



**Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado**

18 Estudios para Guitarra

Tesina de Postítulo en Composición Musical

OSVALDO ROBERTO CAVIERES CARMONA

PROFESOR GUIA:

MARIO MORA

**SANTIAGO DE CHILE
MARZO 2016**

Agradecimientos

A Mario Mora por su guía en la creación de este texto.

A mi madre Nora, mi padre Osvaldo, y mi hermano Carlos por enseñarme todo lo que sé.

A Eduardo Led. Gómez, mi Maestro de Guitarra.

TABLA DE CONTENIDO

Agradecimientos.....	ii
Tabla de Contenido.....	iii
Índice de Figuras.....	vi
I Abstract.....	1
II Introducción.....	3
III Estado del Arte.....	6
3.1 Renacimiento y Barroco.....	8
3.2 Clásico-Romántico.....	37
3.3 Siglo XX – XXI.....	55
3.4 La guitarra en Chile.....	64
IV Análisis de la Obra.....	74
4.1 Nivel Elemental – 5 Dúos para Guitarra.....	79
4.2 Nivel Básico – 5 Estudios en la Primera Posición.....	85
4.3 Nivel Medio - 8 Estudios para Guitarra.....	91
V 18 Estudios para Guitarra.....	98

Nivel Elemental

Estudio I.....	100
Estudio II.....	102
Estudio III.....	104
Estudio IV.....	105
Estudio V.....	106

Nivel Básico

Estudio VI.....	108
Estudio VII.....	109
Estudio VIII.....	110
Estudio IX.....	111
Estudio X.....	112

Nivel Medio

Estudio XI.....	115
Estudio XII.....	117
Estudio XIII.....	119
Estudio XIV.....	120
Estudio XV.....	122
Estudio XVI.....	124
Estudio XVII.....	125
Estudio XVIII.....	127

VI Conclusiones.....	129
-----------------------------	------------

VII Apéndice

Entrevista a Luis Orlandini.....	131
Entrevista a Mauricio Valdebenito.....	137
Entrevista a Jaime Calisto.....	143
VIII Bibliografía.....	148

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 . Tablatura vacía.....	10
Figura 2 . Melodía escrita en tablatura.....	10
Figura 3. Acorde escrito en tablatura.....	11
Figura 4 . Tablatura Francesa para guitarra de 4 ordenes , Adrien le Roy.....	13
Figura 5 . Detalle de la fig. 4 , digitación.....	13
Figura 6 . Transcripción en nota real de la tablatura de la fig. 4.....	14
Figura 7 . Transcripción transportada con digitación.....	14
Figura 8 . Tablatura Francesa para laúd.....	15
Figura 9 . Transcripción de fig. 8.....	15
Figura 10 . Transcripción de fig. 8 con digitación.....	16
Figura 11 . Mille Regretz, extracto.....	18
Figura 12 . “Canción del Emperador”, intabulacion de Mille Regretz.....	18
Figura 13 . Transcripción de fig. 12.....	19
Figura 14 . Instrucción de Diego Pisador para leer la tablatura.....	20
Figura 15 . Instrucción de Diego Pisador para leer la tablatura.....	21
Figura 16 . Tabla de Alfabeto. Bartolotti	23
Figura 17 . Giovani Foscarini. Folie diverse, Alfabeto y escritura de rasgueo.....	25
Figura 18 . Transcripción de la fig. 17 de Monica Hall.....	25
Figura 19 . Transcripción de Monica Hall.....	26
Figura 20 . Detalle de “Resumen de acompañar...” Santiago de Murcia.....	27
Figura 21 . Transcripción de la fig. 20.....	27
Figura 22 . Tabla de alfabeto, Santiago de Murcia.....	28
Figura 23 . Instrucción de digitación. Santiago de Murcia.....	29
Figura 24 . Instrucción para la notación de rasgueo, Gaspar Sanz.....	31

Figura 25 . Carta de alfabeto, Gaspar	31
Figura 26. Fol. 29 de “instrucción sobre la Guitarra Española. Gaspar Sanz.....	33
Figura 27 . Detalle de fig. 26- Danza de las Hachas.....	33
Figura 28 . Transcripción Danza de las Hachas – Narciso Yepes.....	34
Figura 29 . Tabla de Acordes de Alfabeto con manos dibujadas.....	35
Figura 30 . Federico Moretti, escalas cromáticas.....	38
Figura 31 . Federico Moretti, escalas mayores.....	38
Figura 32 . Federico Moretti, tablas de acordes.....	38
Figura 33 . Federico Moretti, tablas de cadencias	38
Figura 34 . Federico Moretti, tabla de arpeggios.....	39
Figura 35 . Federico Moretti, arpeggios con cuerdas dobles.....	39
Figura 36 . Mauro Giuliani, estudio 1.....	41
Figura 37 . Fernando Sor, estudio 1 op. 60.....	42
Figura 38 . Fernando sor, estudio 25 op. 60.....	43
Figura 39 . Fernando sor, detalle de la fig. 49.....	44
Figura 40 . Fernando Sor, estudio 23 op. 60.....	44
Figura 41 . Dionisio Aguado, estudio 1.....	46
Figura 42 . Dionisio Aguado, estudio 26.....	46
Figura 43 . Dionisio Aguado, portada.....	47
Figura 44 . Dionisio Aguado, Explicación del trípode.....	48
Figura 45 . Dionisio Aguado, ilustración.....	48
Figura 46 . Francisco Tarrega.....	49
Figura 47 . Francisco Tarrega, estudio 9.....	50
Figura 48 . Francisco Tarrega, Recuerdos de la Alhambra.....	50
Figura 49 . Emilio Pujol, ej 3.....	52

Figura 50 . Emilio Pujol, Ej 4.....	52
Figura 51 . Emilio Pujol, estudio 3.....	52
Figura 52 . Emilio Pujol, estudio 7.....	53
Figura 53 . Emilio Pujol, estudio 12	53
Figura 54 . Stepan Rak, estudio 1.....	56
Figura 55 . Stepan Rak, estudio 2.....	56
Figura 56. Alexandre Tansman, estudio 1.....	57
Figura 57 . Alexandre Tansman, estudio 12.....	58
Figura 58 . Heitor Villa-Lobos, estudio 1.....	59
Figura 59 . Heitor Villa-Lobos , estudio 4.....	59
Figura 60 . Heitor Villa-Lobos , estudio 1- compás 15 al 18.....	60
Figura 61 . Leo Brouwer, estudio 2.....	62
Figura 62. Leo Brouwer, estudio 5.....	62
Figura 63 . Leo Brouwer, estudio 1.....	63
Figura 64 . Leo Brouwer, estudio 6.....	63
Figura 65 . María Luisa Sepúlveda, tabla de alteraciones en la guitarra.....	65
Figura 66 . María Luisa Sepúlveda, arpeggios.....	66
Figura 67 . María Luisa Sepúlveda, escalas en tablatura.....	67
Figura 68 . María Luisa Sepúlveda, dibujo de manos haciendo acordes.....	67
Figura 69 . María Luisa Sepúlveda, escalas escritas en partitura.....	68
Figura 70 . María Luisa Sepúlveda, armónicos naturales.....	69
Figura 71 . María Luisa Sepúlveda, tambor.....	69
Figura 72 . Pablo Délano, estudio 1.....	70
Figura 73. Javier Farías-Caballero, estudio 1.....	72
Figura 74 . Javier Farías-Caballero, estudio 2.....	73

Figura 75 . Javier Farías-Caballero, estudio 3.....	73
Figura 76 . Stepan Rak.....	80
Figura 77 . Dúo I.....	81
Figura 78 . Dúo II.....	81
Figura 79 . Dúo III.....	82
Figura 80. Dúo IV.....	83
Figura 81 . Dúo V.....	84
Figura 82 . Francisco Tarrega.....	81
Figura 83 . Emilio Pujol.....	86
Figura 84 . Estudio VI.....	86
Figura 85 . Estudio VII.....	87
Figura 86 . Estudio VII.....	88
Figura 87 . Estudio VIII.....	88
Figura 88 . Estudio IX.....	89
Figura 89 . Estudio X.....	89
Figura 90. Estudio X.....	90
Figura 91 . Leo Brouwer.....	92
Figura 92 . Leo Brouwer.....	92
Figura 93 . Estudio XI.....	93
Figura 94 . Estudio XI.....	93
Figura 95 . Estudio XVIII.....	93
Figura 96 . Estudio XII.....	94
Figura 97 . Estudio XIII.....	95
Figura 98 . Estudio XVI.....	95
Figura 99 . Estudio XVI.....	96

Figura 100 . Estudio XIV.....	96
Figura 101. Estudio XIV.....	97
Figura 102. Estudio XIV.....	97

“Otros han tratado de la perfección de este instrumento, diciendo algunos, que la Guitarra es instrumento perfecto, otros que no ; yo doy por un medio, y digo, que ni es perfecta, ni imperfecta, sino como tu la hicieres, pues la falta o perfección está en quien la tañe, y no en ella, pues yo he visto en una cuerda sola, y sin trastes hacer muchas habilidades, que en otros eran menester los registros de un Órgano ; por lo cual, cada uno ha de hacer a la guitarra buena, o mala, pues es como una dama, en quien no cabe el melindre de mírame, y no me toques ; y su rosa es muy contraria a la Rosa, pues no se marchita, por mucho que se toque con las manos, antes si la cogen de mano de buen Maestro, producirá en las de todos nuevos ramilletes, que en sonoras fragancias recrearán el oído.”

*Gaspar Sanz,
Instrucción de Música sobre la Guitarra Española,
1674.*

I ABSTRACT

La presente tesina consiste en la composición de una colección de 18 estudios para guitarra orientados a la primera etapa de estudios del instrumento. Para esto se abordará la problemática de las piezas musicales didácticas para la guitarra. Se consideró necesario contextualizar el recorrido de la didáctica de la guitarra desde sus inicios, por lo que se realizará una revisión de las distintas miradas de la didáctica desde los inicios de este instrumento, las primeras escrituras y piezas consideradas como didácticas del Renacimiento y Barroco, la época donde más material didáctico se compuso, Clásico-Romántico, y que hasta hoy se siguen ocupando en diversas escuelas de guitarra. Se continuará con el Siglo XX y la música contemporánea aplicada a la didáctica en la guitarra, posteriormente se recorrerá la historia de la didáctica guitarrística en Chile.

Se continuará con una contextualización del concepto de Estudio para guitarra, para terminar con un análisis de la colección de estudios, exponiendo los puntos importantes de estos que resuelven las

problemáticas que se presentan al componer piezas con valor pedagógico orientadas a los primeros años de estudios.

II INTRODUCCIÓN

Dentro de la gran variedad de música compuesta para instrumentos solistas, principalmente instrumentos presentes en la orquesta y los instrumentos *ad-hoc* a esta, hay un tipo de pieza que se distingue por tener un objetivo claro, no el desarrollo estético del compositor, sino un fin práctico, los denominados “estudios”, que son breves piezas musicales de carácter pedagógico que tienen como fin el desarrollo técnico. Estas piezas se encuentran presentes en el repertorio de todos los instrumentos que están dentro de la tradición de la música académica.

El presente proyecto de tesis contempla la composición de una colección de estudios para guitarra, desde la definición de pieza musical de carácter pedagógico, y estarán orientados a la etapa inicial de los estudios musicales.

Mi motivación para crear esta colección de estudios es la experiencia que tuve con mi iniciación musical al estudiar guitarra clásica en el Liceo Experimental Artístico.

El lenguaje de la mayoría de los estudios tradicionales, que aún se estudian, es generalmente proveniente de la tradición clásico-romántica. La sonoridad “contemporánea”, entendiendo lo contemporáneo como el uso de disonancias (como segundas o séptimas no resueltas o preparadas), o el alejamiento de la tonalidad, se nos presentaba ya con un par de años de experiencia, no por falta de conocimiento ni de criterio pedagógico del profesor, sino que por la escasez de repertorio contemporáneo pensado especialmente en la iniciación de un estudiante de guitarra.

Una vez presentado el mundo contemporáneo, los estudios con esta sonoridad casi siempre presentaban complejidades mayores para un niño o joven que comienza sus estudios.

No pretendo con esta reflexión criticar la práctica de los estudios fundamentales para la guitarra, como el caso de Sagreras, Aguado, Sor, Giuliani, Pujol entre otros, sino que propongo una manera de incluir desde el inicio de los estudios guitarrísticos sonoridades contemporáneas, entendiendo en este caso el uso de tanto una tonalidad extendida como la atonalidad, haciendo que su práctica no resulte

extraña en un posible futuro al presentar, desde un inicio, las distintas posibilidades de lenguajes.

En este sentido la presente colección de estudios tiene como fin aportar al repertorio de iniciación a la guitarra. Cada pieza tendrá un carácter pedagógico y se tratarán distintas posibilidades propias de la guitarra.

Los estudios se agruparan de forma gradual en lo que a dificultad se refiere, y comprenderán el nivel elemental, donde sólo se usarán cuerdas al aire, un nivel básico, comprendiendo ejercicios en forma de mecanismos usando solo la primera posición, y un nivel medio, comprendiendo cambios de posición y mayor dificultad técnica.

III ESTADO DEL ARTE

Según la RAE (Real Academia Española), la palabra estudio tiene múltiples definiciones¹, de las cuales dos definen el Estudio² dentro del quehacer artístico: “Boceto preparatorio para una obra pictórica o escultórica”, y la especificada en la música “Composición destinada originalmente a que el ejecutante se ejercite en superar ciertas dificultades técnicas”.

