

6. BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, Dionisio: *Escuela de guitarra* (1825)
- Aguado, Dionisio: *Méthode complète pour la guitare* (1826)
- Aguado, Dionisio: *Nuevo método para guitarra* (1843)
- Juan José Sáenz: *Diccionario Técnico de la Guitarra.* (2000)
- Romanillos, José Luis: *Catálogo de la Exposición Guitarras Antiguas Españolas.* (1990)
- Romanillos, José Luis: *El guitarrero español y su contribución en el desarrollo de la guitarra de concierto.* (1989)
- Sáenz, Juan José: *Diccionario técnico de la guitarra* (2000)
- Turnbull, Harvey: *The Guitar from the Renaissance to the present day.* (1976)
- Tyler, James: *The Early Guitar.* (1980)
- Varios autores: *Catálogo de la Exposición La Guitarra Española.* (1991)
- Viglietti, Cedar: *Origen e historia de la Guitarra.* (1976)
- Wade, Graham: *Traditions of the Classical Guitar.* (1980)



Tema 5.

La técnica de la guitarra: principios fundamentales. La función de las distintas partes de cada brazo en la técnica de la guitarra.

ÍNDICE:

1. La técnica de la guitarra: principios fundamentales

 1.1. Introducción

 1.2. Principios fundamentales

2. La función de las distintas partes de cada brazo en la técnica de la guitarra

3. Bibliografía

FORMACION GABOU

1. LA TÉCNICA DE LA GUITARRA: PRINCIPIOS FUNDAMENTALES.

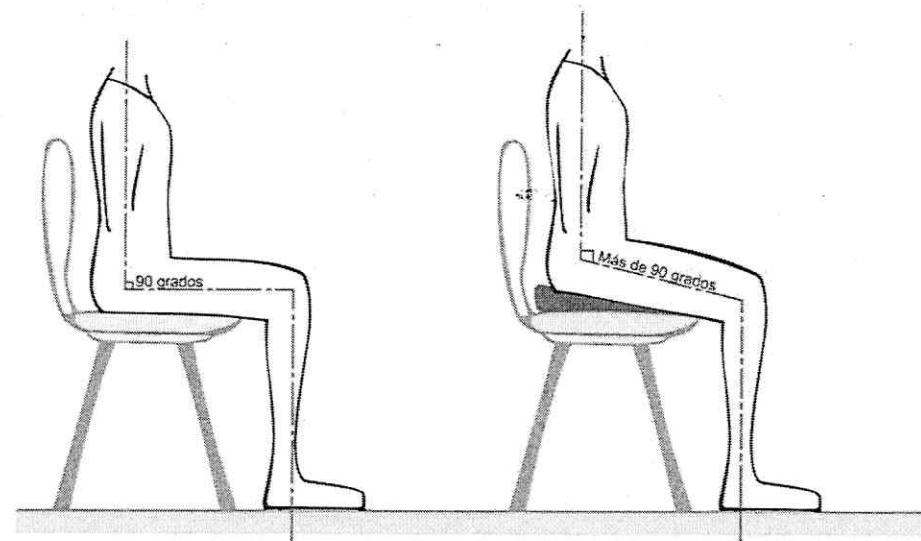
1.1. Introducción

La **posición** del músico con el instrumento, en nuestro caso del guitarrista, debe ser natural. Dentro de las complicaciones características que la ejecución de la guitarra conlleva, tendremos que hacer una aproximación a la misma de la forma más natural posible. Como guitarristas, tendremos que desarrollar una técnica que elimine posiciones forzadas en tiempos prolongados. Es decir, posiciones que puedan acarrearnos lesiones, debiendo potenciar otras que sean menos agresivas. Todo esto está destinado a conseguir una minimización del esfuerzo durante la ejecución.

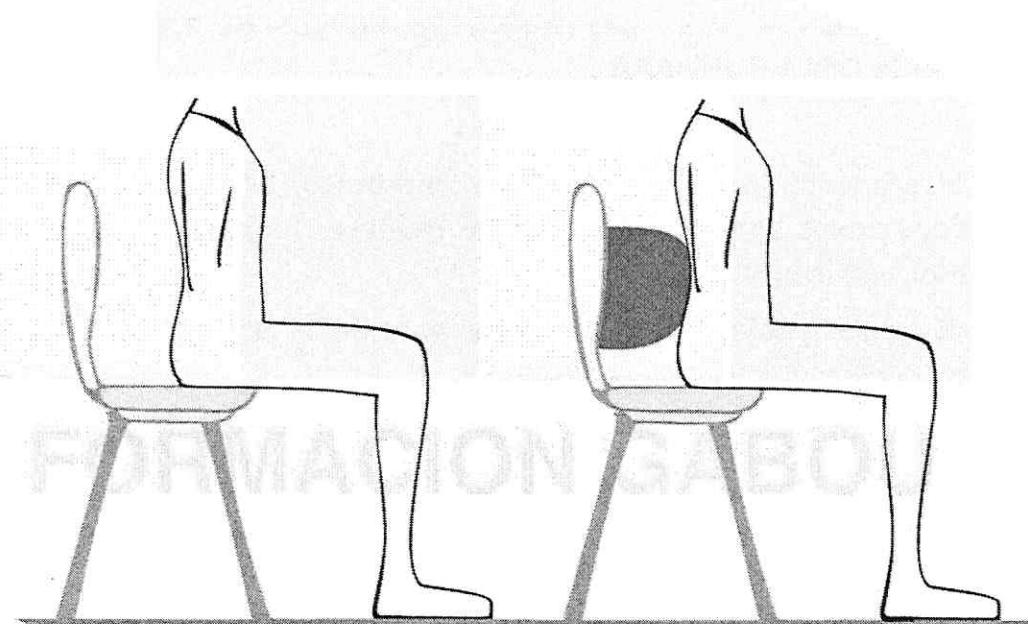
La posición tiene que permitirnos desarrollar nuestra técnica de una forma en la que **no aparezcan sobreesfuerzos ni tensiones innecesarias**. Por lo tanto, la posición tiene que favorecer la acción libre de los dedos, permitiendo también la libertad de movimientos de ambos brazos y del cuerpo, sin comprometer la estabilidad del instrumento. La postura no es un proceso estático, sino dinámico ya que está en proceso de cambio constante.

1.2. Principios fundamentales

Si nos centramos en la posición del cuerpo en la silla o asiento, tendremos que tener en cuenta varias cuestiones como nos dice el doctor **Joaquín Farias** en su libro *Técnica de la guitarra clásica*. Las sillas convencionales se caracterizan por estar diseñadas a partir de un ángulo de 90 grados. Cuando nos sentamos en una silla con las anteriores características, las rodillas quedan a la altura de las caderas, algo que hace que la curvatura natural de nuestra zona lumbar no se pueda conservar. Si mantenemos una posición como la anteriormente descrita durante gran cantidad de horas, debido a la práctica instrumental, aparecerá dolor en la zona lumbar. Es recomendable por tanto, utilizar durante nuestro estudio un cojín en forma de cuña para ponerlo en esa zona y que la cadera quede por encima de las rodillas:



También tenemos la opción de colocar un cojín en la zona lumbar con la forma de ésta, para poder apoyarla en él y que descansen ligeramente.



