

instrumento, obteniendo un gran desarrollo en la primera mitad del mismo. En un primer momento **Francisco Tárrega** empieza a darse cuenta del cambio estético que puede estar por venir, y las necesidades de la guitarra para que se produzca el “renacimiento” de la misma. El guitarrista había comenzado a abordar el problema de la limitación del repertorio mediante la transcripción de obras escritas originalmente para otros instrumentos. Su contribución favorece el desarrollo de la guitarra a finales del siglo XIX, y es continuado por sus alumnos como Miguel Llobet (1878-1938), Emilio Pujol (1886-1980), Daniel Fortea (1882-1953), María Rita Brondi (1889-1941), Domingo Prat (1886-1944) y Josefina Robledo. La evolución se manifiesta de diferentes formas:

1. Ampliación del repertorio a través de: obras de guitarristas y también de compositores no guitarristas, transcripciones de música antigua, de maestros clásico-románticos y nacionalistas, etc.
2. Desarrollo técnico del instrumento, exploración máxima de sus recursos y posibilidades expresivas, tanto tímbricas como técnicas.
3. Ampliación de la actividad concertística.
4. Desarrollo de un amplio trabajo didáctico y pedagógico, justificado por la necesidad de transmitir los conocimientos técnico-interpretativos del instrumento. Todo esto lleva a una consolidación de la guitarra en la enseñanza de los conservatorios, como es el caso de instrumentos como el violín y el piano.
5. Realización de un gran trabajo de edición y publicación de obras. Se lleva a cabo a través de editoriales españolas e italianas. Principalmente se publican métodos, series de estudios, piezas, conciertos, etc.

Por tanto, si hablamos sobre la estética general en esta primera mitad del siglo XX, podemos decir que nos encontramos con un cambio de las concepciones estéticas que hasta este momento habían reinado en la música. El hecho anterior origina nuevas músicas de diferentes estilos, se produce una ruptura, buscándose en este momento nuevas formaciones acordales, tímbricas, sonidos y contrastes. Esta época es en la que se produce la ruptura de la tonalidad de la mano de **Arnold Schönberg** y sus seguidores. También aparecen los partidarios del impresionismo con Debussy a la cabeza, los nacionalismos, y también una vuelta a los gustos del pasado con el neoclasicismo.

La guitarra empieza a experimentar las distintas corrientes compositivas surgiendo nuevas piezas, formas de expresión, efectos y recursos, haciendo que ésta explore nuevos caminos en su evolución.

1.2. Características del instrumento

En el siglo XX las características del instrumento estaban asentadas gracias a la aportación realizada en el siglo XIX por **Antonio de Torres**. Las guitarras de Torres estaban construidas con un nuevo concepto desarrollado por él mismo. Sus guitarras tenían una amplia paleta expresiva con la que guitarristas como **Arcas** y **Tárrega** pudieron introducir en su interpretación una nueva gama de sonoridades, efectos y dinámicas. Torres puso énfasis en el carácter romántico del sonido, eran guitarras más ligeras de peso, equilibradas y de gran claridad. Las guitarras del siglo XX eran herederas de las que Antonio de Torres confeccionó, las cuales con algunos cambios han llegado hasta la actualidad. Torres realizó una búsqueda para obtener una mayor sonoridad y calidad, dedicando su vida al estudio de la construcción del instrumento. Sus aportaciones más importantes fueron:

- Fijación de la plantilla
- Estudio de la calidad de las maderas
- Varetaje armónico en la tapa
- Fijación del tiro en 650 mm

Las guitarras de Antonio de Torres favorecen el avance de la técnica al adaptarse a los requerimientos de la época. Torres, como dice **José Luis Romanillos**,

"se adelantó al conocimiento científico sobre la acústica y halló la solución analizando y comprendiendo lo que tenía en sus manos para darle una nueva voz y sonido sin romper la armonía de su morfología. No dejó nada escrito sobre su trabajo pero tenemos sus guitarras como testigos sonoros de su esfuerzo y su intuición en conjugar las propiedades de la elasticidad de las maderas, en particular del pinoabeto, y conseguir que la estructura de la

guitarra respondiera a una resonancia que él buscaba labrando la madera de la tapa de armonía." ²

Se han encontrado críticas sobre el sonido de las guitarras Torres en la prensa como por ejemplo en la inglesa de 1862, donde se hablaba de un concierto ofrecido por Arcas, en el que se cuenta que su guitarra "en sus manos es un instrumento que habla, gime y llora. Las trémulas notas que produce, con esa calidad oratoria, son tan suplicantes, que uno casi podría pensar que el instrumento le está pidiendo clemencia".

Otro periodista inglés reflejó la versatilidad de las guitarras de Torres cuando describe que la guitarra a veces alcanzaba una armonía diáfana en su claridad.

Las guitarras de Torres en manos de Arcas, Tárrega, Pujol, Cuervas, Manjón y otros, aportaron una **nueva dimensión** específicamente española que ponía énfasis en el carácter romántico del sonido.

Las guitarras de Torres eran ligeras de peso, a parte tenía gran claridad tonal, una amplia paleta expresiva. A parte de un registro grave sonoro, poseía una claridad que contrastaba con los profundos y melodiosos bajos.

Otros constructores han seguido perfeccionando la construcción, consiguiendo guitarras de altísima calidad como "Ramírez" desde principios de siglo, Marín, Bernabé, etc.

1.3. Estilo compositivo y formas

La música para guitarra en el siglo XX experimenta, en mayor o menor medida, las formas musicales que se dieron en la época. Se pueden encontrar en cuanto a estilo obras escritas en estilo romántico, nacionalista, impresionista, atonal, dodecafónico, neoclasicismo, etc.

En las composiciones para guitarra podemos apreciar un desarrollo en la utilización de recursos tímbricos, dinámicas, armónicos y efectos, destinados a explotar la expresión y sonoridad de la misma.

Las formas que se utilizan suelen ser piezas con carácter libre, también son importantes los estudios y las sonatas, al igual que los temas con variaciones y las piezas de estilo nacionalista, que en ocasiones llevan como

² Extraído de *Nombres Propios de la Guitarra: Antonio de Torres*. Festival de la Guitarra de Córdoba (2008)

título una danza como podría ser *Sevillana* de Joaquín Turina. Asistimos también a un auge del repertorio para guitarra y orquesta. Es en este siglo donde encontramos al más interpretado, popular y por tanto referente de los conciertos para guitarra y orquesta. Estamos hablando sin ninguna duda del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, estrenado en 1942 por Regino Sainz de la Maza.

Podríamos decir que en el siglo XX se trabajan todas las formas, inclusive obras sin forma aparente o también denominadas “libres”.

Destacar también que se escribe mucha música de cámara, con agrupaciones de diversa configuración, incluyéndose la guitarra en dichos grupos, incluso en la ópera y el ballet.