Dentro de las piezas denominadas “Estudios” podríamos encontrar dos tipos: el primero, ligado a la primera definición, tiene un fin estético, se refiere al “estudio” que hace un compositor sobre determinada sonoridad, recurso o lenguaje musical a modo de exploración, esta puede ser un ejercicio estilístico de su propio lenguaje musical sobre el ritmo, la melodía o la armonía, o bien una indagación de las posibilidades de los recursos idiomáticos de un instrumento, por ejemplo el glissando de los instrumentos de cuerda frotada o el rasgueo en la guitarra.

¹ <http://dle.rae.es/?id=H1wXiTi>

² Para diferenciar el Estudio como pieza musical, de la palabra que denota el acto de estudiar, este será escrito siempre con mayúscula.

El segundo tipo es una obra que tiene un fin práctico, una obra de carácter pedagógico que pretende entregar conocimientos o habilidades específicas centrados en alguna particularidad o posibilidad propia del instrumento, este estudio está dirigido al intérprete.

Este trabajo estará enfocado en la segunda posibilidad del “estudio”: la pieza musical de carácter pedagógico en la guitarra.

3.1 Renacimiento y Barroco

La guitarra es un instrumento “afín” a muchos instrumentos de cuerda pulsada del renacimiento como la guitarra de 4 órdenes, el laúd, la vihuela, la guitarra barroca o, en determinadas ocasiones, incluso la tiorba, por esto una parte importante del repertorio escrito para estos instrumentos es interpretable en la guitarra moderna. Desde estas épocas han sobrevivido hasta nuestros días muchas colecciones de tablaturas y tratados sobre estos instrumentos. La aproximación mas cercana a piezas de carácter pedagógico son estos tratados, destinados a masificar y muchas veces educar sobre el cómo tocar correctamente el instrumento, ya que muchos contienen, además de piezas de repertorio, instrucciones bastante precisas sobre como leerlos, desde teoría musical, (altura, ritmo, armonía), instrucciones para entender las digitaciones y los signos de distintos adornos, la lectura de la tablatura, e incluso consejos prácticos sobre la afinación y el tipo de cuerdas.

Dentro de esta época conviven dos tipos de notación, una conceptual, donde se descifran los signos de un lenguaje acordado previamente, que indicarán los parámetros a modificar, la altura, el ritmo, la duración y el timbre, nos referimos a la partitura, y otra “descriptiva” en la cual se indica, básicamente, dónde poner los dedos en el instrumento y el ritmo. Esta es la tablatura llamada también cifra, de la que existieron ejemplares para voz, arpa, teclados, viola da gamba, e instrumentos de cuerdas pulsadas con mástil.

Debido a la simplicidad de lectura y entendimiento, y a la masificación de los instrumentos de cuerda pulsada con mástil, la tablatura fue el método de notación que prevaleció en estos instrumentos. Esta estaba dirigida, en su mayoría, a gente que tenía instrucción teórica musical, y era un método simple donde el compositor podía solucionar cualquier problema relacionado con la digitación que pudiera aparecer. Esta simplicidad de lectura hizo que la tablatura fuera ampliamente utilizada, aunque se llegó a una sofisticación tal que incluso aparecieron digitaciones para la mano derecha e izquierda, diversos símbolos para adornos, arpeggios, rasgueos y ritmo. Por esto se ha considerado importante reseñar primero el funcionamiento de la tablatura.

La lectura de la tablatura es simple, se escribe en las líneas o en los espacios entre estas, que representan las cuerdas del instrumento:

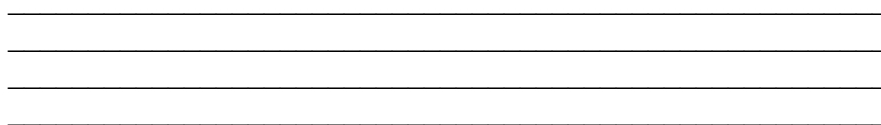


Fig. 1. Tablatura vacía. En este caso cuatro líneas representan cuatro cuerdas.

Luego se escriben números, o letras, sobre estas, representando los espacios de la guitarra que se han de pisar con la mano izquierda:

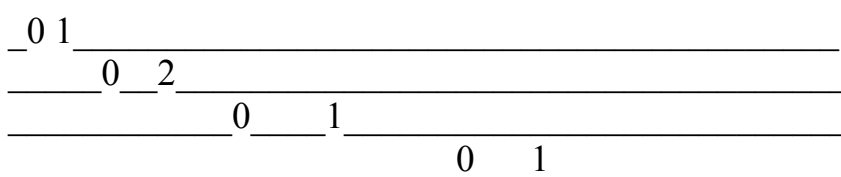


Fig. 2 . Melodía escrita en tablatura.

En este caso, si los números se presentan de forma consecutiva, se toca un nota después de otra (fig. 2). Si apareciera un numero sobre otro se toca como acorde.

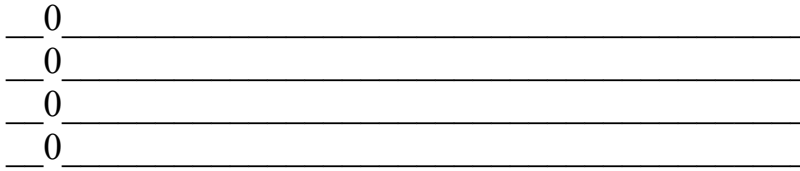


Fig. 3. Acorde escrito en tablatura.

El ritmo también se especifica, sobre el número o letra se dibuja la figura rítmica, si no se dibuja otra, quiere decir que se repite el mismo ritmo, hasta que aparezca uno distinto.

La importancia de la tablatura radica en la posibilidad de masificar el desarrollo de la técnica en un grupo de instrumentos bastante común en la época, un sistema en cual, el compositor, también intérprete, resolviera las hipotéticas dificultades a las que se pudiera enfrentar quien toca el instrumento, debido a que en los instrumentos de cuerda con mástil, la misma nota puede encontrarse en distintas cuerdas, por lo que casi siempre hay mas de una opción para ciertos pasajes, siendo elegidos uno u otro de acuerdo al contexto general. La tablatura permite al compositor elegir por el intérprete la digitación mas lógica y práctica para cada obra, pensando, en su mayoría, en un individuo que seguramente no tiene instrucción teórico musical. Por eso es que en

muchos de los tratados de la época, antes de las piezas musicales, se explica la lectura de la tablatura, así como los rudimentos básicos del ritmo y la armonía. Estos tratados con instrucciones son la aproximación más cercana de la época a la obra de carácter pedagógico.

Aunque existieron tres tipos de tablaturas, llamadas Alemana, Francesa e Italiana, sólo dos se masificaron en toda Europa, basadas en los mismos principios pero con algunas diferencias, la tablatura Francesa, usada mayormente en Francia e Inglaterra, y la tablatura Española también llamada Italiana, usada en España e Italia. Al estar los ejemplos posteriores escritos sólo en tablatura Francesa e Italiana, en la presente tesina se obviará el funcionamiento de la tablatura Alemana.

En la tablatura Francesa, en lugar de números que indican los espacios, se ocupan letras, la “a” es el espacio cero, es decir, la cuerda al aire, la “b” será el espacio dos, la “c” el tres y así sucesivamente, y en lugar de escribir sobre la línea se escribe sobre el espacio. El espacio superior corresponde a la primera cuerda, la más delgada y aguda, el espacio siguiente a la segunda cuerda y así de manera sucesiva. Cabe mencionar la similitud con la partitura, el sonido más agudo se escribe “arriba”.



Fig. 4 Ejemplo de tablatura Francesa. Adrien le Roy³. *Branle Gay*, para voz y guitarra de cuatro órdenes.



Fig. 5. Detalle del primer “compás”. El punto indica digitación para la mano derecha.

Este primer ejemplo de tablatura francesa (fig. 4), corresponde a una guitarra de cuatro órdenes, de dimensiones bastante más pequeñas que la guitarra actual, y provista de 4 cuerdas dobles, a veces octavadas, otras al unísono. La afinación era bastante parecida, contando con los mismos intervalos en los que se afina la guitarra moderna (contando desde la cuerda más aguda: 4° justa, 3° mayor y 4° justa), pero dada sus dimensiones pequeñas, era un instrumento más agudo: La Mi Do Sol, las notas del quinto espacio de la guitarra moderna. Cabe mencionar la

³ LE ROY, A. 1555 . Second Livre de Guiterre. Adrian le Roy & Robert Ballard. p. 15

digitación existente para la mano derecha durante el Renacimiento. El punto (fig. 5), indica que se debe tocar con el índice de la mano derecha.



Fig. 6. Transcripción (nota real) del ejemplo de Adrien le Roy.

Para tocar en una guitarra moderna desde la tablatura, basta con poner el cejillo o capodastro en el quinto espacio, así se siguen los espacios digitados en la tablatura con un sonido aproximado al original.



Fig. 7. Transcripción transportada para seguir las digitaciones de la original.

Durante este periodo coexistían distintos instrumentos de cuerda pulsada de mástil, siendo el laúd el preferido por la aristocracia y considerando un instrumento culto. Para este instrumento, también se utilizó la tablatura Francesa añadiendo líneas, puesto que el laúd tenía de 7 a 10 cuerdas durante el renacimiento, todas dobles excepto la primera.

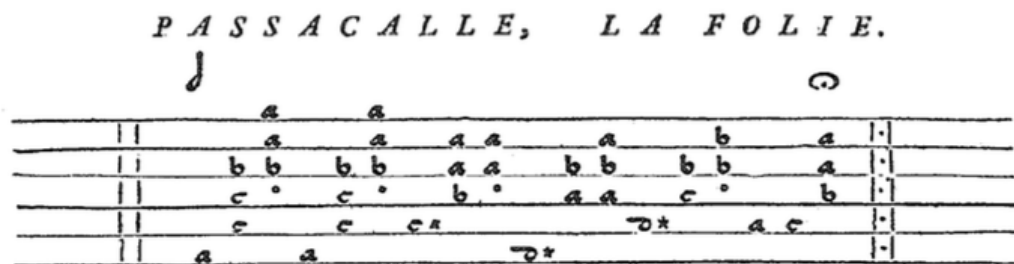


fig. 8. Ejemplo de tablatura francesa para laúd. Henry du Bailly⁴. *Yo soy la locura*.



Fig. 9. Transcripción (nota real) *Yo soy la locura*.

El ejemplo anterior corresponde a la canción para voz y laúd *Yo soy la locura* publicada en el quinto tomo del libro de *Airs de Differentes Autheurs* de Gabriel Bataille, donde recopila composiciones famosas de otros compositores y de él mismo. Vale decir, que los instrumentos de cuerda con mástil poseían un diapasón relativo, es decir, al no estar la Tonalidad aún asentada y al poseer trastes móviles, la afinación no era de carácter fijo. Las instrucciones de afinación hablan muchas veces de “estirar la cuerda” hasta sentirla tensa, para seguir con las equivalencias de octavas, o de adecuar la afinación a la cantante u otro instrumento. Aún así, es posible establecer una afinación relativamente acertada para

⁴ BAILY DU, H. 1614. *Airs de Differentes Autheurs*, mis en tablature de luth. Cinquiesme Livre. Pierre Ballard. P.58

poder leer directamente de la tablatura y la partitura de voz. La transcripción en nota real no es posible de tocar en la guitarra moderna sin modificar la afinación, esto se encuentra determinado por la melodía de la voz de la pieza musical, en Sol menor. El laúd renacentista se afinaba con los mismos intervalos que la guitarra moderna excepto de la segunda a la tercera cuerda, eso sumado a que se afinaba más alto en comparación a la guitarra, sus cuerdas al aire eran: sol, re, la, fa, do, sol, equivalente a las cuerdas del tercer espacio de la guitarra, por esto para tocar directamente de la tablatura, la tercera cuerda se afinaba en Fa # y con el capodastro en el tercer espacio se lograría un sonido aproximado con la digitación de la tablatura.



Fig. 10. Transcripción con la digitación de la tablatura.

En España, el laúd no tuvo tanto éxito como en el resto de Europa, en su lugar existió la vihuela, que constaba de seis órdenes (cuerdas dobles), aunque con la misma tercera cuerda bajada un semitono, y con una afinación más parecida a la guitarra actual, en la mayoría de los casos: mi, si, fa#, re, la, mi. Al igual que el laúd, era el instrumento de la

aristocracia, un instrumento culto ya que se tocaba *de punteado* al contrario de la *guitarra*, que ya existe con ese nombre aunque con sólo 5 cuerdas, siendo esta la preferida del *pueblo* para tocar de *rasgueado*. La tablatura Española, o Italiana, difería de la Francesa en algunos puntos, se escribía sobre la línea, no en el espacio, se ocupan números para describir los espacios, y la mayor diferencia es que se lee en dirección contraria, la cuerda más aguda corresponde a la línea inferior y la más grave a la línea superior, correspondiéndose físicamente con la visión que tiene aquel que toma el instrumento y lee de el libro. En palabras de Willi Apel sobre los alcances pedagógicos de la tablatura española : *“otra barrera intelectual es eliminada, y la técnica y la escritura están así en acuerdo”*⁵.

Destacan en este instrumento, la obra de los “siete vihuelistas españoles” : Luys de Milán, Diego Pisador, Alonso de Mudarra, Esteban Daza, Luis de Narváez, Enríquez Valderrábano y Miguel de Fuenllana quienes, a través de diversas publicaciones dejaron tanto piezas originales de distintas dificultades para vihuela solista, como “intabulaciones”, definidas como adaptaciones de obras polifónicas famosas en la época a para vihuela, resultando en obras solistas o para piezas de vihuela y voz.