En cuanto a la posición del cuerpo con la guitarra podemos decir que, la posición clásica en la que se usa el reposapie en el pie izquierdo, hace que nos encontremos ante una posición asimétrica de la pelvis, ya que la cadera izquierda se encuentra más alta que la derecha. Existen soportes de distinto tipo que tienen posibilidades más ergonómicas y nos permiten tocar con las

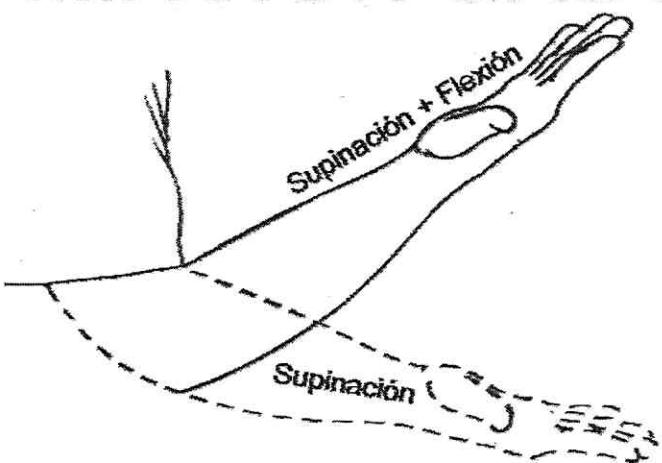
caderas al mismo nivel, lo que nos reduce la posibilidad de sufrir lumbalgias o dolores vertebrales de origen postural. Si bien es cierto, que algunos guitarristas rehúyen de estos soportes al encontrar la guitarra “en el aire”, o menos segura a cuando se apoya directamente en la pierna izquierda (como sucede con el reposapie). Existe una postura menos asimétrica, no muy convencional entre los guitarristas clásicos, sin embargo podemos verla con más asiduidad en los guitarristas flamencos. En esta posición se cruzan las piernas y el instrumento se posiciona encima.

En cuanto a la técnica guitarrística tendremos que decir que una **buenas disposición corporal**, así como un aprovechamiento de las potencialidades de cada individuo, son la base para la consecución de una técnica adecuada y precisa. Es muy importante el control muscular, ya que la tensión de éstos nos lleva a la no consecución de nuestros objetivos. Es fundamental por tanto conseguir una relajación adecuada para desarrollar nuestra técnica.

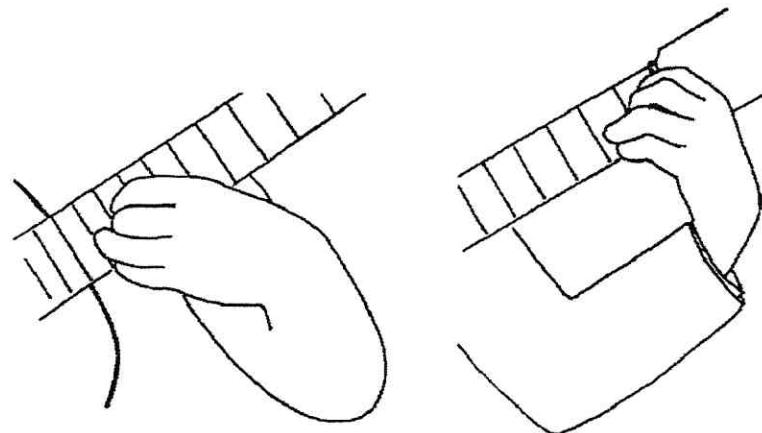
2. LA FUNCIÓN DE LAS DISTINTAS PARTES DE CADA BRAZO EN LA TÉCNICA DE LA GUITARRA

El brazo comprende el **hombro, antebrazo, brazo, mano y dedos**. Las articulaciones son **hombro, codo y muñeca**, fundamentales a la hora de producirse la ejecución.

El **brazo izquierdo** se encuentra durante la práctica guitarrística en la posición de supinación y flexión:



Con él nos encargamos de los desplazamientos a lo largo del mástil, cambio de posición, presión de los dedos sobre el diapasón, etc. Por establecer unas funciones, podemos decir que el brazo izquierdo se encarga de una correcta ubicación de los dedos, favorece la presentación de la mano, al igual que los movimientos de acción de la mano y dedos en sus desplazamientos.



Presentaciones de la mano. Abel Carlevaro

La correcta ubicación, presión, acción y movimientos de los dedos no es un hecho aislado, sino que atiende a la acción del conjunto brazo-mano-muñeca, en mayor o menor grado de cada uno, para conseguir la correcta precisión, independencia y actitud de los dedos sobre el diapasón.

El **brazo derecho** se encuentra en posición de pronación y con una flexión menor que el brazo izquierdo. Tiene como funciones la pulsación de las cuerdas y también desplazamientos cuando queremos conseguir efectos de diversas características. Es importante la precisión y como hemos dicho antes, evitar tensiones innecesarias en los músculos de la mano y antebrazo de cara a obtener un correcto movimiento de los dedos. El brazo derecho se debe colocar en la guitarra entre la muñeca y el codo, es decir en el antebrazo, concretamente sobre el aro superior mayor aproximadamente, y a la altura de la línea del puente. Tenemos también que señalar que la actuación de los dedos depende de la ubicación del brazo, para que estos al pulsar no rocen la cuerda contigua en su trayectoria.

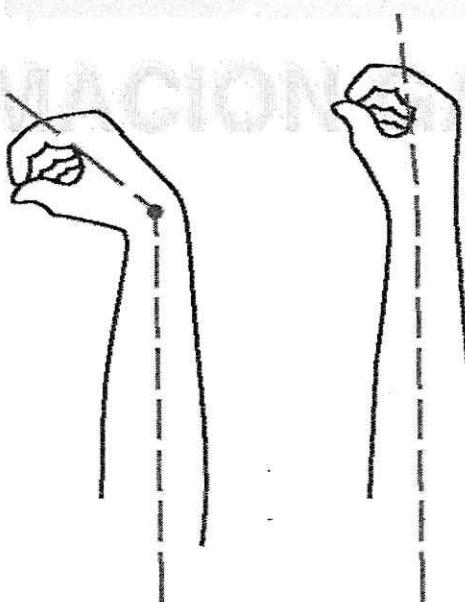
Los hombros deben estar relajados, cuidando que no se produzca una elevación de los mismos. La elevación de los hombros se da a consecuencia de una acumulación de tensión innecesaria y por consiguiente un descontrol muscular de los trapecios y pectorales, que hace que elevemos de forma

involuntaria dicha articulación. Los hombros tienen que estar alineados con las caderas. **El hombro izquierdo** tiene que estar relajado en eje con el brazo derecho, su movilidad ayuda a ubicar los dedos en la región sobreaguda. **El hombro derecho** también debe estar relajado para darle descanso al brazo y evitar contracturas en la zona escapular.

El codo es muy importante, ya que nos proporciona flexibilidad y movilidad, por ejemplo en los desplazamientos que ejecutaremos con el **brazo izquierdo**. En este mismo brazo, el codo participará en las posiciones del antebrazo, transversales (el codo se aleja del cuerpo), y longitudinales (el codo se acerca al cuerpo). Su bloqueo originado por la tensión nos hará errar y que nuestra técnica sea menos efectiva.