Consigue, con todo esto, un amplísimo repertorio original de diferentes compositores guitarristas y no guitarristas, y de transcripciones.

1.4. Desarrollo técnico

A partir de Tárrega la guitarra sufre un importante avance técnico como hemos expresado en varias ocasiones, desarrollando nuevas posibilidades y recursos, efectos expresivos y un importante estudio de su técnica. Sobre todo se realiza un perfeccionamiento progresivo los elementos que intervienen en la ejecución guitarrística: mecanismos, dedos, ataque.

En una época en el que el estudio del sonido y las dos formas de pulsación (tirado y apoyado) ya están consolidadas, se originan nuevas escuelas. Dichas escuelas, difieren su técnica generalmente en el ataque de la mano derecha, la posición del instrumento y la obtención del sonido, dilema que siempre ha perseguido al guitarrista.

Existen guitarristas muy preocupados por el desarrollo técnico y con llevar a cabo un planteamiento didáctico que quede recogido y sistematizado para ayudar a las generaciones venideras. Estos guitarristas serán sobre todo **Pujol o Carlevaro** como podremos comprobar más adelante.

1.5. Actividad concertística

Otra de las vertientes que ayudó a la consolidación del instrumento fue la actividad concertista que mantuvieron grandes guitarristas de la época, los cuales ofrecían conciertos en las mejores salas y auditorios de Europa y América. Algun ejemplo de esto lo encontramos en **Llobet o Barrios**, pero sobre todo en cuanto a actividad concertística se refiere tenemos que destacar a **Andrés Segovia**.

1.6. Publicaciones

Unos de los motivos que ayudó a la ampliación del repertorio fueron los trabajos que llevaron a cabo las editoriales y músicos de la época, guitarristas y musicólogos, sobre la transcripción y publicación de música antigua de las vihuelistas, guitarristas y laudistas del siglo XVI y XVIII, transcripciones de los grandes clásico-románticos (Beethoven, Schubert, Mozart, Chopin) o transcripciones de músicos nacionalistas como Albéniz, Granados o Falla.

Estos trabajos se llevaron a cabo por nombres como: R. Chiesa, Torner, Pedrell, Morphy o guitarristas como Pujol, Llobet y Segovia

Las editoriales encargadas fueron: Revista “La Chitarra” o “Casa Regondi”.

1.7. Autores y Repertorio

Miguel Llobet en sus comienzos fue alumno de Jiménez Manjón (1886-1819), posteriormente fue alumno de Francisco Tárrega del que aprendió la técnica y muchos aspectos de interpretación. Tuvo una doble condición de compositor y concertista, su estilo se encontraba a caballo entre el romanticismo y las vanguardias del nuevo siglo. Por lo tanto podemos ver a Llobet desde dos puntos de vista, una sería la cúspide de la tradición guitarrística, y otra como un factor esencial, punto de inflexión y desencadenante de lo nuevo.

En su infancia estudió pintura, violín y piano, posteriormente se dedicó a la guitarra y en 1889 es cuando dedica sus esfuerzos íntegramente a este

instrumento. En 1904 se establece en París, ese traslado le permitirá sumergirse en la cultura de la ciudad, en el que se encontraban figuras como Debussy, Falla o Albéniz, con los que mantuvo contacto. Realizó una labor concertística activa, actuando en París y en otras partes de Europa y América. En la época de la I Guerra Mundial volvió a España, y cuando ésta concluyó retomó los conciertos introduciendo la guitarra en prestigiosas salas musicales de todo el mundo. Llobet influyó en la expansión de la guitarra española y potenció las cualidades del instrumento, centrándose en las cualidades expresivas, convirtiéndose en un medio ideal para el impresionismo. Sus composiciones, transcripciones y armonizaciones tienen una gran calidad instrumental, algunas de ellas son las armonizaciones de canciones catalanas: *El Testament de Amelia*, *La filla del marxant*, *La rossinyol*, *Lo fill del Rei*, *L'hereu Riera*. Este repertorio popular catalán, es alternativo al andalucismo. Composiciones originales como *Mazurca* o la *Pastoreta*, también tiene gran calidad. Destacar que son importantes sus transcripciones de obras de autores contemporáneos como Granados, Albéniz, o Falla. En 1910 realiza una armonización de la canción popular *El Mestre*, esta armonización se puede considerar un primer ejemplo impresionista, tomándose como referencia en cuanto al desarrollo y potenciación de las posibilidades armónicas y tímbricas de nuestro instrumento. Llobet tuvo un papel importante en la elaboración del *Homenaje a Debussy* (1920) por Manuel de Falla. Por una parte fue el dedicatario, pero también tuvo el privilegio de estrenarla en Burgos el 13 de febrero de 1921. Miguel Llobet es una figura muy importante junto a Tárrega en el renacimiento de la guitarra.

Otro guitarrista importante del que tenemos que hablar es **Emilio Pujol** (1886-1980). La labor de Emilio Pujol es importante en diversas vertientes, quizás por la que más se le conozca es por su labor pedagógica, ya que realizó un compendio de la técnica de Tárrega y sus predecesores, publicando el método *Escuela razonada de la guitarra* con prólogo de Manuel de Falla. La obra pedagógica ocupa cinco volúmenes, pero solo llegaron a publicarse cuatro. Ofrece de una forma progresiva, desarrollar las facultades de los dedos y el conocimiento del instrumento (escalas, acordes, arpegios, trémolos, ligados, trinos y demás procedimientos instrumentales).

También realizó una importante labor como intérprete y como estudioso del repertorio de música antigua. Realizó diversa transcripciones de obras para vihuela y además publicó diversos ensayos relacionados con el tema. Emilio Pujol cubrió al igual la faceta compositiva inscribiendo sus obras en un estilo romántico tardío.

También en la escuela de Tárrega podemos introducir a **Alfonso Broqua** (1876-1946), pertenece a los compositores sudamericanos vinculados a la escuela española y está ligado a Emilio Pujol. Broqua nació en Montevideo, estudió en París con V. d'Indy, en esa ciudad pasó su vida.

Otra figura importante es **Regino Sáinz de la Maza**, alumno de Daniel Fortea, de origen burgalés nació en 1897. Regino fue un guitarrista con una gran sensibilidad, se codeó con figuras como Juan Ramón Jiménez la cual no pertenecía al mundo de la guitarra pero si al de la floreciente cultura española del momento. Tuvo relación con los compositores de la generación del 27 pero también con los poetas de dicha generación. Fue un guitarrista muy cosmopolita y dedicatario de obras como la *Sonata* para guitarra de Antonio José (1933) o el famoso *Concierto de Aranjuez* que estrenó en Barcelona en 1940, bajo la dirección de César Mendoza Lasalle. Posteriormente también lo da a conocer en Bilbao y Madrid bajo la dirección de Jesús Arámbarri. Regino es hermano de **Eduardo Sáinz de la Maza**, también guitarrista, profesor en el Real Conservatorio de Madrid y compositor. Eduardo compuso una de las obras a la forma de poema sinfónico más extensas del repertorio guitarrístico. Está basada en el libro de Juan Ramón Jiménez *Platero y yo* y lleva el mismo nombre.