⁵ APEL, W. 1949 The notation of Polyphonic Music 900-1600. The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachusetts. P. 61.

Un ejemplo de esto es la *Canción de Emperador* de Luys de Narváez, intabulación de la obra, muy famosa en su tiempo, Mille Regretz de Josquim des Prez.

Superius
Mil - le re - gretz de vous ha -

Altus
Mil - le re - gretz de vous ha -

Tenor
Mil - - - le re - gretz de

Bassus
Mil - le re - - - - - gretz

Fig.11. Mille Regretz – Josquim des Prez⁶ (extracto)

Libro tercero.

Centa quinta en
el tercer traste esta
la claua de resfau.
Centa tercera e
el primer traste esta
la claua de resfau.

Mille regres.

Fig. 12. Luys de Narváez - Canción de Emperador, Intabulación de “Mille Regretz” para vihuela⁷ (extracto)

⁶ http://www2.cpd.org/wiki/images/5/5e/Des_Prez-_Mille_regretz.pdf

⁷ NARVAES, L. 1538. Los Seis Libros del Delfin, fol. 41. Diego Hernández de Cordova, Valladolid



Fig. 13. Transcripción del fragmento ejemplificado de Luys de Narvaez.

Dentro de las obras de los 7 vihuelistas españoles mencionados anteriormente, conviene destacar, fuera de la gran cantidad de piezas de repertorio publicadas por ellos, la intención didáctica y pedagógica al publicar sus obras, de manifiesto al incluir en sus libros diversas instrucciones como la forma de afinar el instrumento, la lectura de la tablatura o nociones de teoría musical.

Tomaremos como ejemplo de la didáctica pedagógica comprendida dentro del concepto del tratado, la obra de Diego Pisador *Libro de Música de Vihuela*⁸.

Luego de los agradecimientos, comienza explicando detalladamente la forma de encordar y afinar las cuerdas, luego pasa a explicar, lo que el llama, “*el artificio de la cifra*” : “*Conveniente cosa será para que cualquiera pueda entender el artificio de la cifra poner las reglas y preceptos que se deben saber y guardar primeramente las seis cuerdas*

⁸ PISADOR, D. 1552. Salamanca

de la vihuela se han de contar desde abajo hasta encima, poniendo la prima en bajo, y la sexta encima como muestra esta figura”

Conueniente cosa sera para que qualquiera pueda entender el artificio dela cifra poner las reglas y preceptos que se deuen saber y guardar primeramente las feys cuerdas dela vihuela se an de contar desde abaxo hasta encima, poniendo la prima en baxo, y la sexta encima como lo muestra esta figura.



Fig. 14. Diego Pisador. Explicación de la lectura de la tablatura.

Luego indica como leer la tablatura explicando que los números representan los espacios (fig. 15) : *“ Todo el cuello de la vihuela se parte en doze trastes: los cuales figuramos con doze cifras estas cifras significan que en tal traste se a de poner el dedo, en el cual es significado por la cifra que si estuviere esta”*

Todo el cuello de la vihuela se parte en doze trastes: los quales figuramos con doze cifras:
1 2 3 4 5 6 7 8 9 * * *, y estas cifras significan que en tal traste se a de poner el de
do, enel qual es significado por la cifra que si estuuiere esta,

Fig. 15. Diego Pisador. Explicación de los números en la tablatura.

Dentro del repertorio Barroco, el laúd y la vihuela pierden popularidad y la guitarra barroca comienza a ganar prestigio. Anteriormente era un instrumento popular, pero el desarrollo de esta como instrumento solista y acompañante, aparejado a la estilización del repertorio compuesto, la posiciona como el instrumento de cuerda pulsada preferido por la corte y pueblo. Todo este desarrollo trae consigo la complejización de la escritura, indicándose ahora digitaciones para la mano izquierda.

La guitarra barroca se acerca más a la guitarra contemporánea, teniendo una afinación bastante parecida aunque sólo con 5 cuerdas, la primera simple y las otras 4 dobles, mi, si, sol, re, la.

Una práctica ligada a la guitarra barroca que comienza a masificarse a principios del 1600, y que será muy importante para el desarrollo del instrumento, es el Alfabeto Italiano. Derivado del uso del rasgueo en la guitarra, primero de origen popular pero luego instalado en las prácticas “cultas”.

El sistema denotaba una letra representando un acorde, específicamente una postura de acorde, se acostumbraba cifrar en la tablatura escribiendo sólo los espacios que se pisan, entendiéndose que el rasgueo tocara todas las cuerdas.

Dentro del contexto de las obras didácticas, el ejemplo presentado en la figura 16 resulta interesante desde el punto de vista de la intención pedagógica de los distintos tratados publicados. El compositor Ángel Michele Bartolotti⁹ presenta en *Secondo Libro di Chitarra Firenze* la carta del Alfabeto de forma equivalente a las dos tablaturas mas usadas, la francesa y la española o italiana.

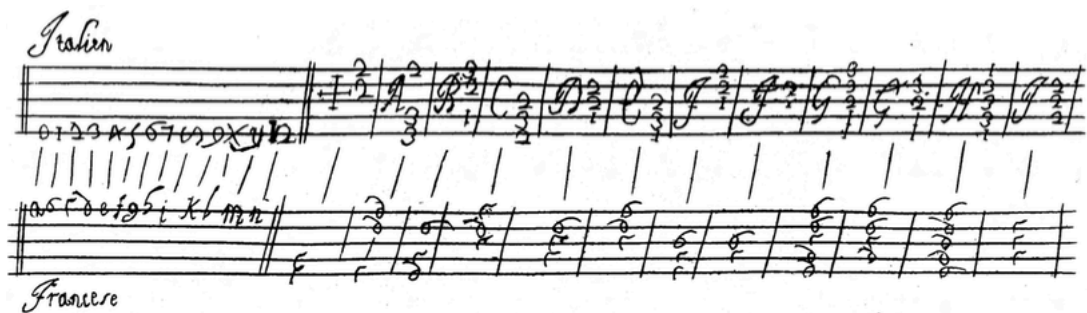


Fig. 16. Tabla de Alfabeto. Angelo Michele Bartolotti

⁹ BARTOLOTTI, A. 1655. *Secondo Libro di Chitarra Firenze*. Roma.

Debido a la masificación de esta práctica en prácticamente todos los tratados para guitarra barroca se incluía una tabla o “carta” con las posturas del Alfabeto.

Podemos destacar tres de estos tratados orientados a la difusión de carácter pedagógico. En un primer lugar, y por ser uno de los mas tempranos ejemplos, un tratado perteneciente al italiano Giovanni Paolo Foscarini, luego se continuara con dos tratados españoles, cada uno con distinto enfoque, uno perteneciente a Santiago de Murcia orientado al bajo cifrado y otro, destacado por la intención pedagógica de su compositor, Gaspar Sanz.

En 1640 Giovanni Paolo Foscarini publica en Roma *Li cinque libri della chitarra spagnola*¹⁰, que recopila su primer, segundo, tercer y cuarto libros, publicados desde 1629, más un quinto libro. El libro contiene un gran número de piezas para guitarra barroca. Incluye al comienzo una introducción con la carta de *Alfabeto*, explicando como leerlo, los distintos signos de adornos, ritmos y lectura de la tablatura. Los signos para rasgueos eran usados masivamente, en una línea horizontal

¹⁰ FOSCARINI, G. 1640. *Li Cinque Libri della Chitarra Spagnola*. Roma.

(fig. 17), una línea bajo esta, indica un rasgueo hacia abajo, una línea sobre esta, indica un rasgueo hacia arriba.

La recopilación de libros (*Li cinque libri...*) tiene la particularidad de que el primer y segundo libro sólo contiene piezas de *Alfabeto* con acordes referidos a la primera posición y algunas notas de paso, mientras que los posteriores recorren gran parte del mástil y presentan una escritura mixta que mezcla las letras del *Alfabeto* , acordes de triadas rasgueados y notas pulsadas. Aunque este libro es una recopilación de sus cuatro anteriores más un quinto, quien lo leyera y practicara, pasaría por un orden gradual, primero el libro uno y dos, con acordes de fácil postura, seguidos por piezas que mezclan más acordes con cambios de posición, notas pulsadas y adornos como el trino o ligados. Las secciones, en este caso cada libro, tienen un orden gradual de dificultad, pero las piezas dentro de estas no siempre están ordenadas progresivamente. Aun así, el factor de gradualidad a medida que se avanza en las secciones del libro, es importante como estrategia pedagógica.

No ha sido posible encontrar la fuente de este documento, pero si una edición de la guitarrista y musicóloga Monica Hall¹¹, posible de descargar de su sitio Web www.monicaHall.co.uk .

En su edición, Hall opta por transcribir en tablatura la totalidad de las letras del alfabeto, aunque incluye esta por debajo de la tablatura. Originalmente estaba escrito como en el ejemplo de la fig. 17.



Fig. 17. Giovanni Foscarini. Folie diverse. Ejemplo de Alfabeto y escritura de rasgueo. P. 3.

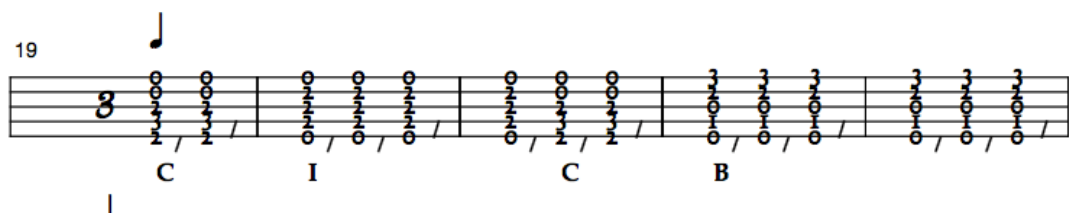


Fig. 18. Giovanni Foscarini. Transcripción de Monica Hall de la fig. 17. P. 53, compás 19 en la edición de Hall.

¹¹ HALL, M. 2012. Giovanni Paolo Foscarini, *Li Cinque Libre della Chitarra alla Spagnola (1640)*, transcribed and edited by Monica Hall.

2da. parte del passacaglio variato sopra l'+ [p.80]

Fig. 19. Giovanni Foscarini. Transcripción de Monica Hall. P. 235. Se indica la pagina orinal de la fuente, en éste caso la pagina 80.

En 1714 Santiago de Murcia publica *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*¹², un tratado sumamente específico en su fin: enseñar a leer bajo cifrado en la guitarra barroca para acompañar. No pretende instruir sobre la técnica del instrumento, sino que, de manera muy detallada, muestra el bajo cifrado en llave de Fa y su equivalente en la guitarra, específicamente muestra la “postura” correspondiente a cada bajo cifrado de distintas cadencias y acordes usados en la época, finalizando con una colección de piezas de repertorio.

¹² MURCIA S. 1714 (No es posible extraer más datos bibliográficos de la fuente.) http://imslp.org/wiki/Resumen_de_acompa%C3%B1ar_la_parte_con_la_guitarra_%28Murcia,_Santiago_de%29



Fig. 20. Santiago de Murcia, *Resumen de acompañar la parte con guitarra*. El sistema superior indica el bajo cifrado en llave de Fa con distintas inversiones, el sistema inferior es la tablatura del acorde resultante en distintas posiciones. p.12.



Fig. 21. Transcripción de la tablatura de la Fig. 20.

Evidentemente este tratado está dirigido a personas que no leen música, se espera un trabajo de asociación al símbolo del bajo cifrado escrito a la postura correcta del acorde en la guitarra, cosa rápida de lograr debido a la simplicidad de la lectura de la tablatura. Un factor importante observable en este tratado, es la gradualidad en la dificultad técnica y teórica en el orden de los ejemplos presentes en el libro.



Fig. 22. Tabla de Alfabeto y su equivalente en bajo cifrado, Santiago de Murcia, Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra, p. 5.

Los puntos al lado derecho de los números de la tablatura (fig. 22), corresponden a la digitación para la mano izquierda, que comienza a usarse cada vez con más frecuencia. Recordando el interés pedagógico de este tratado, antes de sólo ser un libro de repertorio, el compositor indica (fig. 23), el significado de los puntos de digitación de la mano

izquierda : “Los puntillos suponen para saber con qué dedos se han de pisar las cuerdas para la buena ordenación de la mano izquierda, pisando con el dedo índice donde se hallase un puntillo, cuando hubiere dos; con el dedo del corazón, si hubiese tres; con el anular, si hubiere cuatro, con el meñique” .

en segun do fraste, y assi de los demas los puntillos se ponen para saber con que dedos se han de pisar las cuerdas para la buena ordenacion de la mano yzquierda, pissando con el dedo indice donde se hallase un puntillo, quando hubiere dos; con el dedo del Corazon, si hubiere tres; con el Anular. Si hubiere quatro; con el Meñique. La vauita (esta de bajo)

Fig. 23. Santiago de Murcia . p. 7. Explicación de la digitación de la mano derecha.

El segundo tratado a destacar es el libro *Instrucción de Música Sobre la Guitarra Española*¹³ de Gaspar Sanz publicado el primer tomo en 1674, el segundo en 1675 y el tercero en 1697.

