franco-flamenca**.

En 1546 fueron publicados los *Tres libros de música en cifra* para vihuela de **Alonso Mudarra**. Sus páginas esconden algunas piezas para guitarra de cuatro órdenes, que dada la fecha, son las de mayor antigüedad. Mudarra escribió *fantasías* y *tientos* para cada tono, danzas (*romanescas*, *pavanas* y *gallardas*), *canciones*, *villancicos* y *motetes* entre otros. Aunque estos libros no tienen una intención didáctica, de ellos podemos aprender aspectos técnicos y artísticos, ya que éstos se encuentran ordenados y explicados, pudiendo encontrar entre sus páginas indicaciones de tempo, signos, redobles, etc. Los *tientos* compuestos por Mudarra y **Fuenllana** son breves, sin diferencias ni glosas y poseyendo pocos redobles, a diferencia de los laudistas italianos y de L. de Milán. El tercer libro incluye también composiciones para voz con acompañamiento de vihuela. En Mudarra podemos encontrar el primer ejemplo impreso del uso del tetracordo frigio descendente, concretamente en su *Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*.

En 1547 fue publicado *Silva de Sirenas*, de **Enrique de Valderrábano**. La obra es un conjunto de siete libros en los cuales recoge se recogen *diferencias*, *romances*, *transcripciones polifónicas vocales* y *Fantasías* en estilo contrapuntístico de gran calidad expresiva.

En el año 1554 se publicó *Orphenica Lira*, un conjunto de seis libros cuyo autor es **Miguel de Fuenllana**. En estos libros se incluye mucha música de transcripciones basadas en obras polifónicas religiosas, además de otras formas como *fantasías* y *tientos* que eran comunes en el resto de libros de vihuela. Fuenllana poseía un vasto conocimiento musical de la época, basado por ejemplo en la teoría armónico-modal de mediados de siglo, algo que fue manifestado en los *tientos* y caracterizado por el trato del uso de las cadencias en cada modo. El libro incluye ocho fantasías para vihuela de cinco órdenes (100 obras).

En 1565 fue publicado el libro *Arte de Tañer Fantasía*, del autor **Tomás de Santa María**.

En 1557 **Esteban Daza** publica *El Parnaso* libro dentro del cual expone fantasías y tientos, así como transcripciones polifónicas para voz y vihuela, como motetes y villancicos.

En 1578 se publicó *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, de **Antonio de Cabezón**.

En 1536, **Francesco da Milano** publica el libro *intavolatura di viola o Laud*, en el cual recoge ricercares, canciones e intabulaciones (transcripciones) y nos habla de las reglas de tablatura para seis órdenes. Aunque da Milano era laudista, estos mismos libros nos sugieren que fueron escritos para vihuela.

En 1574 es publicado el libro de *Tablatura di Cithara* de **Paolo Vinci**, que contiene 24 obras para vihuela sola (fantasías y danzas) y otros para voz y vihuela.

Por último, en 1593, se publica una colección titulada *Ramillete de Flores*, que reúne una colección de las últimas obras impresas compuestas para vihuela.

3. TABLATURA:

Comenzamos definiendo qué es una tablatura:

Se trata de un tipo de notación musical en la cual se indican las notas a tocar, para un único intérprete. En ella encontraremos las partes o voces dispuestas verticalmente sobre una tabla horizontal que se divide por barras verticales (indicaciones de compás).

La tablatura más antigua que se conoce data de 1507 y estaba localizada en Italia. Esta tablatura principalmente se usaba con ciertos instrumentos, que solían ser los de cuerda pulsada, como el laúd, la vihuela o la guitarra, extendiéndose su uso hasta finales del siglo XVIII. Este tipo de notación musical fue empleada en todos los libros con piezas para vihuela y se denominó tablatura italiana.

Pero, ¿cómo es una **tablatura italiana**? Esta tablatura consiste en seis líneas horizontales y paralelas que representan cada una de las cuerdas del instrumento. Cada compás se indica con líneas verticales y entre barra y

barra encontramos las notas, las cuales nos indicarán el número del traste y cuerda a tocar. Los valores de cada nota aparecen indicados con números en la parte superior de la tabla.

En los libros escritos en España se usaba la tablatura italiana, en la cual debemos asociar la primera cuerda del instrumento con la línea inferior, salvo cuando la tablatura es de Luis de Milán, quien decidió invertir el orden de las cuerdas. Los números para los trastes se indicaban así:

0 = al aire
1 = traste uno
2 = traste dos
3 = traste tres
4 = traste cuatro
5 = traste cinco

6 = traste seis
7 = Traste siete
8 = traste ocho
9 = traste nueve
X = traste diez
XI = traste once

Los valores de las notas eran: **breve, semibreve, mínima, semimínima, corchea y semicorchea**. Una vez que se indicaba un valor, éste perduraba hasta que aparecía un cambio del mismo, salvo en el caso de Luis de Milán, que indicaba los valores en cada cifra:

Original	Actual	
□	□	Breve
◊	○	Semibreve
---	—	Mínima
◆	●	Semimínima
↗	↗	Corchea
↖	↖	Semicorchea

Narváez fue el primero en indicar el tempo de cada pieza, aunque esto no se hiciera siempre. Mudarra y Valderrábano le imitaron, aunque cada uno utilizara símbolos distintos:

Narváez	Mudarra	Valderrábano
Muy lento	Lento	Lento
Ligeramente rápido	Ni rápido ni lento	Rápido
		Muy rápido
	Rápido	

Podemos hablar de la existencia de otro tipo de tablatura en el caso de la guitarra y el laúd. Este tipo se denomina **tablatura francesa**. Se diferenciaba principalmente de la *italiana* en el orden de las cuerdas, que era el mismo que usaba Milán y además en la utilización de letras en vez de números para indicar los trastes.

4. CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN Y EDICIÓN:

Lo más aconsejable a la hora de ejecutar y acercarnos a este repertorio, es disponer de **partituras o tablaturas originales**. Si bien esto conlleva ciertos problemas, como la necesidad de tener soltura con el tipo de lectura o ser perfecto conocedor de los aspectos teóricos y musicales renacentistas.

Muchos intérpretes actuales de música antigua prefieren acercarse directamente a los escritos originales, ya que no toda la música está transcrita, ni la transcripción de todas ellas son fiables. Si realizamos nuestras propias transcripciones, conoceremos de primera mano las intenciones del compositor en cuanto a expresión, digitaciones, etc.

En el caso de que queramos realizar una transcripción de vihuela, debemos tener en cuenta ciertos aspectos:

Es primordial en primer lugar, **elegir una afinación** que por un lado haga más factible nuestra lectura, pero que por otro reúna los requisitos técnicos interpretativos del renacimiento. Lo anteriormente expuesto no es una tarea sencilla, dependiendo de la ocasión elegiremos una afinación u otra.

Narváez fue el primero en indicar el tempo de cada pieza, aunque esto no se hiciera siempre. Mudarra y Valderrábano le imitaron, aunque cada uno utilizara símbolos distintos:

Narváez	Mudarra	Valderrábano
Muy lento	Lento	Lento
Ligeramente rápido	Ni rápido ni lento	Rápido
		Muy rápido
	Rápido	

Podemos hablar de la existencia de otro tipo de tablatura en el caso de la guitarra y el laúd. Este tipo se denomina **tablatura francesa**. Se diferenciaba principalmente de la *italiana* en el orden de las cuerdas, que era el mismo que usaba Milán y además en la utilización de letras en vez de números para indicar los trastes.

4. CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN Y EDICIÓN:

Lo más aconsejable a la hora de ejecutar y acercarnos a este repertorio, es disponer de **partituras o tablaturas originales**. Si bien esto conlleva ciertos problemas, como la necesidad de tener soltura con el tipo de lectura o ser perfecto conocedor de los aspectos teóricos y musicales renacentistas.

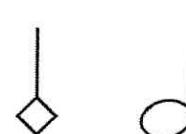
Muchos intérpretes actuales de música antigua prefieren acercarse directamente a los escritos originales, ya que no toda la música está transcrita, ni la transcripción de todas ellas son fiables. Si realizamos nuestras propias transcripciones, conoceremos de primera mano las intenciones del compositor en cuanto a expresión, digitaciones, etc.

En el caso de que queramos realizar una transcripción de vihuela, debemos tener en cuenta ciertos aspectos:

Es primordial en primer lugar, **elegir una afinación** que por un lado haga más factible nuestra lectura, pero que por otro reúna los requisitos técnicos interpretativos del renacimiento. Lo anteriormente expuesto no es una tarea sencilla, dependiendo de la ocasión elegiremos una afinación u otra.

Los intérpretes de hoy en día, teniendo en cuenta las características del instrumento, pueden resultar más cómodas las transcripciones en Sol y Mi.

Lo **segundo**, debemos tener en cuenta que actualmente los valores renacentistas se reducen a la mitad así que, si en principio estas **figuras** eran equivalentes:



Con la notación actual la equivalencia sería la siguiente:



Además debemos tratar este tema con mucho cuidado, ya que al haber un cambio en las figuras, se producen problemas en cuanto a la acentuación rítmica se refiere. Si a lo anterior le añadimos que en las tablaturas no siempre están relacionadas las barras de compás, los acentos y el ritmo, se pueden originar graves problemas que para su solución requieren un estudio exhaustivo de carácter musical.

Otro aspecto muy importante a tener en cuenta es **no realizar una transcripción literal**, sino tener en cuenta la correspondencia y conducción de las voces, para así llevar a cabo una aproximación más bien interpretativa o polifónica.

Para terminar mencionaremos que es primordial el conocimiento tanto de las técnicas como de los estilos interpretativos de la época, si nuestro objetivo es conseguir cierta fiabilidad en la transcripción y se acerque a la visión que tuvo el compositor. Para ello, debemos fijarnos muy bien en elementos de ornamentación como trinos, vibrato o mordente, así como técnicas de redobles, glosas para cadencias, carácter de las danzas, además de en el principio general de mantener los valores, a menos de que se indique lo contrario.