Otro guitarrista destacable de la época es el paraguayo **Agustín Barrios Mangoré** (1885-1944). Lleva a cabo una amplia labor concertística y en ellos rendía tributo a sus orígenes indios, en los que a menudo solía realizar una parte del recital vestido con la indumentaria popular. Solo realizó una gira europea entre 1934 y 1936. Se podría decir que fue el primer guitarrista en interpretar una suite completa de J. S. Bach. Además fue muy prolífico en la faceta compositiva, creando más de un centenar de obras, algunas de ellas tenían rasgos que inspiraban al Barroco y en concreto a la música de Bach, al cual admiraba. Muchas de sus obras tienen también un estilo romántico cercano a Chopin y sobre todo sus piezas recogen el carácter y espíritu del folklore de diversos puntos latinoamericanos. Destacamos que Agustín Barrios en 1909 grabó un disco convirtiéndose en el primero en hacerlo. Se sabe que se reunió con Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza con motivo de un concierto que realizó en Buenos Aires. Ambos guitarristas elogiaron y admiraron la calidad expresiva y técnica de Barrios, si bien no fue mucho del agrado de ambos que utilizase cuerdas de acero.

Y otro de los guitarristas que no podía faltar era **Heitor Villa-Lobos**, del cual Prat decía en su *Diccionario de Guitarristas*:

"Notable compositor brasileño. Nació en Río de Janeiro el 5 de Marzo de 1890. Comenzó los estudios musicales con su propio padre y, más tarde, con Agnello Franca y Francisco Braga. A los doce años era un diestro violoncelista. Dedicóse a la composición, produciendo buen número de obras para instrumentos varios y orquesta, siendo en su mayoría de un inconfundible sabor folklórico brasileño. Para guitarra escribió: "12 estudios", "Suite Populaire Brésilienne", "Choros" (Nº1) (una danza bien típica de aquel hermoso país de mucho sol). Esta danza nos recuerda otra preciosa, argentina, de Julio S. Sagreras, titulada "El Escandaloso", Tango (original). Si con buen acierto algunos concertistas de guitarra han incluido en sus programas dicho "Choros Nº1", también enriquecerían su elenco imponiendo en sus versiones dicha danza argentina, como Sarasate lo hizo con su "Habanera", Albéniz con "Sevillanas" y Brahms con sus "Danzas Húngaras". De Villa-Lobos, que está en la plenitud de la vida y en franco tren de labor, se puede esperar mucho y bueno, y en particular lo deseamos para la guitarra."

2. LA GUITARRA Y LA GENERACIÓN DEL 27

En esta época se produce un **cambio de visión** con respecto a la guitarra, de lo popular a instrumento de concierto. En el siglo XX la guitarra marcó un punto de inflexión gracias a la formación de un nuevo Repertorio, a la incorporación de un repertorio histórico. En los escritos de Salazar ya realiza una distinción entre nacionalismo directo y nacionalismo esencial. Hay que destacar por tanto que la guitarra suscita un importante interés entre los músicos de la Generación del 27, por las características expresivas, armónicas y sonoras de la misma.

La **generación del 27** es progresista y trata de introducir un carácter renovador en el ámbito de la vida musical española. Dentro de esta generación hay una convivencia de movimientos o tendencias estéticas como el nacionalismo, neoclasicismo y vanguardias como el atonalismo y dodecafonismo. Los compositores de la generación estarán muy influidos por Manuel de Falla, lo que produjo que se despertara un deseo de recoger la esencia de la tradición musical española, e incorporarla a las composiciones como una sutil evocación. También hay un gusto por las pequeñas formas cerradas y el canto popular.

La guitarra se convierte por tanto en el **instrumento** perfecto para evocar el **espíritu español**, pero evocándolo de una forma definida por Suarez Pajares como nacionalismo esencial.

También destaca que existió una relación e intercambio cultural e ideológico entre la generación musical del 27 y la de poetas, ello hizo que se produjese una evolución de las artes y la cultura española en la época.

Hubo muchos compositores de la Generación del 27 que escribieron para guitarra, entre ellos encontramos a Roberto Gerhard, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Ernesto Halffter, Antonio José, Fernando Remacha y Gustavo Pittaluga.

3. LA INFLUENCIA DE ANDRÉS SEGOVIA

Nació en 1893 en **Linares**, su debut tuvo lugar en el Ateneo de Madrid en 1913. Otra fecha importante fue 1914, cuando tuvo lugar su debut en París, en el cual estaban presentes figuras como Manuel de Falla, Paul Dukas, Albert Roussel, Joaquín Nin y el filósofo Miguel de Unamuno.

Andrés Segovia era un guitarrista con un sonido cálido, redondo, una paleta tímbrica rica, a la vez que poseía una técnica segura que acompañaba de un expresivo fraseo y un carisma con el que se presentaba ante el público superior a la de otros guitarristas de la época. Las anteriores características convencieron a los guitarristas y al público, pero según nos dice el musicólogo Angelo Gilardino, esto no bastó para cosechar el éxito que tuvo, sino que su intelecto y sensibilidad capaz de captar los signos de su tiempo e interpretarlos, acompañado por ideas nuevas, hizo que se convirtiera en la figura determinante que fue.

Alrededor de 1920, cuando Segovia aún no era famoso, se dio cuenta de que tenía que centrarse en dos aspectos. El primero tenía que ser capaz de volver a introducir la guitarra en sociedades de conciertos donde la música de cámara y el piano tenían su papel predominante. Segovia pretendía que la guitarra volviese a tener la presencia y el estatus que tuvo con Fernando Sor o Mauro Giuliani. Un segundo aspecto, no menos importante, sería el papel que realizó para instar a los compositores no guitarristas para que escribiesen para el instrumento, algo muy importante ya que propiciaba un desarrollo de la técnica al alejarse estas composiciones del idiomatismo de las piezas precedentes.

En la autobiografía de Andrés Segovia se narra que cuando era joven y aún desconocido, realizó a los alumnos de Tárrega en Valencia una visita. Allí se le pidió que ejecutara alguna pieza para ellos, y él interpretó una transcripción de la segunda de las *Deux Arabesques* para piano de Debussy. Segovia era consciente que dicha pieza se alejaba de los gustos de los que se encontraban allí, pero interpretó la transcripción anteriormente citada y con ello quiso marcar un límite entre él y los guitarristas de su época. Consideró que eso solo lo podría realizar alejándose del repertorio tarreguiano y centrándose más allá del repertorio puramente guitarrístico, algo que no se hacía desde la época de Sor.