Este tratado, como su título lo indica, busca “instruir” por medio de este libro sobre el instrumento. El interés pedagógico del autor es bastante claro al declarar en su prólogo “ *En ninguno de los autores que han impreso sobre este instrumento, he hallado modo para que uno de si propio pudiera adelantarse, pues no todo lo han de enseñar los*

¹³ SANZ, G. 1674. *Instrucción de Música Sobre la Guitarra Española*, por los herederos de Diego Dormer. Zaragoza

maestros, pero estos deben dar camino para que el discípulo ande sin tropiezo,..no traen bastantes reglas, pues a lo sumo enseñan a que tañan aquellas piezas suyas, pero ninguno da regla para que se componga, y adelante, sin tener siempre el maestro al lado (p. 8). La intención del autor es reunir lo suficiente en el libro para que el estudiante aprenda la lectura y la técnica del instrumento, e incluso pueda por sí solo componer ciertas piezas. Por esto incluye una extensa sección antes de la música, con párrafos donde se describe desde como debe “verse” una cuerda de buena calidad, hasta como encordar el instrumento, como afinarlo, como leer la tablatura, símbolos musicales y de técnicas, los ritmos musicales y la manera correcta de ocupar la mano derecha y la mano izquierda. Por ejemplo la instrucción que hace sobre la forma en que se escribe la dirección del rasgueo en piezas que lo piden: *“Y formando la C, no muevas la mano izquierda, que no des los golpes de la mano derecha, que son aquellos señalitos que se siguen después de las letras, si el señal es hacia abajo, da el golpe hacia aquella parte, y si el señal fuere hacia arriba, harás lo mismo dando tantos golpes como señales”*

que veas ser verdad lo que te propuse ; y formando la C, no muevas la mano izquierda , que no des los golpes de la mano drecha, que son aquellos señalitos que se siguen despues de las letras. V. g.

—¹ Si el señal es àzia baxo, dà el golpe àzia aquella parte, y si el señal fuere àzia arriba, haràs lo mismo, dando tantos golpes como señales.

Fig. 24. Instrucción para leer la notación del rasgueo.

Gaspar Sanz también incluye una carta de Alfabeto, llamado por él “*Abecedario Italiano*”. La Carta de Alfabeto se encuentra digitada para la mano izquierda (fig. 25).

Abecedario Italiano.																		
♯	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	Ñ	O	P	Q	R
2 ¹	2 ¹	2 ²		2 ²		2 ²	3 ²	3 ²	2 ¹	3 ²	1 ¹	1 ¹	3 ¹	2 ¹	1 ¹	3 ²	4 ²	4 ²
2 ²		2 ²		2 ²		2 ²	3 ²	3 ²	2 ¹	3 ²		1 ¹	1 ¹	1 ¹		3 ²	3 ²	2 ¹
	3 ²	1 ¹	3 ²	1 ¹	3 ²	1 ¹	1 ¹	3 ²	2 ¹	2 ¹	4 ²	4 ²	4 ²	1 ¹	4 ²	3 ²	1 ¹	1 ¹
	3 ²		2 ¹		1 ¹		1 ¹	1 ¹	1 ¹	3 ²	3 ²	2 ¹	4 ²	4 ²	3 ²	1 ¹	1 ¹	1 ¹

Fig. 25. Gaspar Sanz. Carta de alfabeto incluida en el libro Instrucción de Música Sobre la Guitarra Española.

Este libro contiene un relativo orden gradual en complejidad técnica de sus piezas, sus secciones son graduales, aunque la totalidad de las piezas dentro de éstas no siempre siguen un orden progresivo, al igual que el

tratado de Foscarini, y también como este, el primer tomo comienza con piezas de *Alfabeto* con la inscripción : “*Para los que empiezan a tañer rasgueado y aprenden a danzar*”.

A continuación, una primera aproximación al concepto de pieza de estudio como tal : las primeras 7 piezas están agrupadas en una página con el título “*Gallarda, con otros Sones para los que enpieçan a Tañer de punteado la Guitarra*”. En esta página se aprecia en el título la intención a priori de componer piezas dirigidas específicamente a un tipo de intérprete, el que comienza a tocar el instrumento. Esto se manifiesta en el desarrollo musical de la pieza que es bastante simple y limitado, al contrario de otras piezas incluidas en el libro que son de mayor dificultad. Sólo dos de estas piezas se encuentran digitadas para la mano izquierda, lo que es un indicador de que la práctica de digitar aún no estaba plenamente desarrollada.



Fig. 26. Instrucción de Música Sobre la Guitarra Española fol. 29 “Gallarda con otros sonos para los que empiecan a tañer de punteado”

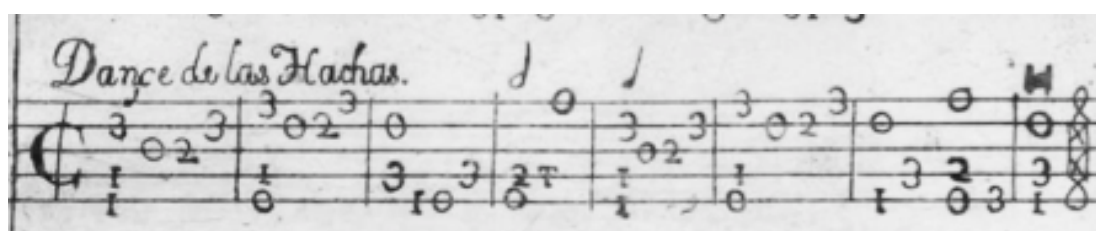


Fig. 27. Detalle del tercer sistema de la fig. 26. Danza de las Hachas.



Fig. 28. Danza de las Hachas – Transcripción de Narciso Yepes¹⁴

El libro segundo contiene una estrategia didáctica usada hasta hoy en día, aunque relegada a métodos de guitarra de índole popular, una tabla donde se explican 20 acordes de *Alfabeto* por medio de dibujos de la mano izquierda haciendo las posturas en la guitarra. En palabras del autor : “*manos estampadas para formar los puntos de la guitarra, con tanta claridad, que no es menester otro Maestro*”¹⁵,”

¹⁴ YEPES, N. 1971 Colección para guitarra Gaspar Sanz Suite Española, Unión Musical Española. Editores. Madrid, España. p. 11.

¹⁵ SANZ, G. 1675. Libro Segundo de Cifras Sobre la Guitarra Española, por los herederos de Diego Dormer. Zaragoza, España, p.1.



Fig. 29. Tabla de Acordes de Alfabeto con manos dibujadas. Gaspar Sanz. Libro Segundo de Cifras Sobre la Guitarra Española. P. 15.

El uso relativamente masivo de la tablatura, un sistema de simple entendimiento, posibilitó la creación de multitud de libros de repertorio y tratados musicales para guitarra. Gracias a la conservación de estos tratados podemos ver los primeros atisbos de obras de carácter pedagógico para la guitarra y cómo esta era entendida por los compositores. Desde instrucciones claras y precisas sobre teoría musical y cómo leer la tablatura, hasta especificaciones de símbolos musicales y digitación.

Si bien, el concepto de pieza de estudio comienza a desarrollarse, encontramos en estos períodos las primeras características que definirán posteriormente a las piezas de carácter pedagógico, estas son : la

gradualidad en complejidad técnica o teórica al tratarse de agrupaciones de ejemplos o piezas, el uso cada vez más específico de la digitación y la intención, previa a la composición, de destinar cierta pieza a cierto tipo de intérprete, traducido en el límite del desarrollo del material de la pieza musical.

3.2 Clásico-Romántico

El periodo Clásico-Romántico es en donde se concentra el grueso del repertorio de piezas de Estudio para la guitarra, y se establece el concepto de la pieza de Estudio como tal, donde encontramos tanto colecciones de Estudios como métodos para guitarra, se compone específicamente para el desarrollo técnico.

En una primera etapa destaca la obra Federico Moretti *Principios Para Tocar la Guitarra de Seis Órdenes*¹⁶. Esta obra se compone de 3 secciones, la primera, una sección teórica, un gran tratado o compendio de lo necesario para leer música, signos, palabras, las figuras, los ritmos, intervalos, los modos, acordes y bajo cifrado sin su aplicación a la guitarra. La segunda sección, práctica, se compone de un gran número de escalas digitadas, posturas de acordes para la guitarra escritos en partitura y las principales cadencias ocupadas.

¹⁶ MORETTI, F. 1799. Principios Para Tocar la Guitarra de Seis Órdenes. Imprenta de Sancha. Madrid. España.

¹⁰ TABLA. II.
ESCALA CROMATICA DE LOS QUINZE TRASTES

Dedo. 0 1 2 3 4 1 2 3 4 4 1 2 3 4 4 4

Sextas

Traste 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Fig. 30. Federico Moretti. Escalas cromáticas, extracto P. 10

TABLA VI.
ESCALAS PARA LA PRIMERA MANO. Modo Mayor.

Dedo. 0 1 3 0 2 3 0 2 3 0 2 0 1 3 0 1 3 4

Traste. 0 1 3 0 2 3 0 2 0 1 3 0 1 3 5

Fig. 31. Federico Moretti, Escalas Mayores, extracto, p. 14

²⁶ TABLA XII.
ACORDES CONSONANTES. Modo Mayor.

Acorte de C. Traste Dedo

T.3 (D.1)

M.2 (D.1)

M.3 (D.1)

T.12 (D.3)

T.10 (D.1)

Fig. 32. Federico Moretti, Tablas de Acordes, extracto. P. 26.

⁴⁰ TABLA XVII.
CADENCIAS PARA LA PRIMERA MANO. Modo Mayor.

C. G. D. A.

Fig. 33. Federico Moretti, Tabla de Cadencias, extracto p. 40

La tercera sección comprende 191 ejercicios cortos. Estos ejercicios son la más cercana aproximación al Estudio, aún sin llegar a serlo. No tienen carácter de pieza musical, todos son células rítmicas cortas en Do Mayor, y ejercitan el arpeggio, las cuerdas dobles, triples y los acordes. No tienen especificaciones técnicas más que la digitación, pero si están ordenados de forma gradual en su complejidad de ejecución. Este factor es muy importante, ya que evidencia claridad en la intención pedagógica en el método, si el nivel del ejercicio difiere del propuesto producirá frustraciones en el estudiante, e incluso problemas relacionados con la salud.

TABLA XXIV. 45
ARPEGGIOS GENERALES. Sencillos.

Fig. 34. Francisco Moretti, Tabla de Arpeggios, extracto p. 45

Fig. 35. Federico Moretti, Arpeggios con cuerdas dobles. p.49

Después de la aproximación de Moretti, con el concepto de la pieza de estudio ya creado, destacan en este periodo la obra de tres compositores : Mauro Giuliani, Fernando Sor y Dionisio Aguado.

Los tres, aparte de sus composiciones para guitarra, también publican colecciones de piezas didácticas y métodos, esto es piezas ordenadas en forma gradual y cada una orientada a una problemática específica, muchas veces con indicaciones e instrucciones de sobre lo que se espera de cada Estudio.

Mauro Giuliani nace en Italia en 1781, fue un músico virtuoso del violonchelo y la guitarra, compuso gran cantidad de obras entre ellas para guitarra solista, guitarra y orquesta, sonatas para violín y guitarra, pero su principal aporte es la extensa obra pedagógica para el instrumento. Por ejemplo el op. 100¹⁷ que contiene 24 estudios sobre todo enfocados en el arpeggio.

17

http://imslp.org/wiki/24_Studies_for_the_Guitar,_Op.100_%28Giuliani,_Mauro%29



Fig. 36. Estudio nº1 Mauro Giuliani op. 100

Con este ejemplo podemos apreciar las cualidades que comienzan a tener los Estudios, antecidas de las primeras experiencias encontradas en el capítulo del Renacimiento y Barroco, ahora ya asentadas y desarrolladas.

El concepto de enfoque será muy importante en una pieza de estudio, definido en el desarrollo del material basado en una sola problemática, evidenciado en la factura de la partitura, entregando solo la problemática a la que está dirigida a pieza generando estabilidad rítmica que concentra al estudiante en la mecánica a tratar. Una segunda característica presente

en este libro y en los posteriores a tratar es la gradualidad en la dificultad, la tonalidad es de Do Mayor, este estudio no supera la primera posición de la guitarra y no tiene complejidades extra como la cejilla (técnica en que se presionan todas las cuerdas con el índice de la mano izquierda).

Estos estudios, si bien están creados con intención pedagógica, están mínimamente digitados, a diferencia del op. 60 de Fernando Sor, *Introduction à l'Étude de la Guitare*¹⁸, donde encontramos 25 estudios digitados muy detalladamente, práctica plenamente desarrollada en esta época, e instrucciones sobre que se espera del estudio y también ordenados de manera gradual.



Fig. 37. Fernando Sor Estudio n°1 op. 60.

¹⁸ SOR, F. 1836-37 . Introduction à l'Étude de la Guitare.

Andante cantabile.
La 6^e Corde en Re.

N^o 25.

The musical score is presented in six staves. The first staff includes the tempo 'Andante cantabile.' and the instruction 'La 6^e Corde en Re.' followed by the piece number 'N^o 25.'. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Several sections are marked 'harm.' (harmonics) and enclosed in dashed boxes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Fig. 38. Fernando Sor, Estudio n^o25 op. 60 , p. 19.

Destaca la escritura para los armónicos naturales:



Fig. 39. Fernando Sor, detalle de escritura de armónicos naturales, p.19 compás 4.

La sección que se debe tocar con armónicos se indica con la indicación “harm”, la nota inferior de tamaño normal corresponde a la nota de la cuerda al aire que se debe pulsar con la mano derecha, el número bajo esta, es el traste donde se pone el dedo de la mano izquierda, y la nota superior pequeña es el sonido resultante.