Si nuestro propósito es proceder a la edición de la transcripción y queremos ser fiables, tendríamos que publicar tanto la tablatura original, como nuestra versión pautada de la misma. También sería conveniente que a lo anterior se le introdujese detallado el estudio personal que se ha realizado con respecto a estilo y autor.

En cuanto a la visión histórica de las transcripciones que actualmente poseemos de instrumentos como la vihuela, el laúd y la guitarra, es importante señalar que muchas de ellas fueron realizadas por musicólogos e intérpretes durante la primera mitad del siglo XX. Algunos de los que se encargaron de editar las transcripciones fueron Emilio Pujol, Ruggero Chiesa, Pepe Rey o Eduardo Martínez Torner.

Si nos centramos en las transcripciones de vihuela elaboradas por Pujol, podemos observar la exhaustividad del estudio realizado sobre los criterios de transcripción en obras y autores como Mudarra, Narváez, Fuenllana y Milán.

En cuanto a Torner, señalamos que elaboró una colección de vihuelistas españoles en 1923.

Ruggero Chiesa se centró en obras de Francesco da Milano y Luis Milán
Juan José del Rey elaboró *Ramillete de flores*.

Durante la primera mitad del XX, hubo un interés creciente en la música antigua, como podremos explicar en otros temas posteriores. Hubo revistas y musicólogos que aportaron información sobre autores, sus obras y cómo interpretarlas, ya fuera de vihuela, laúd o guitarra. Algunos de los encargados de la difusión fueron Rita Brondi, Morphy, Pedrell, Oscar Chilesotti, Tonazzi y la revista *La Chitarra*.

Otros guitarristas realizaron transcripciones que apoyaron la evolución y el desarrollo del repertorio guitarrístico y la consolidación de la guitarra moderna, algunos de ellos son: Segovia, Miguel Llobet o Francisco Tárrega

5. BIBLIOGRAFÍA

- Frank Koonce: *Renaissance Vihuela and Guitar in Sixteenth-Century Spain.* (2008)
- Tyler, James: *The Early Guitar.* (1980)
- Turnbull, Harvey: *The Guitar from the Renaissance to the present day.* (1976)
- Varios autores: Actas del Congreso “España en la Música de Occidente” (1987)
- Fuenllana, Miguel de: *Libro de música para vihuela intitulado Orphénica Lyra.* (1981)
- Brown, Howard Mayer: *Embellising 16th Century Music.* (1976)
- Mudarra, Alonso: *Tres libros de música en cifra para vihuela.* (1979)



Tema 10.

El repertorio de guitarra renacentista: su estilo y notación. Tablaturas, criterios de transcripción y edición

ÍNDICE:

- 1. Repertorio de guitarra renacentista**
 - 1.1. Introducción. Ubicación histórica**
 - 1.2. Afinación**
 - 1.3. Repertorio de la guitarra renacentista**
- 2. Estilo y notación**
 - 2.1. Lectura**
- 3. Tablaturas, criterios de transcripción y edición**
- 4. Bibliografía**

FORMACIÓN GABOU

1. REPERTORIO DE GUITARRA RENACENTISTA

1.1. Introducción. Ubicación histórica.

En primer lugar, haremos un **breve recorrido histórico** para ubicar el tema.

Gracias a algunos testimonios literarios, sabemos que en algún momento apareció un instrumento medieval llamado “guitarra”. Hasta el momento no han podido ser contrastados todos los documentos de que disponemos, así que en algunos casos la información puede llegar a ser contradictoria. Al menos hay claras dos cosas: que existía una familia de instrumentos medievales españoles con mango y que dentro de esa familia había dos tipos, los que tenían forma de pera (como el laúd) y los que tenían forma de ocho (como la vihuela y la guitarra).

Tal y como anteriormente exponíamos, la información no es abundante y a ello hay que añadir un hándicap, como es la no-supervivencia de ninguna guitarra medieval.

Sabemos que la historia de la guitarra comienza en el siglo XVI, concretamente en 1546 en **Sevilla**, ya que en ese año fue publicado un libro llamado *Tres libros de música en cifra para vihuela*, de **Alonso Mudarra**. En él encontramos cuatro fantasías, una pavana y una romanesca escritas para guitarra de cuatro órdenes, así que estas seis piezas son los primeros documentos conservados para la guitarra renacentista. Tras esto, la guitarra renacentista aparece en algunos libros más y a finales de siglo se amplía a cinco órdenes, pasando a llamarse *guitarra barroca* (española) de la mano del catalán Amat en 1596. Pero el cambio no se produjo de una forma instantánea, sino que **ambas guitarras** (renacentista y barroca) **convivieron durante muchos años**.

A parte del número de cuerdas, ambas se diferenciaban en la forma de tañerlas, ya que con la guitarra de cinco órdenes apareció el estilo rasgueado. Los acordes empiezan a verse como entidades verticales, no como resultados sonoros del avance horizontal de las distintas voces.

Aunque en el primer tercio del s.XVII se publicaron muchos libros para guitarra de cinco órdenes, estos no enseñaban más que los acordes básicos y cómo acompañar rasgueando, pero con **Foscarini** comenzaron a mezclarse el punteado y el rasgueado.