Segovia animó a muchos compositores a escribir piezas para guitarra, diciéndoles que se **olvidaran** de las **palabras de Berlioz** en su *tratado de instrumentación*, en el que se aconsejaba conocer la guitarra como ejecutante antes de componer para ella, ya que aunque tuviesen dificultades él les podría ayudar a hacerlas más acordes al instrumento. La creación de nuevo repertorio guitarrístico va de la mano con el auge de la popularidad de Andrés Segovia. En 1919 se produce el inicio de dos corrientes del repertorio guitarrístico, por una parte con la composición de la Danza de Moreno-Torroba, se sigue una senda de instrumento lírico, heredero del estilo romántico, ligado a la tradición regional. En cambio como dice Angelo Gilardino, el *Homenaje a Debussy* de Falla será el inicio de un repertorio donde la guitarra es portadora de un mensaje musical más profundo, ligada a lo que el anterior musicólogo ha llamado *tenebrismo*. Andrés Segovia, aunque interpretó el *Homenaje* no estuvo dentro de ésta línea, ya que consideró que su estilo se movía en la estética lírica de Torroba, haciendo famosa la música de Castelnuovo Tedesco, Mompou, etc., y apartándose de aquella que siguió el estilo marcado por Falla, donde encontramos nombres como Frank Martin, Ohana o Britten. La estética de Villa-Lobos, que no tenía nada que ver con la de ninguna de estas dos corrientes, fue asimilada posteriormente por Segovia, el cual seleccionó para sus conciertos una media docena de piezas del carácter más lírico.

A Segovia le empiezan a llegar a partir de su debut en 1924 en París, músicas de todas partes. Son numerosos los compositores que sin habérselo pedido previamente Segovia componen para el instrumento, ya que la guitarra llega a ser una especie de símbolo de refinamiento musical, capaz de transmitir el pensamiento compositivo de los autores de las piezas. El hecho de recibir piezas de todas partes, al guitarrista llega a saturarle, ya que no era capaz de interpretar todo lo que llegaba a sus manos. Aun así, Segovia podía haber perdido la oportunidad de animar a componer a un Ravel o a un

Dukas, pero él seleccionaba el repertorio mediante un criterio de estilo propio, a su estética. Esto le hizo dejar aatrás y escondidos composiciones de autores como Pierre-Octave de Ferroud, Frank Martin, Lennox Berkeley o Raymond. El hecho de que Segovia se cerrara a música que no iba con su estética, le disuadía de pedir piezas a figuras como Stravinsky o el antes mencionado Ravel. Según el musicólogo **Angelo Gilardino**, que un pianista de la época se abstuviera de interpretar piezas de Stravinsky o Falla, no tenía tanta repercusión en el repertorio para piano, ya que había otros pianistas capaces de hacerlo, sin embargo, si Segovia no tocaba esas obras estaban condenadas al silencio. También hay que señalar gracias a pruebas documentales que Segovia trató en ocasiones cambiar la senda e interpretar este tipo de música, ya que hemos obtenido obras como la *Suite* de Raymond Moulaert cuidadosamente digitada, sin embargo parece ser que Segovia no terminó de convencerse de los resultados, quizás pensaba que no podría convencer tampoco a los oyentes, y la abandonó. Se puede decir que todas sus expectativas en cuanto a la elaboración de repertorio para guitarra se desbordaron, y escapó en cierta medida a su control. Sin embargo hay que apreciar y considerar la aportación que Segovia tuvo para la formación del repertorio para guitarra del siglo XX, al igual que aportación al instrumento.

Hasta siglo XXI, en concreto 2001, no se pudo abrir las **cajas** con la música que **Segovia** había guardado cuidadosamente con su archivo. El elegido fue Angelo Gilardino, el cual narra que fue un momento muy emocionante. Aunque Segovia fue muy selectivo con la música que interpretaba, para la conservación de su biblioteca o archivo no ponía ningún filtro, recogiendo todo lo que le mandaban o daban y guardándolo.

Algunas de las piezas que vieron la luz fueron: 1933 *Quatre piéces breves* de Frank Martin, *Sonatina* de Cyril Scott, *Errima* (1925) del “Padre Donostia”, *Homenaje a Manuel de Falla* de Tansman.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Gilardino, Angelo: *Andrés Segovia y el repertorio de la guitarra del siglo XX* (2008)
- Gilardino, Angelo: *El Renacimiento de la Guitarra. Manuale di Storia della Chitarra.*
- Gimeno, Julio: *La “escuela Tárrega” según los métodos de Pascual Roch y Emilio Pujol* (2003)
- Gómez Amat, Carlos: *Historia de la música española* (2004)
- Nombres Propios de la Guitarra: *Angelo Gilardino* (2012)
- Nombres Propios de la guitarra: *Antonio de Torres* (2008)
- Suárez Pajares, Javier: *Aquellos plateados años: La guitarra en el entorno del 27* (1997)
- Suárez Pajares, Javier: *Stefano Grondona Plays the Guitar Works of Miguel Llobet* [libreto de CD]

FORMACIÓN GABOU

Tema 19.

Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio guitarrístico desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Nuevos recursos compositivos, formales, interpretativos y de notación.

ÍNDICE

1. Introducción. El comienzo del periodo. Contexto histórico
2. Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio guitarrístico desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días.
 - 2.1. Compositores en torno a la Generación del 51
 - 2.2. Generación posterior al 51, nacidos en los años 40:
 - 2.3. Generaciones Posteriores
 - 2.4. Compositores Extranjeros
3. Nuevos recursos compositivos, formales, interpretativos y de notación.
4. Bibliografía

FORMACIÓN GABOU

1. INTRODUCCIÓN. EL COMIENZO DEL PERÍODO. CONTEXTO HISTÓRICO

Históricamente tenemos que decir que la segunda mitad del siglo XX estuvo marcada por la II Guerra Mundial. Esta catástrofe produjo por una parte un retroceso económico en Europa, por otra que se produjese una división de la misma en dos bloques, por un lado la Europa Occidental ligada al capitalismo y por otra la Europa del Este que pertenecía a la Rusia Comunista. Esta situación hizo que muchos músicos Europeos tuvieran que emigrar a EEUU. Casos como el de **Arnold Schoenberg, Béla Bartók, Paul Hindemith, Stravinsky**, son los más conocidos.

La pobreza y el aislamiento que se produjo en Europa, hizo que la primera generación de compositores después de la guerra se revelaran contra la herencia cultural occidental, algo reflejado en músicos como **Boulez, Debussy, Webern**.