Fig. 40. Fernando Sor Estudio nº23. op. 60.

Contemporáneo a Fernando Sor, Dionisio Aguado también destaca en el ámbito pedagógico. Su obra pedagógica se comprende sobre todo en su libro *Escuela de Guitarra*¹⁹.

Este tratado está dividido en dos partes, una teórico-práctica, donde se muestran los principios básicos de la teoría musical y la lectura, las partes de la guitarra, su funcionamiento y la correcta posición del cuerpo e incluso como deberían ser los mejores lugares para tocar este instrumento.

La segunda parte es denominada teórico-práctica ya que contiene ejercicios a modo de estudios pero todos precedidos de su explicación y su correcta ejecución.

Este tratado si bien tiene un enfoque pedagógico en cuanto a la técnica, está profundamente unido a la teoría musical, la gradualidad, característica común en obras didácticas, se expresa tanto en la complejidad técnica como en el tipo de compás y el ritmo.

¹⁹ AGUADO, D. 1825. Escuela de Guitarra. Fuentenebro. Madrid.

Leccion 1.

Compas de dos tiempos binarios.

M. I. Recuerdo como indispensables las dos primeras reglas del §. 15. y en virtud de ellas se mantendrá pisada la cuerda tanto tiempo cuanto sea el valor de cada nota.



Fig. 41. Estudio n°1 Escuela de Guitarra p. 48

Fig. 42. Dionisio Aguado, Estudio 26 extracto. p. 93

Su interés por la pedagogía y la mecánica del instrumento lo lleva a innovar incluso en la forma de tomar el instrumento y la postura que el cuerpo debería tener. En su segundo método publicado en 1843 llamado *Nuevo Método para Guitarra*²⁰ presenta un artefacto creado por él : el tripedisono, el cual explica lo ha estado usando por bastante tiempo

²⁰ Aguado. D 1843 Nuevo Método para Guitarra. Benito Campo. Madrid.

teniendo buenos resultados. El fin era que la guitarra no se viera apesada por el cuerpo del interprete, tuviera mas resonancia y a su vez diera muchas posibilidades de inclinación para la comodidad del interprete.



Fig. 43. Dionisio Aguado. Portada de "Nuevo Método para Guitarra"

3. Ocho años atrás tuve la primera idea de fijar la guitarra, y al intento hice varios ensayos. De poco tiempo á esta parte he perfeccionado el mecanismo que inventé, y del que no he cesado de servirme, porque además de ser sencillo, cómodo y de forma graciosa, da á la guitarra, sea cual fuere su construcción y figura,

todos los grados de inclinacion que puede desear el tocador para colocarla á su gusto: se entiende que hablo de la *Tripode ó Máquina de Aguado* (Véase la lámina 2.ª, figura 1.ª) (1).

4. Estas recomendables circunstancias, y el buen servicio que este mecanismo presta tanto al instrumento como al que le toca, me dan esperanzas de que llegará á generalizarse su uso; que crecerá la aficion á la guitarra tan luego como se advierta que con este auxilio puede ser tocada con la mayor perfeccion, atendiendo á que la voluntad se ve exactamente obedecida, y que el alma, en contacto inmediato con el cuerpo sonoro, está en el caso de expresar los sentimientos mas delicados.

Fig. 44. Dionisio Aguado. Explicación del trípode.



Fig. 45. Dionisio Aguado. Ilustración de Aguado con su artefacto.

En el Romanticismo tardío destaca de sobremanera la figura de Francisco Tarrega, quien aportó al desarrollo técnico del instrumento, al metodologizar el estudio de la guitarra en la resolución de problemas de tipo técnico, mecánico y de digitación. Formó una verdadera “escuela

de guitarra” junto a sus discípulos. Sus enseñanzas y metodología son practicadas hasta hoy en día. Si bien fue una figura importante para la guitarra, tanto en la interpretación como en la pedagogía, no pudo concretar su pensamiento en un método o tratado de guitarra antes de morir. Publicó piezas de estudios, pero “*quedaron esparcidos desordenadamente entre amigos y discípulos, como páginas sueltas de un libro inestimable que nadie podrá leer íntegramente*²¹” .

(1852 - 1909)

Fig. 46. Francisco Tarrega²² , ejemplo de un estudio basado en un patrón de tercera ascendente y descendente. Con la intención de abarcar todas las posibilidades del Estudio el compositor entrega dos posibilidades de digitación para mano derecha.

Las característica del correcto enfoque del Estudio también está presente en la obra de Tarrega, evidenciado en la unidad y coherencia de las piezas, que se traduce en estabilidad a la hora de ejercitar la técnica.

²¹ PUJOL, E. 1956 Escuela Razonada de la Guitarra. Ricordi Americana.

²² TARREGA, F. Opere per Chitarra Vol. 2 Studi, Gangi-Carfagba, Berben.

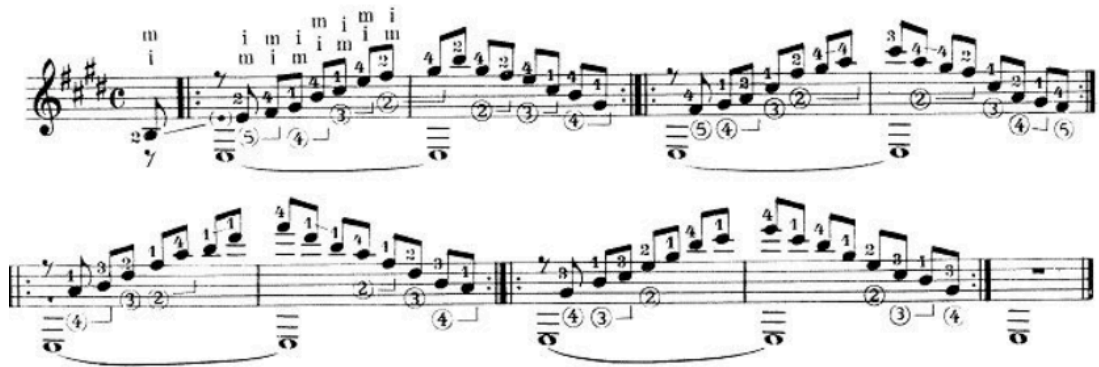


Fig. 47. Estudio 9.

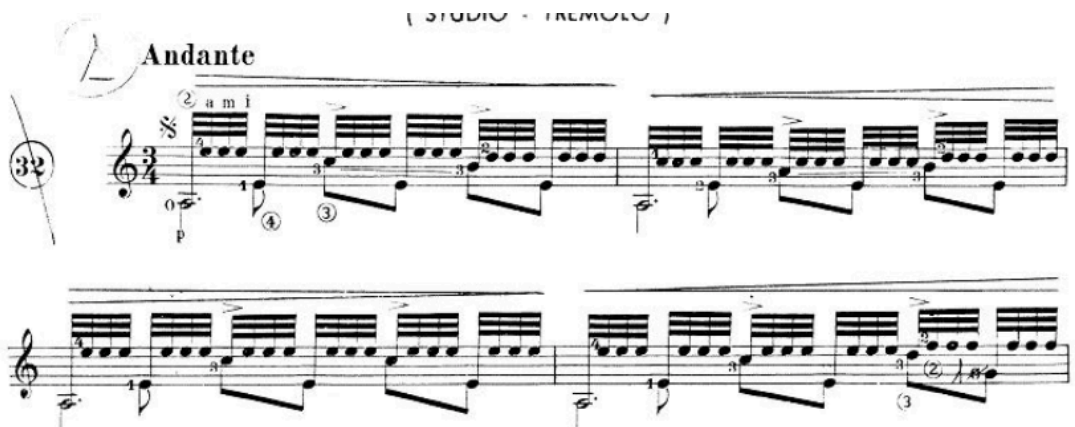


Fig. 48. Francisco Tarrega, Recuerdos de la Alhambra (extracto), famosa obra interpretada en todo el mundo, enfocada en el “tremolo” , en la guitarra es el efecto de tocar a gran velocidad una cuerda con el dedo índice, medio y anular de la mano derecha, intercalando estos con el pulgar.

Un discípulo de Tarrega, Emilio Pujol, será el encargado de plasmar las enseñanzas de su maestro y su propia experiencia en su obra “Escuela Razonada de la Guitarra”.

Esta obra, dividida en cuatro volúmenes, nos entrega una completa guía sobre primero, la historia y evolución de la guitarra y su escritura, la guitarra en sí, sus partes meticulosamente detalladas, la forma de poner las cuerdas, la correcta posición de ambas manos llevadas a la práctica de forma gradual, las distintas particularidades de la ejecución de este instrumento como el uso del pulgar, el apoyado o las notas dobles y triples.

Este tratado contiene tanto ejercicios simples como piezas de Estudio con desarrollo musical más complejo, pero todo el material tiene como fin desarrollar determinada técnica o particularidad de la guitarra, expresado en que cada ejercicio está acompañado de una meticulosa explicación previa, detallando que se busca con él. Este tratado posee todas las características que se han ido desarrollando en el recorrido de la obra pedagógica para guitarra: el enfoque del estudio, el desarrollo de la digitación y la gradualidad en dificultad.



Fig. 49. Emilio Pujol, ejercicio elemental de alternancia de dedos en la mano derecha. P.19. extracto.



Fig. 50. Emilio Pujol, ejercicio elemental para el pulgar. P.19. extracto.



Fig. 51. Emilio Pujol, Estudio 3. p. 118. Extracto.



Fig. 52. Emilio Pujol, Estudio 7. p. 123. Extracto.

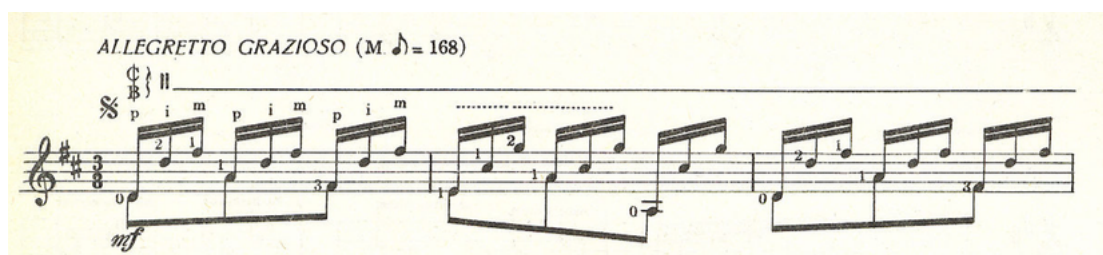


Fig. 53. Emilio Pujol. Estudio 12. P. 132. Extracto.

En este periodo se asienta el concepto de “pieza de estudio”, y se establecen las características que primero se esbozaron durante el Renacimiento y Barroco, y luego fueron desarrolladas por los compositores y pedagogos vistos anteriormente.

El desarrollo de la digitación se vuelve muy importante para el Estudio, el compositor es quien elige el mejor camino a ejecutar, sin dejar segundas interpretaciones al intérprete. El uso de la gradualidad en la complejización técnica o teórica, está presente en todas las colecciones de piezas con interés pedagógico, y por último el enfoque de cada Estudio se clarifica, es la pedagogía y no el fin estético del compositor la que genera el material de cada pieza.

3.3 Siglo XX – XXI

Dentro del periodo contemporáneo de música didáctica las características descritas en el capítulo anterior definen lo que es considerado una pieza de estudio. Existen numerosos compositores y guitarristas que han dedicado parte de su obra a la didáctica para la guitarra, por lo que he decidido destacar 4 figuras, que se siguen estudiando en las distintas escuelas de guitarra, y que se relacionan en parte con mi proyecto de composición. En un principio Stepan Rak y Alexandre Tansman, y luego dos grandes nombres en la guitarra Heitor Villa-lobos y Leo Brouwer.

Stepan Rak es un compositor y guitarrista de origen checo, ha publicado numerosas obras para guitarra, aunque es principalmente conocido por su libro *Rozmary: Humours – Cycle of instructive Compositions for Guitar*²³.

Lo destacable del libro es que los primeros Estudios contienen ejercicios con muchas cuerdas al aire, de hecho los dos primeros Estudios son sólo cuerdas al aire, a los que el compositor logra darle intención musical

²³ RAK, S. *Rozmary: Humours – Cycle of instructive Compositions for Guitar*. Paton. Praga. 1985.

usando el ritmo y seleccionando adecuadamente las pocas alturas disponibles.

The image shows a handwritten musical score for 'Estudio 1 Znelka' by Stépán Rak. The score is written on three staves in a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and contains several circled numbers (1, 2, 3, 4) above the notes. The second staff starts with a circled number (1) and a dynamic marking of *pp*, followed by a *p* marking. The third staff begins with a dynamic marking of *f* and includes a 'rit.' (ritardando) marking towards the end. The score consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

Fig. 54. Estudio 1 Znelka – Intrada - Estudio solo con cuerdas al aire.

The image shows a handwritten musical score for 'Estudio 2 Ozvëny' by Stépán Rak. The title is '2 OZVËNY' with the subtitle 'NACHKLÄNGE - ECHOS - Eco -'. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is written on three staves in a 3/4 time signature. The first staff starts with a dynamic marking of *f* and contains several circled numbers (1, 2, 3, 4) above the notes. The second staff begins with a dynamic marking of *pp* and includes a circled number (3) above a note. The third staff starts with a dynamic marking of *mf* and includes a circled number (1) above a note. The score consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

Fig. 55. Estudio 2 Ozvëny – Echos - Estudio solo con cuerdas al aire.