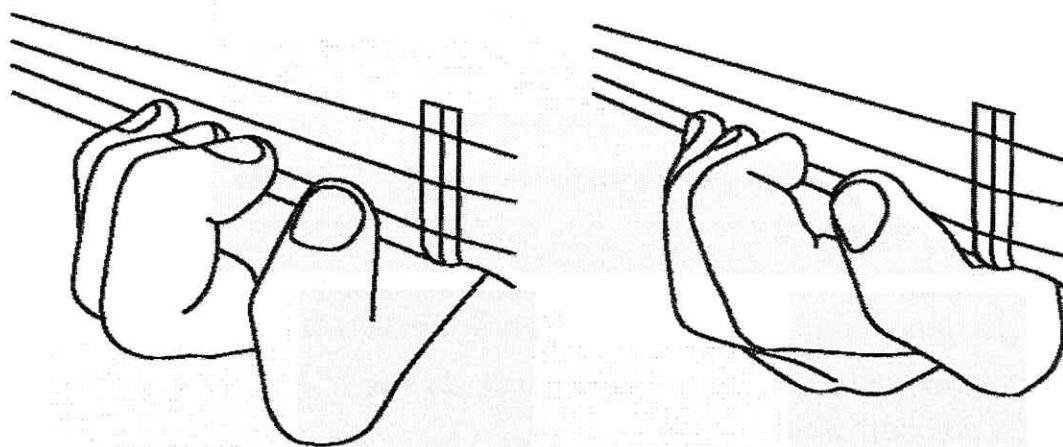
El **codo** también interviene en el **brazo derecho**, esta articulación debe estar flexible, sin bloqueos para facilitar los movimientos de la mano y el antebrazo, al igual que proporcionar precisión en la pulsación.

La muñeca es de vital importancia para los guitarristas. Esta articulación tiene múltiples funciones a la hora de ejecutar el instrumento, siendo una de sus tareas que la mano acompañe al movimiento de los dedos. Es muy importante que no bloqueemos la muñeca a la hora de tocar, ya que si se produce un bloqueo de la articulación no obtendremos la fluidez necesaria para nuestra interpretación. Cuando queremos obtener timbres o colores distintos en la guitarra, la muñeca realiza movimientos de desplazamiento o rotación. En cuanto a la posición de la **muñeca izquierda** se debe evitar una excesiva flexión ya que podríamos sufrir lesiones de ligamentos, incluso síndrome del túnel carpiano, lo ideal sería una posición neutra de la muñeca.



En cuanto a la **muñeca derecha**, al igual que en la izquierda, debemos evitar una flexión excesiva y tener cuidado con el uso reiterado de la misma sin descansos adecuados, ya que de no hacerlo podremos padecer tenosinovitis. Lo mejor que podemos hacer, al igual que con la muñeca izquierda, es mantener una posición neutra. Se puede rotar e inclinar levemente para ubicar el dedo pulgar y anular, pero tiene que presentar movilidad para la realización de efectos.

En cuanto a **las manos**, podemos comenzar hablando de **la izquierda**. Existen dos posiciones de base sobre las cuales trabajan los guitarristas. Una es la posición en paralelo, y otra la posición violinística.



En la **posición en paralelo** todos los dedos hacen el mismo recorrido a la hora de pisar la cuerda, eso favorece la coordinación, ya que es más fácil.

La **posición violinística** nos proporciona un menor esfuerzo de la musculatura supinadora, encontrándose el antebrazo cerca de su posición de reposo. Esto favorece que haya menos tensión en la mano. Las articulaciones interfalangicas y del metacarpo están también más cerca de su posición de reposo, al igual que pasaba con el antebrazo lo que favorece la movilidad y nos proporciona realizar los movimientos con menos esfuerzo.

En cuanto a la **mano derecha** podemos decir que una buena colocación de la misma favorece una intensidad de volumen y una calidad de sonido correctos. Tiene que presentarse en actitud de "descanso" y como prolongación del antebrazo, un poco ahuecada. De lo anterior depende la

acción libre y plena de los dedos. Esta mano es la encargada de ejecutar el ritmo, los matices, los timbres, etc.

Los dedos poseen tres articulaciones para que se produzca movilidad en ellos. La parte del dedo que se encuentra o que media entre cada articulación forma lo que denominamos falanges. De lo anterior obtenemos que cada dedo tiene tres falanges que son articuladas y permiten que los dedos actúen sobre la cuerda, produciéndose movimientos independientes de los de la mano.

La pulsación que tienen que realizar los dedos anular, índice y medio de la **mano derecha** se produce en cuatro tiempos o fases:

1. En esta fase se coloca el dedo sobre la cuerda que vamos a pulsar
2. La cuerda se presiona ligeramente para desviarla de su posición de equilibrio
3. Se continúa con la presión, hasta que conseguimos el deslizamiento total del dedo. Comienza entonces la vibración de la cuerda.
4. El dedo reposa sobre la siguiente cuerda que se pretende pulsar y vuelve a la posición inicial.

En cuanto al **pulgar de la mano derecha** tenemos que decir que su acción sobre la cuerda se realiza mediante la flexión de la falange y en el juego de la articulación que lo une a la muñeca. Si hablamos de la posición del pulgar en apoyado, podremos decir según el libro de *Técnica de la guitarra clásica* de Joaquín Farias, que apoyarlo en la cuerda durante la realización del ataque apoyado mejora la percepción, lo que produce que sea más fácil calcular las distancias. También potencia la acción de los músculos motores de las articulaciones metacarpofalángicas de los dedos que toman parte en este tipo de ataques. En la realización del ataque tirado es recomendable mantener una posición cerrada para potenciar el trabajo de la musculatura de los dedos que toman parte en este movimiento

En cuanto al **pulgar de la mano izquierda**, hay que evitar generar con él una presión excesiva hacia el mástil, sobre todo en cejillas, ya que nos puede

Llevar a tener lesiones del abductor del pulgar. Lo más recomendable será la posición en la que el pulgar se opone al dedo índice. Este dedo favorecerá los movimientos a lo largo del mástil.

Los dedos de la mano izquierda tendremos que posicionarlos de una forma relajada sobre el diapasón, sin oprimir la cuerda con una fuerza excesiva. La posición de los mismos será la de la mano con relación a las divisiones del diapasón.

Todo lo anterior puede ser ampliado con los libros de técnica que aparecen en la bibliografía.

FORMACIÓN GABOU

3. BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, Dionisio: *Nuevo método para guitarra* (1843)
- Carlevaro, Abel: *Cuaderno nº1. Escalas diatónicas*
- Carlevaro, Abel: *Cuaderno nº2. Técnica de la mano derecha*
- Carlevaro, Abel: *Cuaderno nº3. Técnica de la mano izquierda*
- Carlevaro, Abel: *Cuaderno nº4. Técnica de la mano izquierda*
- Carlevaro, Abel: *Escuela de la guitarra, exposición de la teoría instrumental.*
- Farias, Joaquín: Guía práctica de Ergonomía musical: Técnica de la guitarra clásica. Biomecánica y prevención de lesiones (2010)
- Pujol, Emilio: *Escuela Razonada de la Guitarra*, volúmenes 1 (1934), 2 (1937), 3 (1954) y 4 (1971).
- Sáenz, Juan José: Diccionario técnico de la guitarra (2000)

FORMACIÓN GABOU

Tema 6.