Hay que decir, que después de la guerra, también hubo una evolución tecnológica, lo que permitió la movilidad de músicos e intérpretes en festivales, conciertos, etc. En 1960 empezaron a darse nuevos movimientos artísticos de distinto tipo, la influencia de la ciencia también se ve reflejado en el arte a la hora de inventar instrumentos nuevos, como las *Ondas martenon, Theremin*, etc.

Con respecto a la Europa musical, podemos decir que España estaba por detrás en este momento. Según **Emilio Casares** en una conferencia celebrada en Gijón en 1982: "...La guerra civil española pulverizó la labor de una generación totalmente entregada a la defensa de los ideales de la República, y desperdigó unos compositores que nunca volvieron a ser los mismos, como si el exilio hubiese agotado sus ideas. La música española volvió a las andadas, en esas variantes de folklorismo, casticismo, romanticismo trasnochado y un neoclasicismo que apareció como la gran opción estética de los vencedores, cuando Europa se lanzaba a una vanguardia decidida y ya no era posible volver atrás"

Hubo compositores como **Joaquín Rodrigo** que comenzaron su carrera justo después de la guerra, pero la mayoría pertenecería a la anterior generación, denominada **Generación del 51**. En esta etapa fue posible una recuperación musical de la guitarra, ya que casi la totalidad de los compositores de vanguardia dedicaron alguna pieza a la misma. La Generación del 51 fue capaz, por fortuna, de recuperar el tiempo perdido, teniendo que asimilar en un espacio reducido de tiempo las últimas consecuencias de Bartok y Stravinsky, el atonalismo expresionista, el

dodecafonismo, el serialismo integral, las formas abiertas y aleatorias, las nuevas grafías, las vanguardias electroacústicas y las nuevas tendencias que iban introduciéndose en el ámbito musical. El nombre de Generación del 51 fue acuñado por el compositor **Cristobal Halffter**, alumno de Manuel de Falla, el cual estaría formado por: **Cristobal Halffter, Luis de Pablo, Antón García Abril, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blacafort, Fernando Ember, Manuel Carra**, y posteriormente se les une **Luis Campodónico**.

Otros compositores que desarrollan su actividad en las mismas fechas que este grupo son: **Xavier Benguerel, Mestres Quadreny, Agustín González Acilu, Joan Guinjoan y Leonardo Balada**.

En esta época fueron muy importantes las relaciones entre los músicos y los artistas de otras disciplinas artísticas, por lo que el renacimiento o despertar de la música estuvo ligado en parte al de la plástica.

2. CARACTERÍSTICAS, REFERIDAS A LA EVOLUCIÓN DEL ESTILO Y DE LA ESCRITURA INSTRUMENTAL, DEL REPERTORIO GUITARRÍSTICO DESDE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX HASTA NUESTROS DÍAS.

A principios del siglo XX se inicia un camino de renovación del repertorio, como explicamos en el tema anterior. La labor de figuras como Emilio Pujol o Andrés Segovia, serán importantes en este sentido. Durante la segunda mitad del siglo XX surgen nuevas piezas que suponen una renovación del lenguaje para guitarra, así como las primeras publicaciones especializadas como *Il Frónimo, Guitar Review o The Soundboard*.

Si hablamos de la escritura instrumental y su grafía tenemos que señalar que en un principio no han ido de la mano evolutivamente en comparación con otros instrumentos, sin embargo en las últimas décadas, si que ha habido una evolución más o menos paralela.

En cuanto a los compositores y las composiciones para guitarra en esta época, debemos decir que en 1989 nació el libro *Antología per chitarra* (1989) con obras de compositores no guitarristas de prestigio como **Guarnieri, Petrassi, Rodrigo, Auric, Poulenc, Malipiero**, etc. Posteriormente le han seguido colecciones de interés como es *Iberia* 1990 en el que colaboran compositores como **Tomás Marco o Antón García Abril**; *Álbum de Colien* (1998), en el que diferentes compositores de la época componen música para poesía medieval femenina; *Seis Sonatinas* (2002) con obras de **Jesús Villa Rojo o Luis Vázquez Fresno**, etc.

Los autores que componen para guitarra en esta época tienen generalmente dos caminos. Los hay los que quieren mantener su estilo particular, sin introducirse en ninguna vanguardia, conservando la forma y la melodía como: Antón García Abril, Lennox Berkeley, Joaquín Rodrigo, Benjamin Britten, o Astor Piazzolla. Y por otra parte, un segundo grupo más vanguardista en el que encontraríamos a Luis de Pablo, Cristobal Halffter, Leo Brouwer, Alberto Ginastera, Luciano Berio, Franco Donattoni, etc.

Si seguimos hablando de compositores que realizaron contribuciones al repertorio para guitarra, tenemos que alertar de que existen un grupo de compositores que no se pueden incluir en una de las dos corrientes anteriormente expuestas, debido a la diversidad de tendencias existentes en su repertorio. Algunos de los compositores a los que nos referimos son **Maurice Ohana, Roberto Gerhard, William Walton...**

En este periodo también será muy importante la **música de cámara**, viendo cómo se nutre su repertorio con obras de compositores como **Tomás Marco, Takemitsu o Joaquín Rodrigo**.

2.1. Compositores en torno a la Generación del 51

A continuación vamos a nombrar piezas de autores relevantes que van a desarrollar su actividad en el **entorno de la Generación del 51**:

Cristobal Halffter, nace en Madrid en 1930, se convierte una figura muy importante dentro de las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX en España, junto a Luis de Pablo, que nació en el mismo año. Ambos han llevado a cabo ideas y obras innovadoras, teniendo una amplia producción. Halffter escribe para guitarra *Codex* en 1963. **Luis de Pablo** *Fábula* (1992), una obra de gran valor que al igual que Codex actualmente son requeridas en concursos a nivel internacional.

Antón García Abril (Teruel, 1933). Es un compositor que como dijimos anteriormente no se mantiene tanto en las vanguardias y se mantiene fiel a su estilo. A parte compone música para cine y medios audiovisuales. Entre sus piezas para guitarra encontramos *Concierto Aguediano* (1978) para guitarra y orquesta, *Homenaje a Sor* (1978) para guitarra y orquesta y *Concierto Mudéjar* (1984) para guitarra y cuerda. Para guitarra sola *Suite* (1965) y *Evocaciones* (1981).

El catalán y nacido en Barcelona **Xavier Berenguerel**, nacido en Barcelona (1931), pero en 1940 se traslada junto a sus padres a Chile. Entró con rapidez en las tendencias renovadoras como las de Bartók o Stravinsky a las que siguieron posteriormente la Escuela de Viena. Escribe para guitarra un concierto experimental llamado *Concierto para guitarra y orquesta* en 1971. También compone obras como *Versus* (1973) para guitarra sola, *Stella splendens* (1977) para dos guitarras, *Intento a dos* (1979) para guitarra y percusión y *Vermelia* (1976) para cuatro guitarras.