La intención pedagógica del compositor resulta evidente al ver que las piezas están completamente digitadas, sin dar opción a ninguna interpretación, es posible también observar la gradualidad en la obra, entre el Estudio 1 y el dos, el primero solo comprende las 3 primeras cuerdas, el segundo incluye la cuarta. Procedimiento que se complejiza a lo largo del libro. Por último, el hecho de lograr darle intención musical a una pieza construida sólo con cuerdas al aire posibilita que un estudiante desde el primera día de estudio se sienta haciendo música.

Alexandre Tansman fue un compositor polaco que compuso obras para orquesta, música de cámara, obras para piano y para guitarra solista, y también destaca en la obra pedagógica para la guitarra.



Fig. 56. Alexandre Tansman. “Douze Pieces Faciles Pour Guitare²⁴”. Estudio 1. Promenade, extracto.

²⁴ TANSMAN, A. Douze Pieces Faciles Pour Guitare. Max Eschig. 1972.

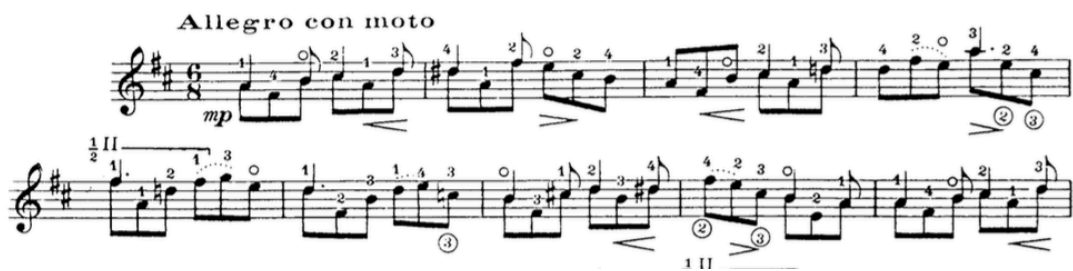


Fig. 57. Alexandre Tansman. Estudio 12. Etude, extracto.

La Factura ordenada y estable, como en los ejemplos de Tansman, se repiten en las obras didácticas, mientras menos elementos con los que lidiar, mas concentración en la mecánica a trabajar.

Heitor Villa-lobos fue un prolífico compositor brasileño que compuso obras para todo tipo de instrumentos y en variados formatos, sólo compuso una colección de estudios para guitarra pero estos son considerados y tocados hasta hoy en día por todo el mundo .



Fig. 58. Heitor Villa-Lobos. 12 Estudos para Guitarra²⁵. Estudio n°1 Para los arpeggios. P.2 . Extracto.

Una vez más el control sobre el material, traducido en un correcto enfoque, es el hilo conductor del Estudio, sumado a la digitación específica para la mano derecha, a la que esta dirigido el Estudio.



Fig. 59. Heitor Villa-Lobos 12 Estudos para Guitarra. Estudio n°4. Para los acordes. P. 8. extracto.

²⁵ VILLA-LOBOS, H. 12 Estudos para Guitarra. Max Eschig. París. 1953.

En el Estudio nº1 de Villa-Lobos se presenta la siguiente particularidad: desde el compás 12 al 21 el intérprete forma con su mano izquierda una “postura” de acorde que irá retrocediendo por semitono a cada compás hasta la primera posición de la guitarra. Este recurso resulta útil para el objetivo que se propone el Estudio, el arpeggio y la mano derecha, al reducir la cantidad de información de la mano izquierda, casi nula, la mano derecha queda libre para ejercitar la técnica (fig. 56).



Fig. 60. Heitor Villa-lobos. Estudio nº1. Compás 15 al 18.

Leo Brouwer es el gran nombre de la guitarra contemporánea, sus composiciones destacan sobre todo, aunque no exclusivamente, en sus obras para guitarra solista y orquesta, y en su obra didáctica para el instrumento resumida en sus “Estudios Sencillos”²⁶, material fundamental para la etapa inicial del estudio de la guitarra.

²⁶ BROUWER, L. 20 Estudios Sencillos. Max Eschig. 1972.

Estos Estudios están contruidos con un fin pedagógico, cada uno trata una problemática específica de la guitarra, y elabora el material desde esa problemática, limitando su desarrollo a la técnica o problema particular, enfocando la práctica a esa técnica , sin añadir mas complejidades (por ejemplo acordes en un estudio enfocado en los arpeggios), lo que da evidencias del fin y la utilidad práctica de estas piezas musicales, incluso incluye un nuevo factor : una sugerencia expresada en minutos y segundos de cuánto debería durar cada estudio.

Otra evidencia del enfoque pedagógico es el uso importante de las cuerdas al aire, presentes en la mayoría de los estudios, aprovechando estas notas por su fácil ejecución, para reducir la complejidad técnica y concentrar lo más posible al estudiante en la problemática específica que propone el estudio.

La obra presenta 20 estudios compuesto en un lenguaje contemporáneo, alejándose de la tonalidad y con un componente característico en la obra de Brouwer, la música de su propio pueblo.

CORAL
Lento

mp
p
dim.
mf *sonoro*
p *meno sonoro*
dim.
2'00

Fig. 61. Leo Brouwer. Estudios Sencillos. Estudio 2. P.2.

Allegretto (montune)

p
(simile)
p *sonoro*

Fig. 62. Leo Brouwer . Estudios Sencillos. Estudio 5. P. 4.

El estudio 5 presenta la siguiente particularidad, la indicación “montune”, derivación de montuno es una estilización del son montuno tradicional de Cuba, practica constante en Leo Brouwer.



Fig. 63. Leo Brouwer . Estudios Sencillos. Estudio I. P. 1. Extracto.

Mientras el bajo “canta” (fig. 59), se realiza el ritmo complementario con las notas si y sol correspondientes a la segunda y tercera cuerda al aire. La misma mecánica continúa toda la pieza.



Fig. 64. Leo Brouwer . Estudios Sencillos. Estudio VI. P. 5. Extracto.

La nota pedal (fig. 60), quinta cuerda al aire (La), está presente en toda la pieza, al igual que la primera nota del arpeggio, la primera cuerda al aire (Mi)

Además de aportar al desarrollo de la técnica guitarrística, el otro gran aporte de los *Estudios Sencillos* es el presentar sonoridades

contemporáneas en la primera etapa del estudio del instrumento. Al ser la guitarra un instrumento con un afinación hecha para la música tonal, el alejamiento de esta conlleva a la complejización de su ejecución, pero el aporte de Leo Brouwer es el de introducir la sonoridad contemporánea a un nivel apropiado para la etapa formativa.

3.4 La Guitarra en Chile

Uno de los primeros casos que se relacionan con la didáctica de la guitarra a nivel nacional es el de María Luisa Sepúlveda. Fue la primera mujer titulada como compositora en Chile, además de tener un gran catálogo de obras compuestas, publicó también un método para piano y uno para guitarra.

Su tratado *Nuevo método de guitarra: para aprender a tocar por cifra y por música sin maestro*²⁷, tuvo varias ediciones, el ejemplar analizado se

²⁷ SEPULVEDA, M. L. (1940). *Nuevo método de Guitarra: para aprender a tocar por cifra y por música*. Ejemplar ubicado en Biblioteca Patrimonial Recoleta Dominica, catalogación MII_17.

encuentra en la Biblioteca Patrimonial Recoleta Dominica, que accedió posibilitar la consulta íntegra del libro.

El libro, como se muestra en su título, no es un libro de Estudios, sino que está dirigido a personas que no tienen formación musical, por lo que todo lo que está escrito en partitura se escribe también en tablatura, acompañada del diagrama vertical para posturas de acordes.

Comienza con los signos de accidentes o alteraciones, sostenido, bemol y becuadro, y dos tablas (guitarras dibujadas) con todos los nombres de notas presentes en el mástil, una para bemoles y otra para sostenidos, dibujadas sobre una guitarra.

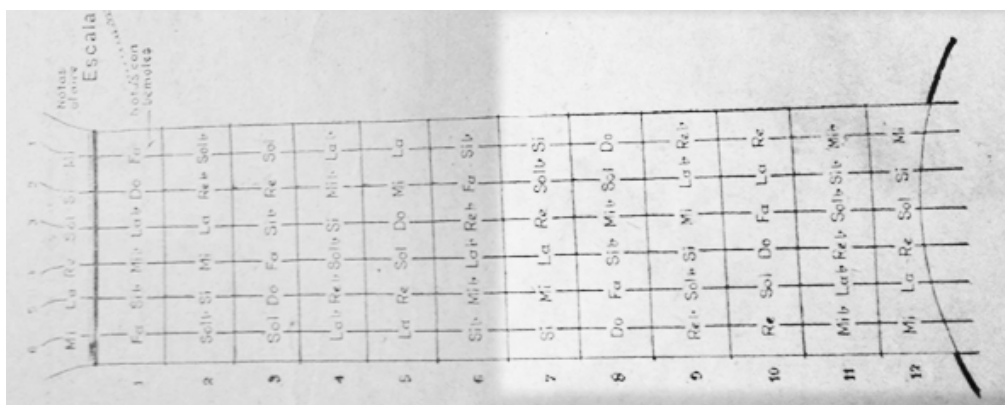


Fig. 65. Tabla de alteraciones en la guitarra. P. 5

Continúa con las clasificaciones de los compases, la lectura de la cifra (tablatura) y su correspondencia con la partitura.

Luego viene una sección donde se muestran los arpeggios principales , I – IV - V – I, de 18 tonos mayores y menores, escritos en partitura, tablatura, más la forma del acorde en diagrama, y continúa con acordes de Tónica y Dominante escritos en partitura y tablatura. Todos los arpeggios y acordes se encuentran digitados en la mano izquierda en la partitura. No entrega ninguna clase de indicaciones técnicas, más que la forma de leer la tablatura y el diagrama.

Tono de SOL mayor

The image displays musical notation for the G major scale (Tono de SOL mayor). It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale is written in a single line of music with notes and fingerings. Below the staff are four guitar chord diagrams for the notes G, A, B, and C. The diagrams show the fretting of strings on a six-string guitar. The G diagram has frets on the 3rd, 2nd, and 1st strings. The A diagram has frets on the 2nd, 3rd, and 4th strings. The B diagram has frets on the 2nd, 3rd, and 4th strings. The C diagram has frets on the 1st, 2nd, and 3rd strings.

Fig. 66. Arpeggios p. 7

Prosigue con escalas mayores y menores escritas solo en tablatura, a la que sigue una sección donde se muestran acordes de tónica ,

sub-dominante y dominante, escritos en diagrama, y acompañado cada uno de un dibujo de una mano (claramente una mano de mujer), haciendo la postura del acorde sobre una guitarra (fig. 68). Esta sección contiene un texto de la autora : *“Algunas personas tienen dificultad para aprender los acordes por cifras...a estos alumnos se les ofrece la siguiente anotación para ayudarles a solucionar sus dificultades, dándoles además una ilustración de la mano y la guitarra”*(p. 16).

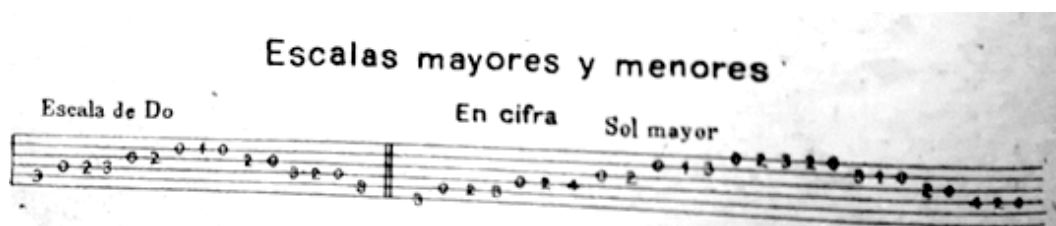


Fig. 67. Escalas escritas en cifra. P. 14

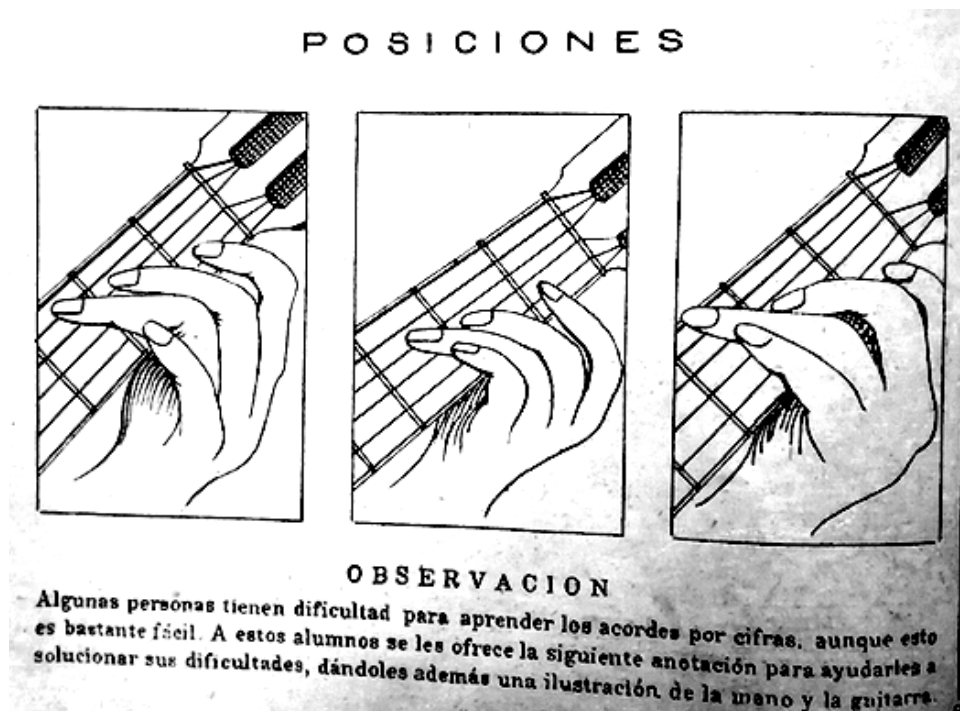


Fig. 68. P. 16

Es imposible no hacer la comparación del ejemplo anterior, con el de Gaspar Sanz (página 35 de la presente tesina). Incluso en la explicación que ambos dan sobre la facilidad de entendimiento que conlleva el dibujo.