**La Técnica moderna de la guitarra: principios fundamentales.
Aportación al desarrollo de la técnica moderna de los grandes
instrumentistas y pedagogos.**

ÍNDICE:

1. La técnica moderna de la guitarra: principios fundamentales
 - 1.1. Introducción
 - 1.2. Principios fundamentales
2. Aportación al desarrollo de la técnica moderna de los grandes instrumentistas y pedagogos
3. Bibliografía

1. LA TÉCNICA MODERNA DE LA GUITARRA: PRINCIPIOS FUNDAMENTALES

1.1. Introducción

Se podría decir que la **guitarra moderna** tiene su origen en distintos sucesos de vital importancia que suponen un punto de inflexión. Por una parte se produce la culminación del proceso evolutivo en la construcción de la guitarra por medio de Antonio de Torres. El constructor almeriense crea una nueva plantilla y también practica una nueva técnica de construcción, lo que propicia que se sienten las bases de la guitarra moderna, la cual se enfrenta a nuevos retos de distinta índole. Hay que reconocer la influencia de **Francisco Tárrega** y de su Escuela en la evolución de la técnica. Gracias a la nueva construcción de Torres y la técnica de la Escuela de Tárrega se produjo un desarrollo de la guitarra como instrumento, la cual estuvo en el siglo precedente en “cierta decadencia” sobre todo fuera de España.

Otro de los factores importantes en el desarrollo de la técnica moderna fue la formación de un repertorio en el que se incluyeron por primera vez obras originales escritas para guitarra por compositores no guitarristas. Este hecho supone un punto de inflexión para el instrumento, el cual se produjo en el siglo XX a partir de la composición por parte de Manuel de Falla de la pieza *Homenaje a Debussy* (1920).

Andrés Segovia también simboliza la transición a la técnica moderna de la guitarra, ya que propicia una evolución del repertorio, al igual que un auge de la presencia de la guitarra en las grandes salas de conciertos y un aumento de la popularidad del instrumento entre otros aspectos. Podríamos decir que el siglo XX fue el más importante para la historia de la misma.

1.2. Antecedentes: Sor, Aguado, Tárrega y las guitarras de Torres.

Antes de profundizar más en lo anterior tenemos que conocer algunas características históricas o antecedentes que nos hacen desembocar en el momento crucial que hemos narrado anteriormente.

En un primer lugar, es de vital importancia para entender los cambios técnicos que se produjeron, el hecho de que del siglo XVIII al XIX se produjese el paso de 6 cuerdas u órdenes dobles a simples, consolidándose

éstas hasta nuestros días. Este cambio se produce por varios motivos como las necesidades musicales como la expresión y tesitura una vez que la afinación con bordones se había generalizado. Otras de las posibles razones para producirse el cambio serían la agilidad a la hora de tocar que una guitarra con cuerdas simples ofrece, la concepción estética del momento, la búsqueda de sencillez sonora, y la necesidad de adaptar la guitarra a los cambios técnicos y musicales que se están produciendo en otros instrumentos. Además el nuevo concepto estilístico-musical, el progreso técnico derivado y la modificación organológica, propició también el florecimiento de la didáctica que se resumió en varios métodos. El primero de ellos para guitarra de seis órdenes se llama *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra* (Veracruz 1776).

También fue muy importante para el desarrollo guitarrístico y de su técnica, la evolución paulatina en la notación musical, pasando de la **tablatura al sistema mensural**, el cual aparece por primera vez en *Reglas y advertencias* (Madrid, 1754) de Pablo Minguet e Irol. A partir de este momento la guitarra tuvo una transformación paulatina desde su función meramente acompañante, en la que predominaba los rasgueos, hasta una más polifónica gracias a la evolución de la escritura en el que las voces se definieron cada vez con mayor exactitud.

Fernando Sor y Dionisio Aguado serán cruciales asentando las bases del desarrollo de la técnica en la guitarra moderna. Sor, tuvo un sentido musical y artístico exquisito como intérprete y compositor, unido a la gran labor pedagógica y técnica de Aguado, lo que propició la base perfecta para sostener la posterior técnica de Francisco Tárrega.

Si realizamos un acercamiento a la figura de **Fernando Sor**, la cual ha sido una de las más relevantes e interesantes de la historia de la guitarra, tendremos que señalar que ha tenido una amplia producción musical, ya que no solo fue guitarrista y compositor de música para guitarra, sino que su obra también abarca otros instrumentos y géneros musicales como el ballet, la ópera, la música vocal, etc. La producción anteriormente descrita no es muy conocida lo que impide llegar a tener una visión global de su capacidad creadora como dirá Mangado su *Enciclopedia para guitarra*.

Fernando Sor compuso grandes obras para guitarra pero sobre todo llevó la escritura musical a las más altas cotas hasta el momento. A parte de piezas como la *Sonata opus 22*, *La Fantasía Elegiaca opus 59*, *Las variaciones sobre las Folías de España Opus 15a*, etc., escribió distintas obras didácticas que contribuyeron a la evolución técnica de la guitarra como fueron el *método*

para la guitarra de 1830, las colecciones de estudios opus. 6, 29, 31, 35..., o las 24 pequeñas piezas progresivas opus 44. El carácter de Sor cosmopolita y viajero, le llevó a residir en ciudades como Barcelona, Madrid, París, Londres o Moscú, recabando en los mismos multitud de experiencia debido a sus encuentros musicales.

Las **diferencias técnicas entre Sor y Aguado** residen principalmente en que el primero tocaba sin uña, lo que era habitual en Europa, y Aguado tocaba con uña, algo común en España. Dicha polémica se recoge en el "Método" de Sor, la cual es una obra de vital importancia para el mundo guitarrístico. El dilema entre la pulsación con yema o uña se produce por el concepto estético del Romanticismo, en el que se busca una mayor sonoridad y virtuosismo. Se necesita un mayor tratamiento técnico y recursos sonoros.

Si nos centramos en **Aguado**, como nos dice Julio Jimeno en un artículo para la Revista Roseta llamado *Dionisio Aguado (1784-1849) y la Escuela de guitarra de 1820*, es considerado para algunos como el pedagogo más importante de la historia de la guitarra. Aguado estuvo viviendo durante años junto a su madre en Madrid, y es en 1820 cuando publica la *Colección de estudios*. Después de la muerte de su madre sobre el año 1826, se trasladó a París hospedándose en el Hotel Favart; donde también residiría unos años Fernando Sor. Es posible que de ahí surja la amistad entre ambos guitarristas. **Herman Mendel** dice que "Aguado se convirtió en el preferido de los salones y salas de concierto.¹ Allí llegó a llamar la atención de figuras como Rossini o Paganini. En muchos de los conciertos parisinos Aguado aparece tocando junto a su amigo Fernando Sor, que aunque sus formas de ejecutar la guitarra eran distintas, ambos se admiraban. Aguado poseía un carácter distinto al de su amigo Sor, quizás menos viajero y más retraído, en 1838 volvió a Madrid. En los últimos años de su vida se dedicó a la redacción de su obra pedagógica más conocida *el Nuevo método para guitarra*, que fue publicado en Madrid en 1843. Posteriormente, en 1849, escribió un *Apéndice* que fue publicado póstumamente por deseo del propio Aguado.

Durante su vida tuvo **numerosos amigos guitarristas**, gracias al prólogo de la *Escuela de guitarra* que publicó Aguado en Madrid de 1825, se sabe que fue amigo de François de Fossa. También se cree que tuvo que relacionarse con Fernando Moretti, a pesar de la diferencia de edad, ya que este último le dedicó su *Fantasia, Variazioni e coda per chitarra sola* sobre un tema de

¹ Información presente en el artículo de Julio Jimeno para la Revista Roseta: *Dionisio Aguado (1784-1849) y la Escuela de guitarra de 1820*.