Joan Guinjoan (Riudoms, 1931), también es una figura de primer nivel. En primer momento desarrolló su carrera como pianista, pero posteriormente (a partir de 1960) se dedica a la composición y divulgación de la música contemporánea. Escribe un *Concierto para guitarra y orquesta* (1990). También escribe *Phrase* (1979) para guitarra sola.

Leonardo Balada (1933) en un primer momento al igual que el resto de compositores de la Generación del 51 practica los lenguajes modernos. Posteriormente se dedica a la investigación con el lenguaje musical, explora el timbre, la construcción melódica, etc. Cuando marcha a Nueva York, y gracias al contacto con las artes plásticas, es influido por los conceptos de arte geométrico, las obras de Dalí, etc. En los 70 desarrolla una técnica basada en la mezcla de ideas folclóricas y modernidad, para acabar al final de todo lo anterior con un estilo definido como Surrealismo. Su interés por la guitarra es grande ya que escribe varios conciertos para guitarra y orquesta, como: Concierto para guitarra No. 1 (1965), Sinfonía Concertante para guitarra y orquesta *Persistencies* (1974), Concierto para cuatro guitarras y orquesta (1976), *Concierto Mágico*, para guitarra y orquesta (1997), etc.

José Peris nace en Maella (Aragón) en 1924. Escribió una bella *Elegía para Gisella* para guitarra de diez cuerdas.

Jordi Cervelló (Barcelona) es de orígenes judíos y compone *Variaciones sobre un tema hebreo*, para guitarra y orquesta 1973.

Agustín González Aeilu, Alsasua nace en Navarra en 1929, gracias a su faceta investigadora en el ámbito compositivo escribe *Estructuras para 24 sonidos* de 1965 para guitarra. Dicha obra está pensada para ser ejecutada en un instrumento diseñado para producir cuartos de tono.

Otros compositores que han compuesto para la guitarra y que nacieron en torno a esos años son Francisco Estévez, Gabriel Fernández Alvez, Félix Ibarrondo, María Luisa Ozaita, José Antonio Galindo, Luís Vázquez del Fresno, Javier Darias y Sebastián Sánchez Cañas, Amando Blanquer, Roberto Gerard (1896-1970) con su famosa Fantasía para guitarra entre otros.

Nacido en 1930, tendríamos también a Manuel Castillo con su bella *Sonata para guitarra*.

2.2. Generación posterior al 51, nacidos en los años 40:

En generaciones posteriores al 51 en España, algunos compositores que escribieron para guitarra son:

Francisco Otero (Madrid, 1940), muchas de sus primeras obras estas pensadas para guitarra, algun ejemplo de ello serían: *Galvanismes* (1971), *Galvanismes une phrase* (1972), *Galvanismes 2 PH* (9172). De 1974 es *Endechas para una encordadura*, para dos guitarras y conjunto instrumental. Posteriormente escribe una obra en la que usa la tecnología *10 tracks* (1979), en concreto un micrófono de contacto; pero sin duda quizás la más novedosa, en la que utiliza tanto el micrófono de contacto la cual se llama *Mito, delirio y desmembración de una Milonga* (1980). Otero vuelve a realizar piezas posteriormente, para guitarra, como por ejemplo *Vigilias de palo santo* (1981).

Carles Guinovart (Barcelona, 1941) que escribe para guitarra obras como: *Alquimia* (1973) para cuatro guitarras, *Quejío* (1982) para flauta y guitarra, *Cosmología* (1996) para dos guitarras y *Dodaini* (1997) la cual está pensada para guitarra preparada.

Tomás Marco (Madrid, 1942). El interés de este compositor hacia la guitarra queda patente cuando revisamos su lista de composiciones, además sirve de puente entre la generación del 51 y las que vienen a posteriori. Escribe para guitarra obras como: *Concierto Guadiana* para guitarra y cuerda (1974), *Concierto eco* para guitarra amplificada y gran orquesta sinfónica, y para guitarra sola *Albayalde* (1965), *Sonata de Fuego* (1990), *Tarots* (1991), *Fantasía sobre Fantasía* (1989).

Otro nombre importante, es el manchego **Jesús Villa Rojo**, nacido en 1940 en Brihuega (Guadalajara), escribe para guitarra *Temples* (1972) y *Seis Pinceladas* (1983). En *Temples* se observa muy bien el ejemplo de grafía contemporánea, y a parte está basada en la aleatoriedad.

Carlos Cruz de Castro sería otros de los que nacieron en torno a los años cuarenta. Escribe obras como *Algo para guitarra* (1972) para guitarra amplificada, *Guit-trónica* (1987) combinando guitarra y cinta magnética,

Alucinaciones de Don Quijote (2005) y *Variaciones sobre una obra de Castillo, Trujamán y Preludio nº 9* todas ellas de 2006.

2.3. Generaciones Posteriores

Podríamos señalar generaciones posteriores a los anteriormente expuestos en los que estarían:

José Luis Turina nace en Madrid en 1952, estudia Violín, Piano, Clave, Dirección de Orquesta y composición en los conservatorios de Barcelona y Madrid. Ha ganado importantes premios de composición entre ellos el *Reina Sofía*. Escribe *Tres piezas* (1978), *Copla del cante jondo* (1980), *Cuatro estudios en forma de pieza* (1989), *Monólogos del viento y de la roca* (1993), *Preludio sobre esdrújulo* (1994), *Siete Cánones* (1996) para tres guitarras y en este mismo año *Elegía* (música pedagógica, *Arboretum* (2010).

Jorge Fernández Guerra, nacido en 1952 en Madrid. Es uno de los compositores más importantes de su generación. Además de su labor como compositor que le valió el Premio Nacional en 2007, ha sido gestor musical o ensayista. Alguna de sus obras para guitarra son *¡Mezcla admirable y extraña! Nocturno y fuga sobre temas de "El huésped del Sevillano"* de Jacinto Guerrero (2012). En música de cámara tenemos: *Ex-Trío (Homenaje a Klee)* (1986) para Flauta, Viola y guitarra.

José Manuel López López (Madrid, 1956), la música de López se caracteriza por una inmediata seducción unida a una interioridad, ambas procedentes de un lenguaje personal de gran modernidad incesantemente renovada, según podemos leer en su propia web. Para guitarra compone piezas como *White ink* (1996) y *Black ink* (1997), y más recientemente en 2011 escribe *Impresiones y paisajes*.

Zulema de la Cruz, compositora nacida en 1958 en Madrid. Tiene un extenso currículum y premios de gran prestigio. Para guitarra escribe: *Colores* (1995-99), *Homenaje a un poeta* (1999) para cuarteto de guitarras, *Ho-Menaje* (2001) para flauta y guitarra, *La cueva de Montesinos* (2005)

Salvador Brotons (Barcelona, 1959) *Dues Suggestions* (1979), *Sonatina* (1984) *Preludio y danza* (1986), *Scherzo op.47* (1988), *Tre Divertimenti* (1994) para flauta y guitarra.