Le siguen una sección de escalas mayores y menores, esta vez escritas en partitura, con una digitación para mano derecha no convencional : todas las notas correspondientes a la sexta, quinta y cuarta cuerda están digitadas con el pulgar, las notas de la tercera cuerda están digitadas con el índice, las de segunda cuerda con el dedo medio y las de la primera cuerda con el anular.



Fig. 69. Escalas escritas en partitura. P. 28.

Sigue una sección donde se presentan y ejercitan particularidades propias de la guitarra como son el ligado, el arrastre (glissando) , el

cejillo (ceja) y el concepto de las posiciones de la guitarra, así como también prácticas menos comunes como la construcción de armónicos naturales y artificiales (llamados armónicos dobles por la compositora), el rasgueo, el “tambor” técnica extendida muy antigua que consiste en cruzar la quinta y la sexta cuerda par conseguir un sonido similar a la bordona del tambor, y el “eco” descrita como percusión en el puente de la guitarra, aplicándolo a un ejercicio con guitarra traspuesta.



Fig. 70. Armónicos naturales. P. 34.

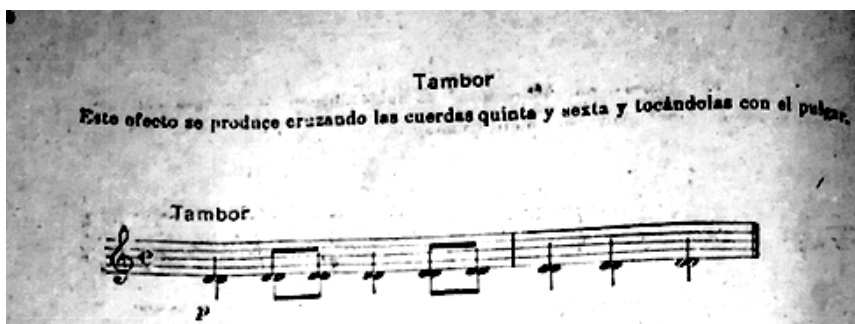


Fig. 71. Tambor. P. 40.

El libro termina con una colección de ejercicios y transcripciones para guitarra de piezas de la tradición Barroca y Clásico-Romántica europea y del folclor nacional.

En 1978 se publica en Chile el libro *Antología de Música Chilena para Guitarra, Volumen I*²⁸, colección de distintos compositores nacionales, donde encontramos diversas piezas divididas en 3 niveles de dificultad. En este libro encontramos las primeras piezas con carácter de Estudio publicadas en Chile, pertenecientes a Pablo Délano.

Una Colección de 7 Estudios para guitarra, en su mayoría enfocados en el arpeggio, son uno de los primeros antecedentes nacionales de piezas musicales compuestas específicamente para el desarrollo técnico del instrumento, en un lenguaje alejado de la tradición Clásico-Romántica.

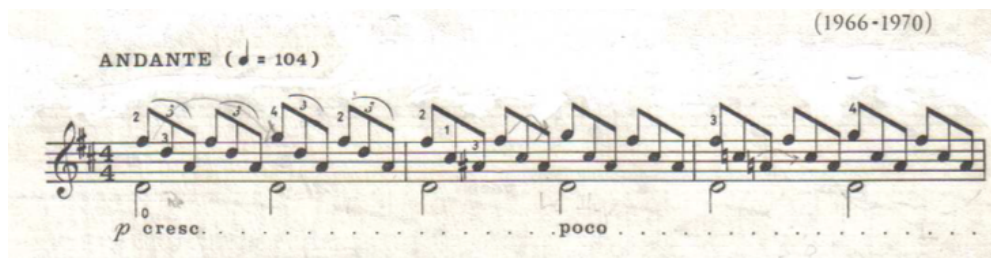


Fig. 72. Estudio N° 1. Pablo Délano. *Antología de Música Chilena para Guitarra*. P. 7.

²⁸ ROJAS-ZEGGER, J. (1978). *Antología de Música Chilena para Guitarra*. Universidad de Chile. Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación.

Estos 7 Estudios están digitados y ordenados de manera gradual, evidenciado en la progresiva complejización de la factura y las indicaciones.

En el año 2013 el compositor Javier Farías-Caballero , publica, gracias a un Fondo de la Música, “24 Estudios Para Guitarra” (disponibles en su sitio web www.javierfarias.cl) .

El compositor divide estos 24 estudios en 3 niveles, básico, intermedio y avanzado, a estos últimos les llama “Estudios de Concierto”. Todos los Estudios están meticulosamente digitados y ordenados de manera progresiva.

Antes de los Estudios como tal, explica exhaustivamente posibles dificultades de cada uno de los 24 Estudios, clarificando posibles dudas técnicas y de interpretación al leer la partitura y a su vez comenta la orientación que le dio cada Estudio y qué aspecto técnico se desarrollará : el arpeggio, coordinación de dedos, el “canto” o la scordatura entre

otras. Incluye también estudios para métricas irregulares y, al igual que Brouwer, una sugerencia en tiempo de cuánto debería durar cada Estudio.

Muchos de estos estudios contienen sonoridades y rítmicas propias del folclor nacional, a lo que Javier Farías comenta en la introducción de los Estudios : *“Hemos intentado introducir y dar a conocer algunas de las propiedades más ricas y distintivas de nuestra música. Esto me anima una y otra vez a echar mano a nuestra tradición musical”*, por esto se escuchan ritmos propios de la tonada, la periconá, la sirilla, el hayno o el bailecito, por lo que el compositor incluye la técnica extendida del rasgueo en la guitarra.

♩ = 116

Javier Farías-Caballero

mf 0 8 2

m m m
i i i

Fig. 73. Estudio N° 1. Javier Farías-Caballero. Coordinación básica alternando el pulgar con los dedos *i* y *m*. Extracto.



Fig. 74. Estudio N° 2. Javier Farías-Caballero. Para el dominio del canto. Extracto.

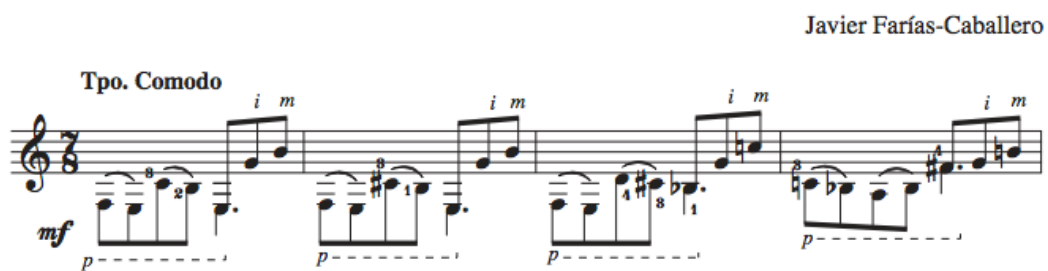


Fig. 75. Estudio N° 3. Javier Farías-Caballero. Para los ligados.

Los criterios desprendidos de este análisis histórico del desarrollo de la pieza de estudio son posibles de encontrar en toda obra que pretenda ser de carácter pedagógico, incluidas las de carácter nacional. Estos son, como se ha visto, una correcta digitación, un enfoque visibilizado en el desarrollo de la pieza, una dificultad acorde a la propuesta y un ordenamiento de carácter gradual de las colecciones de Estudios.

IV ANÁLISIS DE LA OBRA

El Estudio es, por definición, una obra de carácter práctico, tiene una finalidad concreta que es desarrollar o ejercitar una determinada posibilidad del instrumento. Si el Estudio no está bien construido y orientado este perderá la utilidad que se propone, enfrentándose incluso al riesgo de crear frustración en el estudiante o consecuencias más graves, resultado contrario a lo que se propone cualquier estrategia educativa.

Según se ha podido evidenciar en esta investigación sobre el desarrollo de la pieza de estudio, desde el Renacimiento hasta hoy, los factores que inciden en una pieza de estudio exitosa son:

- Enfocar el Estudio en la problemática propuesta.
- Un nivel de dificultad acorde al propuesto.
- Digitalar lo más posible sin caer en redundancias, para no dar opciones a la duda.
- Gradualidad en el caso de colecciones de estudios.

Para Luis Orlandini, Docente de la carrera de Interpretación Musical en Guitarra Clásica de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y destacado guitarrista a nivel internacional en el ámbito de la composición de Estudios para guitarra en nuestros tiempos *“han sido más los desaciertos que los aciertos de los compositores en general”*²⁹ en la temática de los Estudios para guitarra. Esto se debe a una mala dirección del enfoque de la pieza, en pos del desarrollo estético de esta, en este sentido la obra de piezas de Estudio de los compositores Clásicos como Sor o Giuliani, aun siguen siendo, para Luis, las mas completas y “útiles” en cuanto al desarrollo de problemáticas guitarrísticas se refiere.

La guitarra, como el violín o el arpa, es un instrumento cuya afinación esta hecha para la Tonalidad, lo que hace que para componer repertorio de sonoridad moderna o contemporánea, orientada a la etapa inicial de instrucción, haya que tener un especial cuidado en la dificultad resultante de la pieza. Disonancias y semitonos exigirán, casi siempre, una apertura de dedos relativamente exigente a la mano izquierda, por lo que

²⁹ Entrevista realizada a Luis Orlandini el 2 de Diciembre de 2015 en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

se debe tener siempre presente el fin útil que debe tener la pieza y el nivel de dificultad a la que está enfocada.

La finalidad de esta colección de Estudios es aportar al repertorio de estudios para guitarra, desde una sonoridad Moderna o Contemporánea, alejándose de la tonalidad, desde mi propio lenguaje musical, con el fin de presentar nuevas sonoridades al estudiante desde el inicio de sus estudios. Para esto me centraré en aspectos básicos de la técnica de la guitarra, ordenados de forma gradual.

Los estudios de la presente tesis no pretenden ser un “método de guitarra”, por lo que se obviarán descripciones de tipo técnicas en forma de texto, ni se hará referencia a cuestiones de tipo teórico-musical.

Para esta colección no se ha considerado el uso de técnicas extendidas, ni el uso del rasgueo . Al estar orientada a la etapa inicial del estudio del instrumento, esta colección se centrará en las particularidades elementales de la guitarra, todas de carácter técnica, no teóricas o de lectura, por esto también se ha decidido no hacer un apartado especial detallando posibles problemas de interpretación, digitación, o

sugerencias a la hora de enfrentar los estudios. Al ser estos de carácter simple, y al contener todo en la partitura, un apartado con instrucciones podría añadir complejidad donde no la hay. Sólo se indicará en cada estudio, como subtítulo, la técnica que este pretende abordar, y en caso de ser necesario, una pequeña especificación de carácter técnico o interpretativo. Tampoco se ha tomado en cuenta el uso de afinaciones alternativas. Es bien sabido que existen muchas formas de afinar la guitarra, tanto dentro de la música popular, acordes “abiertos” como en el blues, el folklore con la guitarra traspuesta y sus muchas afinaciones, o la música docta buscando nuevas posibilidades, pero es poco práctico en una etapa inicial trabajar con afinaciones alternativas debido a la dependencia del profesor para afinar el instrumento cada vez que sea necesario, debido a esto la totalidad de los estudios están comprendidos en la afinación tradicional de la guitarra (desde la primera cuerda a la sexta cuerda: Mi, Si, Sol, Re, La, Mi).

El eje de esta colección estará en el Arpeggio, el Acorde y los Armónicos, considerando distintas posibilidades y dificultades: su ejecución manteniendo una posición fija o cercana, arpeggios o acordes de 3 o

cuatro notas, y por otra parte su aplicación con diversos cambios de posición, esto es recorriendo el mástil de la guitarra.

Se ha considerado una organización de tipo gradual en su complejidad, y 3 niveles de ejecución, uno elemental, donde se utilizan sólo cuerdas al aire, un nivel básico, que sólo considera considera la primera posición de la guitarra (espacio uno al espacio cuatro), y un nivel medio, de mayor dificultad, en el que los Estudios funcionan como piezas musicales.

La colección está dividida en tres partes:

- Nivel elemental : 5 Dúos para guitarra. (Estudiante/profesor)
- Nivel Básico : 5 Estudios que comprenden sólo la primera posición
- Nivel Medio : 8 Estudios que funcionan como piezas musicales.

4.1 Nivel Elemental

5 Dúos para guitarra

Los primeros 5 estudios están orientados a la etapa elemental, a la primera etapa del estudio de la guitarra. Están compuestos en forma de dúos, donde la primera guitarra es tocada por el estudiante y la segunda guitarra es tocada por el profesor o un estudiante avanzado.

Comprenden cuerdas al aire y cada uno desarrolla una técnica en particular para la mano derecha. La idea detrás de estos dúos es que desde un principio el estudiante se sienta “haciendo música”, incluso con las cuerdas al aire, y que tenga un temprano contacto con sonoridades poco comunes para él. Para ello, estos dúos han sido compuestos de tal manera de que no suenen como una guitarra acompañando a otra, sino como una sola guitarra, donde ambas son necesarias.