Rossini. En el testamento de Aguado también se menciona al guitarrista Jose M^a Ciebra, pero sin ninguna duda la mayor amistad la tuvo con Sor. Éste último en su *Método para la guitarra*, trata el uso de las uñas de la mano derecha mencionando a Aguado y relatando su primer encuentro.

Si tratamos los **métodos de guitarra de Dionisio Aguado** tenemos que considerar que también compuso obras para guitarra, en forma de vals muchas de ellas y que fueron consideradas como "música de salón". Quizás la pieza más importante es la op.2 *Trois Rondo Brillants*, que fue publicada en París a finales de 1825. También de la época parisina son *Le Menuet affandangado* op.15 y *Le Fandango Varié* op.16. A la muerte de Sor, Aguado escribió una versión del *Gran Solo* de Fernando Sor. En cuanto a la obra pedagógica la primera conservada es *Colección de estudios* de 1820 publicada en Madrid por B.Wirmbs.

Brian Jeffery realiza un completo trabajo sobre los métodos publicados por Aguado. Jeffery fue incluido en la introducción de la traducción inglesa del *Nuevo Método para guitarra* (Madrid de 1843). Nos habla de métodos de Aguado como los siguientes:

Escuela de guitarra, que tiene una edición en Madrid del 1825 y otra de París en 1826. De la esta última edición hay una traducción en francés datada también del 1826 con el título *Méthode Compléte pour la Guitare*.

También nos habla del método *Nouvelle Méthode de Guitare*, op. 6, que se publicó en el 1834 en París. Existe una traducción española del método cuyo título es *Nuevo método de guitarra*, op.6, que pudo haberse publicado según Jeffery en Madrid sobre 1840. Puede haber habido una traducción al inglés con el nombre *New Method* al aparecer en un catálogo del editor londinense Cocks.

También tendremos *La Guitare Enseignée par une Méthode Simple* (París 1836), y *La Guitare Fixée sur le Tripodison ou Fixateur* publicada en París en 1836, cuya traducción inglesa podría ser *Hints to Guitar Plater* publicada en Londres antes de 1845 por Cocks.

Otro de los métodos sería *Nuevo método para guitarra* (Madrid, 1843). Del método anterior existen reimpresiones y una edición distinta. De 1849 data el *Apéndice* al método anterior, publicado de forma póstuma en Madrid 1850.

Francisco Tárrega y las guitarras de Antonio de Torres

Para que la guitarra y su técnica evolucionen es necesario reunir un repertorio amplio y variado. El primero en darse cuenta de ello es **Francisco Tárrega**, por lo que empieza a realizar transcripciones de obras escritas para otros instrumentos. Es el primer guitarrista en transcribir por ejemplo obras de Albéniz. Alumnos de Tárrega como Llobet, Emilio Pujol, Fortea, etc., continúan posteriormente con la tarea de transcripción.

Después de la muerte de Tárrega sus discípulos directos y seguidores, empiezan a publicar en las primera décadas del siglo XX obras que dicen basarse en los preceptos técnicos del maestro. Wolf Moser menciona entre estas obras: *Escalas y arpegios* (1910) de Domingo Prat, *Método de guitarra* (1921) de Daniel Fortea, *Método moderno para guitarra, tres volúmenes* (1921, 1922 y 1924) de Pascual Roch, *Método elemental* (1923) de Hilarión Leloup y *Escuela razonada de la guitarra, cuatro volúmenes* (1934, 1937, 1954 y 1971) de Emilio Pujol.

A la lista anterior podrían añadirse títulos como *Técnica superior de guitarra* (1922) de Julio Salvador Sagreras o los seis volúmenes con las *Lecciones de guitarra* de este mismo autor.

En cuanto a la **técnica de Tárrega** podemos decir que lo más novedoso es su posición de la mano al tocar sin uña, la pulsación, etc. Tárrega hereda la tradición guitarrística y la actualiza teniendo como punto de referencia a Aguado.

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."

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.

2. APORTACIÓN AL DESARROLLO DE LA TÉCNICA MODERNA DE LOS GRANDES INSTRUMENTISTAS Y PEDAGOGOS.

El tema que nos ocupa a continuación pretende hacer una selección de las principales aportaciones de los distintos instrumentistas, pedagogos y realizar una comparación. En este tema podemos incorporar varios nombres que en mayor o menor medida han colaborado en el desarrollo de nuestro instrumento. El contenido que vamos a proporcionar a continuación debe ser utilizado a modo de guía, ya que existen distintas clasificaciones y la posibilidad de desarrollarse de una forma más exhaustiva. Podríamos establecer de una forma cronológica como primera figura a Tárrega y su Escuela, cuyos alumnos más representativos fueron Miguel Llobet, Emilio Pujol, Daniel Fortea, Domingo Prat, María Rita Brondi y Josefina Robledo. También se puede nombrar la escuela del propio Miguel Llobet nacida de la de Tárrega con alumnos como María Luisa Anido, Luisa Walker y Rey de la Torre. Todos los anteriores guitarristas marcaron una época. Otros nombres como John Williams y Christopher Parkening, han desarrollado principalmente una labor concertística.

La escuela de Tárrega

Basándose en la escuela de Aguado, **Tárrega** comienza a tocar con uñas y con la mano derecha en diagonal, al igual que Julián Arcas el cual le había influenciado. Tárrega se preocupó tanto por la **técnica** como por la

sonoridad del instrumento, estudiando éste para conseguir los mayores resultados posibles conforme a su criterio. Amplió las posibilidades sonoras de la guitarra, desde el aspecto de la tímbrica, recursos interpretativos, efectos, etc., todo ello encaminado a conseguir su ideal interpretativo dejando la técnica al servicio de la música. Realizó un importante y exhaustivo estudio de la técnica en general y de la pulsación en particular para obtener la sonoridad. Según Domingo Prat (1886-1944) afirma que los problemas de salud de Tárrega le afectaron a las uñas, teniendo que cortárselas y desarrollar un nueva técnica. En esos últimos años es cuando transmite sus enseñanzas a alumnos como Daniel Fortea, Emilio Pujol o Josefina Robledo.

Al cortarse las uñas **Tárrega** quiere una posición de la **mano más perpendicular** a las cuerdas, realizando el ataque con la última falange y utilizando el apoyado. Su estudio le lleva a crear una *nueva escuela* en la manera de tocar la guitarra basada en resolver de antemano problemas técnicos que puedan plantearse de forma lógica y progresiva, permitiendo abordar una interpretación libre acorde con la música del momento y apta para la nueva guitarra creada por **Antonio Torres**. La escuela se fundamentó en los siguientes principios:

- Se defiende una posición de mano derecha perpendicular a la tapa, atacando con el lado izquierdo del dedo hacia arriba (en perpendicular) con la acción de la última falange (esto último ya lo predicaban Sor y Aguado).
- Se utiliza el ataque apoyado
- Predomina la sonoridad de yema.
- Análisis de todos los elementos técnico-mecánicos para conseguir precisión, seguridad e independencia de los dedos.
- Ubicación y desplazamiento del pulgar por el mástil acompañando a los dedos.
- Distancia mínima de los dedos de mano izquierda y preparación para su efectiva acción.
- Forma de pisar en perpendicular flexionando las dos por todas sus falanges.
- Prohibición de repetir dedo.

- Pulgar y anular pueden actuar en cualquier cuerda.
- Invención de nuevos recursos técnico-interpretativos.