José Manuel López López (Madrid, 1956), la música de López se caracteriza por una inmediata seducción unida a una interioridad, ambas procedentes de un lenguaje personal de gran modernidad incesantemente renovada, según podemos leer en su propia web. Para guitarra compone piezas como *White ink* (1996) y *Black ink* (1997), y más recientemente en 2011 escribe *Impresiones y paisajes*.

César Camarero (Madrid, 1965) es un compositor con una brillante trayectoria y gran variedad de estilos, que ha culminado en los últimos años con el estreno de obras de gran relevancia. Para guitarra escribe *Luz azul* (1995), *Caligrafía* (2002).

José María Sánchez-Verdú (Andalucía 1968) es uno de los compositores más importantes en la actualidad. Inicia su formación musical en España, donde estudia Composición, Dirección de Orquesta y Coro, Musicología en el RCSM de Madrid. Continúa sus estudios en Italia y Alemania, además de diversos cursos europeos. Ha trabajado con las agrupaciones y festivales más importantes de Europa. Para guitarra compone: *Tránsito* (1989), *La persistencia de la memoria* (1991) para flauta y guitarra, *Kitab para dos guitarras* (1995), *Bagatellen* (1995) para flauta y guitarra, *Kitab 2* (1995) para guitarra y violoncello, *El sueño de la razón produce monstruos* (2004), entre otras.

Otros compositores importantes son: Eduardo Pérez Maseda, José Manuel Berea, Juan José Olives, José Ramón Encinar, José Manuel Beenet Casablancas , Luis I Marín (1955).

2.4. Compositores Extranjeros

Toru Takemitsu (1930 2001), fue prácticamente autodidacta, pero estuvo muy influenciado por la música occidental en concreto por la francesa (Debussy y Messiaen). En sus obras aparece aspectos del folklore japonés, algunas de sus piezas más representativas para guitarra son *Folios* 1974, *Equinox* 1993 y *The Woods* 1995.

Leo Brouwer (1939) La Habana. Es guitarrista, compositor y director de orquesta. Considerado uno de los mejores compositores para guitarra, está dentro de la corriente de música indeterminada, abriendo la ventana a la improvisación en algunas de sus obras. Generalmente la improvisación se basa en dejar al intérprete la decisión de orden de pasajes, número de repeticiones, etc. La música de Leo Brouwer tiene influencias de la música

popular. Algunas de sus obras son: *Danza Característica* (1958), *Elogio de la Danza* (1964), *La Espiral eterna* (1970), *Retratos Catalanes* (1986) para guitarra y orquesta, entre otras.

Goffredo Petrassi (1904-2003), fue compositor y también pedagogo. Nació en Zagarolo pero pronto se traslada a Italia. La primera música de Petrassi nace bajo influencia de la música de Stravinsky, Bartók o Hindemith. Su estilo va evolucionando y por ejemplo en su obra *Nunc* (1971) podemos observar una evolución de la escritura guitarrística. También compone música de cámara en la que incorpora a la guitarra como *Alias* (1977) para guitarra y clavicémbalo.

Hans Werner Henze (1926-2012) nace en Gütersloh, Westfalia, República de Weimar. Empieza su actividad dentro de los círculos de la vanguardia alemana de Post-guerra, renunciando posteriormente al serialismo. Su música es muy variada en cuanto a estilos compositivos, en ocasiones está influida por la atonalidad, el jazz o la música italiana. Para guitarra compone piezas como *Royal Winter Music* (1975), *Dreis Tentos* (1958).

William Walton (1902-1983) Nació en Oldham, fue compositor y director de orquesta, su estilo estuvo influenciado por Stravinsky, la música popular como el jazz y Sibelius. Su lenguaje es más cercano al gran público gracias a la conjunción de la armonía romántica, con una brillante orquestación. Su obra por excelencia para guitarra son sus *Five Bagatellas* (1970).

Angelo Gilardino (1941, Vercelli). Es compositor, guitarrista y un brillante musicólogo. Su destino en la Italia de posguerra fue difícil, al igual que todos los innovadores tuvo que luchar o lidiar con las tendencias que dominaban en la época, y los centros de poder que representaban al mundo de la música y la guitarra. Mario Castelnuovo-Tedesco se percató en seguida del valor de Gilardino y lo propuso para que llevase la colección de música del siglo XX en Berbén. Gracias a él hoy conocemos piezas del archivo oculto de Segovia como *Quattro Piéces* de Lennox Berkeley, *Homenaje a Falla* de Alexandre Tansman, *Mompou...* Compositor prolífico su obra se circunscribe en el estilo del *tenebrismo*. Los *Studi di virtuosità e di trascendenza* son un compendio de técnica que consiguen refundar todo un género literario, el equivalente más cercano en la guitarra sería Villa-Lobos.

En esta etapa hay multitud de compositores que escriben para guitarra, este tema solo pretende ser una guía. Algunos de los compositores que escriben grandes obras para el instrumento son Benjamin Britten, Dusan Bogdanovic, Joan Manen, Pierre Boulez, Frank Martin, etc.

3. NUEVOS RECURSOS COMPOSITIVOS, FORMALES, INTERPRETATIVOS Y DE NOTACIÓN

La forma musical hasta el momento se ha creado proporcionando a los oyentes un fuerte sentido de dirección temporal y melódica, que ayudaba a sentir la continuidad de la pieza. Dicha dirección temporal se daba gracias al ritmo y a la armonía. En la música de esta nueva etapa dichos factores cambiaran. Ahora se apuesta por reiteraciones de pequeñas células rítmicas y melodías, superposición de ritmos, ostinatos, técnicas polimétricas, etc.

Algunas de los recursos formales de esta etapa fueron:

Obra abierta: En este tipo de obras el intérprete tiene autonomía y libertad de decisión sobre la pieza a interpretar, lo que produce que cada vez se obtenga una versión distinta de la misma.

Forma única: Los propios elementos compositivos introducidos por el compositor, dan forma a la obra.

Uso de células: o estructuras que pueden ser distribuidas de una forma libre por parte del intérprete.

Aleatoriedad: En este tipo de piezas el compositor deja un campo libre al intérprete sobre lo que va a ser interpretado y cómo va a ser interpretado. Las indicaciones suelen ser muy variadas y las nuevas grafías dejan margen al intérprete.

Obras en las que se reduce significativamente su dimensión, debido a que faltan las referencias armónicas de otras épocas. Se puede dar en obras basadas en el serialismo.