Todas las consideraciones anteriores no llegaron a ordenarse y publicarse en ningún método. Su alumno **Emilio Pujol**, fue el encargado de plasmar todas estas aportaciones de forma didáctica en *Escuela Razonada de la guitarra* (4 volúmenes) basada en los principios de Tárrega. Por lo tanto la labor de Tárrega fue asentar las bases de la técnica moderna del instrumento y conseguir dar el impulso decisivo para la revalorización de ésta, después de un periodo difícil. Esta labor la continuarán sus alumnos y posteriormente Andrés Segovia que llevará el instrumento al más alto nivel concertístico, pedagógico y compositivo.

De la **Escuela de Tárrega** surgen como dijimos anteriormente guitarristas como Llobet, Pujol o Fortea.

Llobet fue el máximo exponente concertístico de la época, el mayor difusor de la escuela moderna de la guitarra, gran compositor, también realizó grandes transcripciones, y tuvo entre sus alumnos a María Luisa Anido, o Prat, entre otros.

Pujol y Fortea se preocuparon más de la parte didáctica, publicando trabajos basados en la escuela de Tárrega.

Emilio Pujol aparte de publicar el método *Escuela Razonada de la Guitarra* basado en la técnica de su maestro, realiza un extenso desarrollo del repertorio de música antigua. Pujol fue profesor de Alberto Ponce que posteriormente se instalará en París y será uno de los impulsores de la *Escuela Francesa* junto a A. Lagoya.

Fortea funda la biblioteca que lleva su nombre como editorial dedicada a la guitarra publicando entre otras, la obra de Sor y Tárrega. Tuvo como alumnos a Regino Sainz de la Maza o a José María López, este último profesor de José Luis Rodrigo. **Regino Sainz de la Maza**, desarrolló una importante labor pedagógica como catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

También podríamos hablar de la escuela de **Narciso Yepes** que se consideró un fiel seguidor de la tradición de Tárrega. Si bien es cierto, que su escuela podría estar a parte de la de este último ya que recibió su principal influencia del compositor Vicente Asencio, con quien estudió varios años. La Escuela de Narciso Yepes, promulga el uso de la guitarra de diez cuerdas,

este hecho lleva adosado el empleo de recursos técnicos alejados de la tradición guitarrística. Yepes hizo una importante labor de difusión del repertorio o música de su tiempo. Actualmente la guitarra de diez cuerdas en el ámbito clásico minoritaria, aunque algunos de sus discípulos siguieron y siguen utilizándola.

La escuela de Andrés Segovia:

La figura quizás más importante para la **evolución de la guitarra moderna** es **Andrés Segovia**. No es posible hacer una definición exacta de los principales representantes de la escuela de Andrés Segovia, ya que su influencia fue tan extensa que en mayor o menor medida la mayoría de los guitarristas de la época habían recibido clases del guitarrista. También hay que señalar que cada uno de los representantes de la misma han desarrollado características personales, elevando el instrumento tanto desde un punto de vista técnico como desde el estrictamente musical, siendo muchos de estos guitarristas y pedagogos una referencia directa para la mayoría de los estudiantes de guitarra de distintas partes del mundo.

Andrés Segovia fue en gran parte desde sus inicios autodidacta, el amor que le profesó a la guitarra le llevó a conseguir una revalorización del instrumento. **Crea una Escuela diferente a la de Tárrega** y sus discípulos persiguen obtener la calidad sonora que sea más acorde con la música del momento, el sonido obtenido será rico en timbres y matices. Con Andrés Segovia han estudiado grandes guitarristas como el español José Tomás, el venezolano Alirio Díaz, el uruguayo Abel Carlevaro, o el inglés John Williams.

Por otra parte si hablamos de los integrantes de la Escuela Francesa mencionaremos a Alberto Ponce y a A. Lagoya. El primero estudia con Pujol y el segundo con Segovia. Son impulsores de la pedagogía didáctica del instrumento en Francia.

Tendremos a representantes de distintas escuelas como:

Escuela Norteamericana: Aaron Shearer, Barrueco, familia Romero, Michel Lorimer...

Inglatera: Julian Bream, John Duarte, Hector Quine, etc. ...

Italia: Ruggiero Chiesa, Angelo Gilardino...

Francia: Ida Presti, Alexander Lagoya...

Escuela Centroeuropea: Karl Scheit, Sigfried Behrend, Konrad Ragossnig...

Escuela Sudamericana: Isaac Nicola, Ángel Barrios, Abel Carlevaro, Turibio Santos, Oscar Cáceres, Manuel López Ramos...

Isaac Nicola estudió con Pujol y será el encargado de unir la enseñanza del instrumento en Cuba, siendo impulsor de la pedagogía del instrumento en este país. Su alumno más importante es **Leo Brouwer**, del cual se puede hablar como precursor de su propia Escuela, desarrollando una importante labor compositiva, situándose como una figura de referencia en el repertorio de la música contemporánea para guitarra.

Carlevaro estudió con Segovia, fue un guitarrista preocupado por la técnica llegando a desarrollar su propia “Escuela de la guitarra” que tiene como finalidad sintetizar una técnica para racionalizar y analizar todos los movimientos que intervienen en la ejecución: colocación de manos, producción del sonido, ataque de los dedos, funciones de los brazos o fatiga muscular (relajación y fijaciones musculares). Realizó la sistematización de una técnica guitarrística que pudiese racionalizar y analizar el movimiento de todos los elementos relacionados con la ejecución. En este sentido, hay que destacar el método titulado *Serie didáctica para guitarra* en el que trata de manera extensa aspectos técnicos y la manera de afrontarlos.

Actualmente se han incorporado a los nombres anteriores concertistas, la mayoría de ellos discípulos de maestros ya nombrados, que desarrollan su labor difundiendo la concepción actual de la técnica guitarrística.

A modo de resumen podemos decir que la revalorización del instrumento y por tanto la evolución de la técnica se produjo a través de varios frentes:

1. El Concertístico, con figuras como Llobet, Pujol, Segovia
2. Ampliación del Repertorio, mediante transcripciones de música antigua, recuperación de clásicos, creación de piezas para guitarra por medio de compositores no guitarristas. Composición de piezas por compositores guitarristas.

3. Auge de métodos y de la enseñanza de la guitarra. Surge este punto por la necesidad de transmitir los conocimientos e incluir la guitarra en la enseñanza de los conservatorios.
4. La técnico-pedagógica. La necesidad de sistematizar en trabajos técnicos o métodos. Tárrega, Pujol, Fortea, Carlevaro...
5. Publicación de obras.

A partir de la escuela de Tárrega y con las nuevas concepciones estéticas y musicales de principios de siglo, surgen nuevas formas de entender la música y su interpretación y por lo tanto hay cambios en lo que se refiere al ataque y a la pulsación. De aquí surgieron varias tendencias que se decantaron por una manera u otra de atacar para conseguir la ejecución y la sonoridad apropiada.

Una de las controversias que han acompañado a la guitarra desde Sor y Aguado es la concepción del sonido con uña o yema. E. Pujo publicó un trabajo dedicado a este gran conflicto titulado "El Dilema del sonido", aportando consideraciones a favor y en contra de estas dos pulsaciones. En esta faceta podemos observar diferentes escuelas que como es lógico varían en cuanto a forma de atacar de los dedos, con yema o más o menos uña y variaciones de la mano derecha incluso del instrumento.

Tendencias de Pulsación:

1. Concepto de sonoridad de la yema. Este precepto es transmitido desde Tárrega a sus alumnos Pujol y Fortea. (Escuela de Sor y Carcassi).
2. Concepto de sonoridad de la uña, con la cual se obtiene el sonido debido al ataque, más brillante (Regino y Carlevaro)
3. Concepto de sonoridad yema-uña. Combinación de las dos: Sensibilidad de la yema y brillantez de la uña (Escuela de Aguado, Giuliani, Segovia o Lagoya).

También podemos encontrar diferencias en la forma de atacar la cuerda:

1. Tárrega, Pujol: perpendicular y lado izquierdo del dedo (yema)
2. Segovia: Un poco oblicuo (hacia puente) y lado izquierdo (yema-uña)
3. Carlevaro: perpendicular y lado izquierdo (uña)
4. Lagoya: perpendicular y lado centro-derecho (yema-uña)
5. Regino: perpendicular y el centro del dedo (uña)

Lógicamente estas diferentes formas de atacar traen consigo cambios en la posición de la mano derecha para efectuar con precisión el ataque y conseguir la sonoridad y la técnica deseada, al igual que la colocación del instrumento para adecuarlo a la técnica de la mano derecha, y a la correcta acción de los dedos.

3. BIBLIOGRAFÍA

- Briso de Montiano, Luis: *Un fondo desconocido de música para guitarra* (1995)
- Brown, Howard Mayer: *Embellising 16th Century Music.* (1976)
- Fuenllana, Miguel de: *Libro de música para vihuela intitulado Orphénica Lira* (1981)
- Gimeno, Julio: *Dionisio Aguado (1784-1849) y la Escuela de guitarra de 1820* (2007)
- Gimeno, Julio: *La “escuela Tárrega” según los métodos de Pascual Roch y Emilio Pujol* (2003)
- Mangado, Josep María: *Sor, Fernando*, entrada de la Enciclopedia de Francisco Herrera (2004)
- Mudarra, Alonso: *Tres libros de música en cifras: para vihuela* (1546)
- Nombres Propios de la guitarra: *Antonio de Torres* (2008)
- Romanillos, José Luis: *Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y su obra* (2004)
- Turnbull, Harvey: *The Guitar from the Renaissance to the present day.* (1976)
- Tyler, James: *The Early Guitar.* (1980)
- Varios autores: Actas del Congreso “España en la Música de Occidente” v.I (1987)

FORMACIÓN GABOU

Tema 7.

Evolución de las diferentes escuelas y métodos específicos de los instrumentos de cuerda pulsada. Estudio comparativo de las concepciones estéticas, teóricas y técnicas de las diferentes escuelas.

ÍNDICE:

1. Evolución de las diferentes escuelas y sus métodos, así como concepciones estéticas, teóricas y técnicas
 - 1.1. Introducción
 - 1.2. Evolución de las diferentes escuelas
2. Bibliografía

1. EVOLUCIÓN DE LAS DIFERENTES ESCUELAS Y SUS MÉTODOS, ASÍ COMO CONCEPCIONES ESTÉTICAS, TEÓRICAS Y TÉCNICAS

1.1. Introducción

Desde la época de los **laudistas y vihuelistas** existía una preocupación por la **interpretación y ejecución**, además de por la técnica y su pedagogía. Desde aquella época se vienen publicando tratados (en el Renacimiento eran los vihuelistas y laudistas los que escribían tratados), sin embargo no es hasta finales del s.XVIII y principios del s.XIX cuando se establece un interés generalizado por la publicación de métodos y tratados didácticos, que desde el siglo s.XVI vienen engrosando la lista cada vez mayor de publicaciones de este tipo. En cada tratado, el autor trataba temas tan diversos como la pulsación, posición con el instrumento, colocación de las manos, recomendaciones para ejecutar pasajes complejos, ornamentación, etc. Además algunos de ellos poseen un método **tan didáctico y moderno, que no parecen de la época** en la cual fueron escritos.

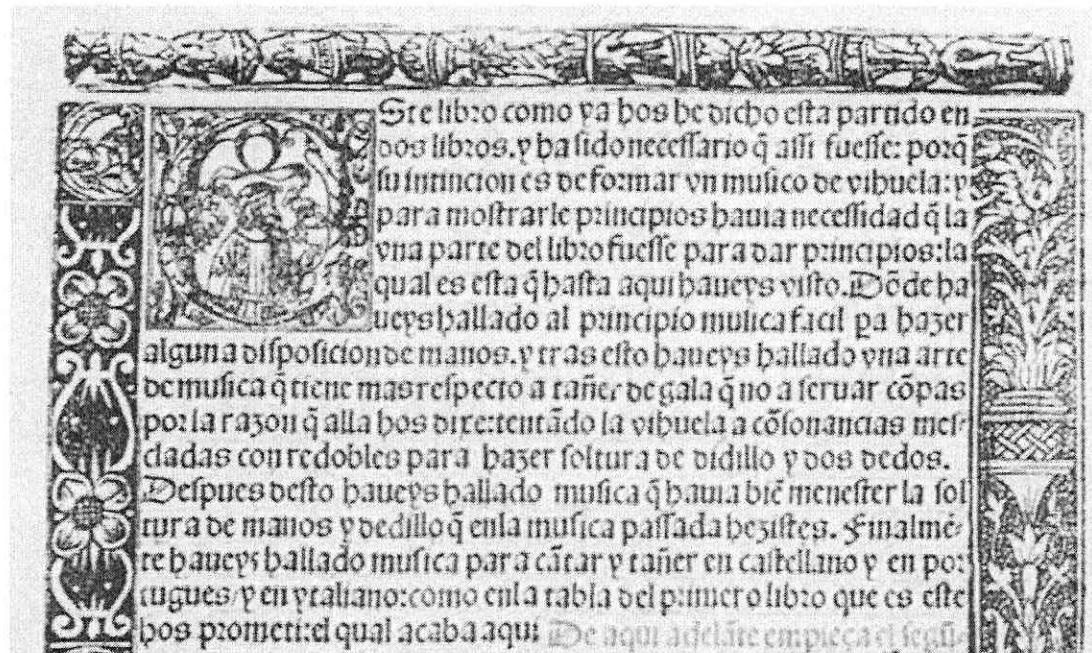
1.2. Evolución de las diferentes escuelas

Comenzaremos con la **vihuela**, que como fue desarrollada en España, posee mayoritariamente composiciones realizadas por españoles. Los únicos autores que no eran españoles eran Francesco da Milano y Paolo Vinci.