En la mayoría de las partituras de los compositores de esta nueva etapa aparecen fijados prácticamente todos los deseos del compositor, ya sea en cuanto a dinámicas, acentuación, velocidad, timbre, efectos, etc. Otros sin embargo, buscan dar la mayor libertad posible al intérprete. Existiría una tercera opción que va a caballo entre la primera y la segunda, estas piezas contienen una parte fijada con precisión por el compositor y otra que queda a elección del propio intérprete, lo que hace que se utilicen grafías de dos tipos, los aleatorios y los específicos.

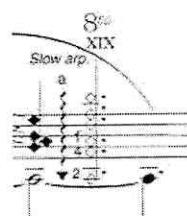
En muchos casos, es muy difícil (por no decir casi imposible) reproducir exactamente todo lo escrito, al igual que escribir o representar todo lo que el compositor pretende. La complejidad gráfica en este periodo hace que al

inicio de muchas obras aparezca al principio de la partitura los signos que se van a utilizar y sus significados.

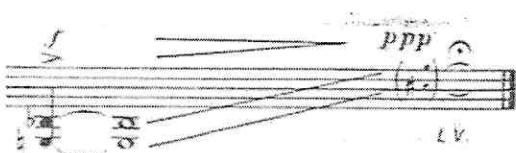
Las grafías del nuevo repertorio estarían clasificadas según los siguientes apartados:

- Percusión
- Tempo
- Altura
- Dinámica
- Timbre
- Ritmo
- Forma

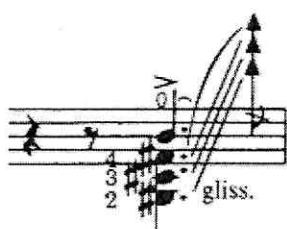
A continuación vamos a mostrar algunas de las representaciones gráficas más usuales extraídas de la tesis *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers* by Robert Allan Lunn, B.A., M.M. También se pueden consultar en el libro *The Techniques of Guitar Playing* by Seth F.Josel y Ming Tsao.



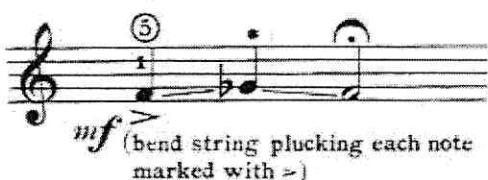
Example 1. Quickly arpeggiated harmonics in "Milwaukee, WI," from *Some Towns and Cities* by Benjamin Verdery, Measure 2.



Example 1.2 Glissando to a specific pitch. *Etude No.1* for solo guitar by Jacques Charpentier. Page 5, System 9.



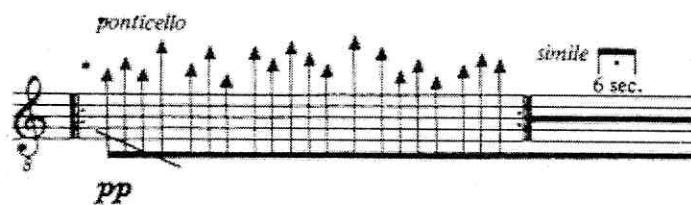
Example 1.6 Notating highest possible pitch in the 2nd movement, "Scherzo," from *Sonata*, by Alberto Ginastera. Measure 88.



Example 1.7 String Bending in *Dreammusic* by Thomas Wilson. Measure 1.



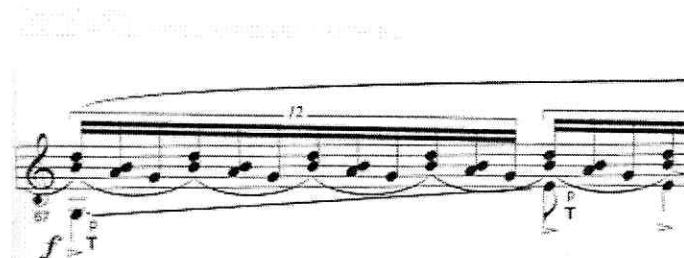
Example 1.16 Muting in *La Espiral Eterna* by Leo Brouwer. Page 7, System 4.



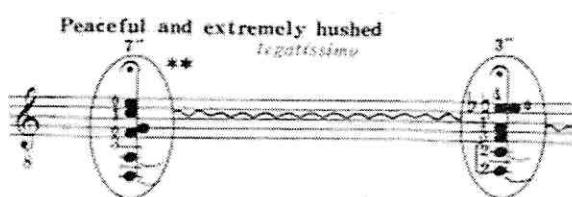
Example 1.17 Notes over the soundhole in the 2nd movement, “Scherzo,” from *Sonata* by Alberto Ginastera. Measure 88.



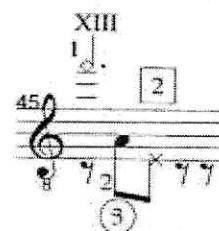
Figure 2.2 Bartók Pizzicato



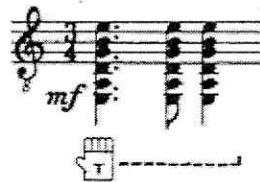
Example 2.5 Right hand tapping in “Chicago, IL.” from *Some Towns and Cities* by Benjamin Verdery. Measure 67.



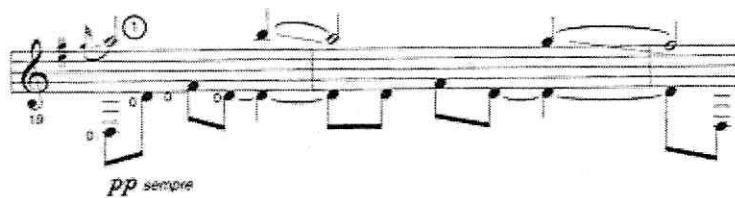
Example 2.9 Thumb pad tremolo in “VII. Close,” from *Shadows* by William Albright. Page 21, system 3.



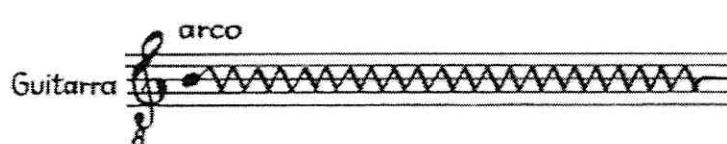
Example 3.3 slapping string in “Jumping Cholla” from *A Whisper in the Desert* by Brad Richter. Measure 45.



Example 3.9 Tambora with the palm open in *Sonata* by Alberto Ginastera. 1st Movement, "Esordio." Page 2, system 5.



Example 4.4 Using a slide in "Keanae, HI" from *Some Towns and Cities* by Benjamin Verdery. Measures 19-21.



Example 4.13 Playing the guitar with a bow in *Memorias de "El Cimarrón"* by Hans Werner Henze. 1st Movement, system 1.



Example 5.3 Rasgueado from the 3rd movement, "De Velocite," from *3 Preludes pour "Fatum"* by Charles Chaynes. Measure 5.



Figure 5.1 Drop-D Tuning.