Luis de Milán escribió *El Maestro*, el cual fue publicado en 1536. En este libro ya se puede apreciar un carácter didáctico, ya que las obras en él incluidas están organizadas con un nivel de dificultad ascendente. Una primera parte del libro está dedicada a fantasías. Posteriormente comienza a exponer unos “cuadernos” para “guitarra y canto” en castellano, que más tarde serán en portugués e italiano. Él mismo nos dice en *El Maestro* que su libro es didáctico en las siguientes líneas:

“Este libro, como ya os he dicho, está partido en dos libros y ha sido necesario que así fuese; porque su intención es formar un músico de vihuela. Y para mostrarle principios había necesidad de que una parte del libro fuese para dar principios, la cual es hasta aquí, donde habéis hallado al principio música fácil para hacer alguna disposición de manos. Tras esto habéis hallado una parte de música que tiene más respecto a tañer de

gala que de mucha música ni compas por la razón que allá os dije: tentando la vihuela a consonancias mezcladas con redobles para hacer soltura de dedillo y dos dedos. Después de esto habéis hallado música que había bien menester la soltura de manos y dedillo que en la música pasada hiciste. Finalmente habéis hallado música para cantar y tañer en castellano, portugués e italiano: como en la tabla del primer libro que es éste que os prometí, el cual acaba aquí”



El segundo en publicar fue **Alonso Mudarra** (diez años más tarde, en 1546), con su *Tres libros de música en cifra para vihuela*, que sin tener un carácter claramente didáctico, recoge en su interior explicaciones sobre aspectos técnicos y artísticos del instrumento. En el citado libro, Mudarra nos explica (entre otras cosas) cómo se debe redoblar con dos dedos o cómo se debe interpretar la música de su época, además de aportar tanto obras originales del propio Mudarra, como transcripciones para vihuela y vihuela y voz de otros compositores del momento como: Josquin Des Pres, Nicolas Gombert, Adrian Willaert, Antoine de Févin o Pedro Escobar. En el primer libro encontramos 17 piezas para vihuela sola y 6 para guitarra sola. En el segundo libro encontramos 26 piezas para vihuela sola y en el último 28 obras para vihuela y voz.

Miguel de Fuenllana publicó su libro algo más tarde, en 1554 (aunque el permiso de publicación lo obtuviera el 11 de agosto de 1553). Este libro se titulaba *Orphenica Lyra* y en él nos explicaba cosas como el método para hacer

redobles con dedillo, el efecto negativo de utilizar las uñas, la figueta castellana (el pulgar por fuera del índice) o los dos dedos (índice y medio) como mejor manera de redoblar y dejar para el pulgar la línea del bajo. Pero no solamente eso, sino que además nos habla del apoyado (por primera vez en la historia) como método para conseguir más limpieza, evitando disonancias al dejar bajos al aire.

Orphenica Lyra está compuesta por 188 piezas, de las cuales aproximadamente dos tercios son arreglos de piezas o transcripciones para vihuela o vihuela y voz, de obras polifónicas de otros compositores como: Josquin Des Pres, Nicolas Gombert, Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero entre muchos otros. Sobre las obras originales de Fuenllana, son más de 50 fantasías, 8 tientos, 2 dúos, un motete y algunos contrapuntos de melodías seculares e himnos. De ellas, 160 son para vihuela de seis órdenes, 9 para vihuela de cinco órdenes y 9 para guitarra de cuatro órdenes.

Un poco más tarde (en 1557), **Luis Venegas de Henestrosa** escribió el *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, en el cual nos explica de qué formas podemos redoblar:

- Dedillo
- Figueta castellana
- Figueta extranjera, con índice y el pulgar por dentro (usado por los laudistas europeos)
- Dos dedos, índice y medio

Seguiremos con la **escuela laudística**, de la cual debemos decir que fue en el Renacimiento y primer Barroco cuando más laudistas publicaron consideraciones acerca del instrumento. De estos tenemos tratados sorprendentes, ya que en ellos podemos ver una gran evolución técnica de los instrumentos de cuerda pulsada y un pensamiento teórico muy adelantado, que en ocasiones nos recuerda a teorías de los siglos XIX y XX. En ellos nos hablan de cómo pulsar para hacer escalas, si con figueta extranjera o a partir del s.XVII con figueta castellana, de cómo se deben arpegiar los acordes, del toque de yema, de la posición, el instrumento, la técnica de mano izquierda con dedos fijos, el pulgar para acompañar los movimientos de la mano

(capirola), la función que tiene cada parte del brazo o incluso la función del dedo meñique de la mano derecha.

Pero aparte de los españoles, también hubo otros autores que escribieron sobre temas técnicos. En Francia lo hizo **Le Roy**, en Inglaterra fueron **Robinson** y **Dowland** y en Alemania tanto **Gerle** como **Newsindler**.

Sobre la escuela laudística del Barroco debemos decir que en esa época hubo un cambio musical importante y esto trajo consigo una evolución de la técnica. A partir de ese momento aparecieron muchos autores laudistas que decidieron publicar tratados de carácter técnico-didáctico, así que incluso aparecieron diversas escuelas según países. Podemos destacar Alemania, Inglaterra, Francia e Italia.

Los tratados de los que hablaba anteriormente se refieren principalmente a la mano izquierda y a la mano derecha, desde un punto de vista técnico. Pero veamos exactamente qué temas trataban:

Sobre la mano derecha:

- Pulsación de (p, i) pulgar por fuera y sobre todo (i, m) para la línea melódica.
- El pulgar se usará para los bajos
- La mano más perpendicular y apoyo del dedo meñique en la tapa (Primero cerca del puente, luego detrás de éste)
- Funciones de los dedos y forma de tirado hacia dentro de la mano
- Realización del arpegiado de acordes con (i), (p, i) o (m) hacia arriba o abajo.
- Sonido de yema y uña para conjunto.

Sobre la mano izquierda:

- Libertad en desplazamientos con acompañamiento del pulgar al índice
- Extensión de la muñeca y pulgar en mitad del mástil.

- Dedos cerca de las cuerdas y mantener los dedos fijos hasta que cambie de nota.
- Ligado técnico como articulación

Como dijimos con anterioridad, algunas de estas indicaciones son bastante **adelantadas a su tiempo**, ya que podrían haber sido extraídas de la escuela moderna.

Vamos ahora con la escuela guitarrística del **barroco**. Gracias a los guitarristas del barroco y a la nueva guitarra (guitarra española de cinco órdenes), ahora podemos disfrutar de un gran número de publicaciones de música y tratados en los cuales podemos observar el gran desarrollo que experimentó este instrumento, tanto a nivel técnico como musical.

En el **Renacimiento** el instrumento era más pequeño, pero ahora ve aumentado tanto su tamaño, como su número de órdenes (hasta cinco). Debido a esto, aparecen nuevas formas de tocar el instrumento, como es el rasgueado, el punteado y el estilo mixto, técnicas recogidas en tratados de la época. Gracias a que este instrumento era adecuado para realizar acompañamiento, fueron publicados varios tratados sobre el tema, pero hasta la llegada de las obras didácticas de **Amat, Velasco, Ribayaz y Gaspar Sanz**, antes no se habían publicado las recomendaciones más importantes en cuanto a técnica, nuevos recursos expresivos o interpretativos se refiere. Gracias a los autores de tratados, durante esta época se explica a la perfección cómo se debe realizar un acompañamiento (técnica a usar, ornamentos, reglas de afinación, entrastado o compositivas así como la producción del sonido y consejos para los dedos, mecanismos y digitación), lo cual es de gran importancia, ya que además nos ayudan a entender cómo se realizaba el bajo continuo en la época.

De todos los autores de obras didácticas citados anteriormente, el que más importancia tiene es el turolense **Gaspar Sanz**, ya que escribió tres libros repletos de adaptaciones para guitarra muy interesantes, organizadas de menor a mayor dificultad, usando los tres estilos de tañido y explicando de qué forma se debe realizar una correcta interpretación técnica y artística. Además, Sanz aporta gran cantidad de reglas: para hallar todos los acordes, acompañar el bajo en todos los tonos, enlaces de acordes, afinar, poner trastes, posiciones de ambas manos, adornos, ligados y técnica de escalas, arpegios y ceja.