Las dinámicas se han reducido al máximo posible para disminuir la cantidad de información en la pauta y no distraer al estudiante, recordando que estos estudios están pensados como la primera aproximación a la guitarra y a la partitura. Solo se usan *f*, *p*, *pp* y sólo en el quinto estudio *ff*, además de reguladores (podría resumirse en fuerte, despacio, muy despacio y muy fuerte). La mecánica que el

estudiante deberá efectuar está basada en patrones ordenados, ayudando a su rápida memorización. Aún cuando son sólo cuerdas al aire los estudios están digitados. Como fue visto en el capítulo del siglo XX, el compositor Stepan Rak sigue el mismo procedimiento, la rítmica de su estudio sigue patrones ordenados, el estudio esta totalmente digitado y las dinámicas ocupadas solo comprenden mf, p, f y un regulador.

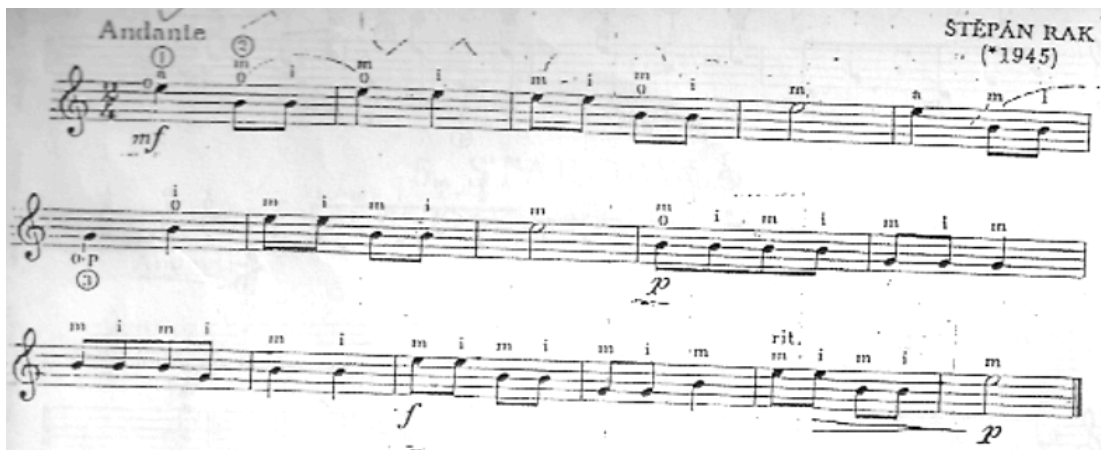


fig.76. Stepan Rak. Estudio 1. Comparativa.

El Dúo 1 busca desarrollar el movimiento alternado de los dedos índice y medio de la mano derecha, el estudiante tocará cuatro veces cada cuerda, desde la primera a la sexta, para luego volver a tocar cuatro veces desde la sexta a la primera.

Somnoliento ♩=74

Fig. 77. Dúo I . Movimiento Alternado. Extracto.

El Dúo 2 está compuesto para ejercitar el acorde de tres y cuatro notas, se tocan consecutivamente la 1°, 2° y 3° cuerda para continuar con la 2°, 3° y 4°, sigue la 3°, 4° y 5°, para terminar el ciclo con la 4°, 5° y 6°. Luego comienza un segundo ciclo de esta vez de 4 cuerdas y con un ritmo armónico mas rápido, se toca la 1°, 2°, 3° y 4° alternando con la 3°, 4°, 5° y 6°, para luego alternar entre 2°, 3°, 4° , 5° y 3°, 4°, 5° y 6°. La pieza termina con acordes repetidos de la 1°, 2°, 3° y 4° cuerda.

Dulce y ligero ♩=100

Fig. 78. Dúo II. Acordes de 3 y 4 notas. El estudio tiene el carácter de *dulce y ligero* para que el estudiante evite tocar los acordes de forma pesada.

El tercer dúo es para la alternancia de cuerdas inmediatas, nuevamente está presente un patrón ordenado para ayudar a ubicar las cuerdas al

estudiante. El orden es el siguiente : 1° y 2° cuerda, 2° y 3° cuerda en una primera mitad, luego 3° y 4° cuerda, 4° y 5° cuerda, para terminar con la 5° y 6° cuerda.

Reflexivo ♩=90

The musical score is for a piece titled "Reflexivo" in 4/4 time with a tempo of 90. It consists of two staves. The top staff contains the melody with lyrics "a m a m" and "m i m i". The dynamics are marked as *p* (piano) for the first two notes, *f* (forte) for the next two notes, and *p* (sub) (piano) for the final two notes. The bottom staff provides the accompaniment, with dynamics marked as *p*, *f*, and *p* (sub) corresponding to the melody's dynamics. A fermata is placed over the first two notes of both staves.

Fig. 79. Dúo III. Alternando cuerdas inmediatas.

El cuarto dúo es para ejercitar el arpeggio de 4 notas. Siempre aparecen en orden contiguo de cuerdas, primero un arpeggio de 4°, 3°, 2° y 1° cuerda, luego de 5°, 4°, 3° y 2° cuerda, y luego un arpeggio de 6°, 5°, 4° y 3° cuerda. Los arpeggios siempre mantienen ese orden sin saltar entre cuerdas.

Muy fluido ♩=70

Fig. 80. Dúo IV. Arpeggio de 4 cuerdas.

El quinto y último dúo es para la alternancia de cuerdas separadas. El patrón en este estudio es que siempre abra una cuerda de entre las dos que se toquen. En una primera sección se alternara entre la 3^o y 1^o cuerda, la 4^o y 2^o cuerda, la 4^o y 3^o cuerda, y la 6^o y 4^o cuerda. En la segunda sección se invierte el orden para alternar entre la 1^o y 3^o, 2^o y 4^o, 3^o y 5^o, y la 4^o y 6^o cuerda.

Este estudio es el de mayor dificultad, por su acompañamiento el estudiante debe mantener un ritmo y pulso constante, por eso el carácter de *Preciso y con decisión*.

Preciso y con decisión ♩=100

The musical score is written for two violins in 2/4 time. The tempo is marked as 100 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The first staff (Violin I) begins with a forte (*f*) dynamic, playing a melody with notes marked *i* and *a*. The second staff (Violin II) plays a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets, starting with a forte (*f*) dynamic and transitioning to piano (*p*) in the final measure. The piece concludes with a double bar line.

Fig. 81. Dúo V. Alternando cuerdas separadas

4.2 Nivel Básico

5 Estudios en la Primera Posición

Los siguientes 5 estudios sólo comprenden la primera posición, y están pensados para un final del primer año de estudio o comienzos del segundo año. Ejercitan la mano izquierda y tienen digitación para la primera posición, esto quiere decir que el dedo 1 (índice) sólo tocará el primer espacio de cada cuerda, el dedo 2 el segundo, el dedo 3 el tercero y el dedo 4 el cuarto espacio. Nunca se sobrepondrán.

En esta sección se ejercitará el arpeggio de 3 y 4 notas, el acorde de 3 y 4 notas, el movimiento cromático de la mano izquierda y la alternancia de dedos de la mano izquierda.

La base de estos estudios es su mecanicidad, están pensados casi como “ejercicios” de escalas o arpeggios, esto debido a que están contruidos a base de patrones de digitación y ordenamientos consecutivos (por ejemplo, en la mano izquierda, al dedo 2, 3 y 4, sigue el 1, 2, 3), posibilitando su memorización, dando la idea de mecanismos que se repiten en las piezas. Aún así contienen un grado de musicalidad.

Este tipo de ejercicios, mecanismos aplicados a un contexto medianamente musical, posibilitan al estudiante la ejercitación técnica en un contexto de pieza musical, fuera de simples escalas o arpeggios. En el capítulo Clásico-Romántico vimos a Francisco Tarrega y Emilio Pujol aplicar este tipo de Estudios.

(1852 - 1909)

Fig. 82. Francisco Tarrega. Ejemplo referido a la pagina 42 de la presente tesina. Este es un claro ejemplo de Estudio basado en un mecanismo repetitivo, aunque sin intención de otorgar musicalidad.

Fig. 83. Emilio Pujol. Escuela Razonada de la Guitarra ej 34. P. 55. El presente ejemplo correspondiente a Emilio Pujol presenta un ejercicio basado en un mecanismo. Nótese el patrón ordenado presente en el Estudio. Compás 1 y 2 presentan el mismo motivo aunque invertido, compás 3, 4 y 5 presentan un desarrollo de este, compás 6 presenta un nuevo motivo que es invertido en el compás 7.

En el estudio VI, de la presente colección de Estudios (fig. 84), encontramos el siguiente patrón : arpeggio comenzado por el dedo 4, luego por el dedo 1 en 4º cuerda, luego dedo 3 y dedo 2 en 5º cuerda, este patrón se repite en el sistema siguiente en la 5º y 6º cuerda.



Fig. 84. Estudio VI. Arpeggios de 4 cuerdas.

En el primer compás del Estudio VII (fig. 85), cuerda al aire y sigue dedo 1, 2 y 3, en el segundo compás cuerda al aire para seguir el dedo 2, 3 y 4.



Fig. 85. Estudio VII. Movimiento Cromático.

En la figura 86 , Estudio VII encontramos el siguiente patrón : Dedo 4 y 3 en 1° cuerda, luego dedo 1 y 2 en 2° cuerda. Este patrón se repite entre la 3° y 4° cuerda, y la 5° y 6° cuerda.



Fig. 86. Estudio VII

En el estudio VIII (fig. 87), el primer compás contiene un acorde de 3 notas (cuerda al aire, dedo 2 y 1) y uno de cuatro notas (dedo 3 y las tres siguientes cuerdas al aire), proceso que se repite desde la cuarta cuerda en el compás 4 y 5.



Fig. 87. Estudio VIII. Acordes de 3 y 4 notas.

En el Estudio IX se alternan dedos entre cuerda al aire y dedo 2 (compás 1), luego dedo 1 y 3 (compás 2), luego dedo 2 y 4 (compás 3), patrón que se repite en el compás 5, 6 y 7.

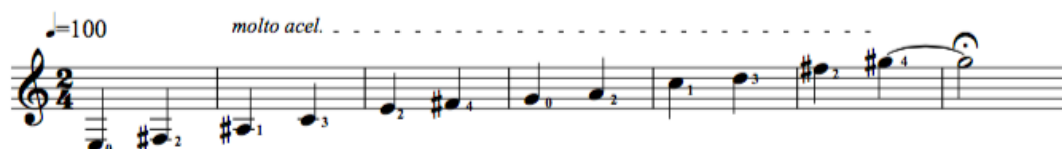


Fig. 88. Estudio IX. Alternancia de dedos mano izquierda.

El Estudio X, para el arpeggio de 3 notas, presenta un patrón de alternancia entre el dedo 1 en sexta cuerda y el dedo 2 en quinta cuerda, este patrón se repite entre la cuerda 4 y la 3.

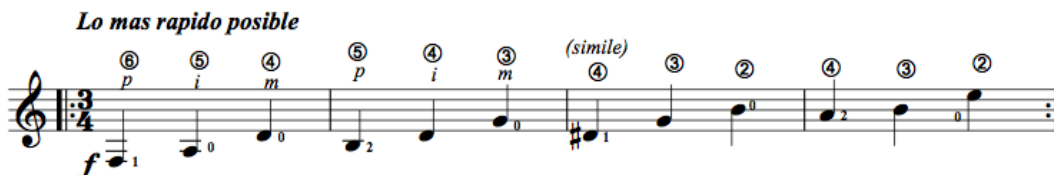


Fig. 89. Estudio X. Arpeggio de 3 notas.

Otro patrón presente en el Estudio X es el que se muestra en la figura 90. En el primer sistema vemos un arpeggio comenzado en cuarta cuerda, primero con el dedo 3, luego el dedo 1, la tercera cuerda al aire, para terminar en la cuarta cuerda con el dedo 2, esto se repite entre la cuarta y

quinta cuerda (segundo sistema), y entre la quinta y sexta cuerda (tercer sistema).

The image displays three systems of musical notation for 'Estudio X'. Each system consists of a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system begins at measure 5, marked with a piano (*p*) dynamic. It features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by quarter notes in the second and third measures, and another triplet of eighth notes in the fourth measure. The second system starts at measure 9 and follows a similar pattern with quarter notes in the second and third measures. The third system starts at measure 13 and includes quarter notes in the second, third, and fourth measures. Circled numbers 1, 2, and 3 indicate fingerings for specific notes, and the letter 'p' indicates the piano dynamic.

Fig. 90. Estudio X.

4.3 Nivel Medio

8 Estudios para Guitarra

La última sección de esta colección de Estudios está orientada a un segundo año de estudios en adelante. Tienen un mayor tratamiento dinámico y aumenta su complejidad técnica, ejercitándose el arpeggio, el acorde y los armónicos con cambios a posiciones cercanas y lejanas, incluyéndose el uso de acentos, de apoyar notas, el uso del cejillo, e indicaciones de *campanella* (dejar sonando cuerdas).

Estos Estudios tienen la particularidad de que además de enfocarse en cierta temática concerniente a la guitarra, tienen mayor grado de musicalidad, añadiéndole valor como piezas musicales.

En este caso, la referencia más cercana es la de Leo Brouwer. Sin ánimo de ocupar sus composiciones como base para las propias, las soluciones encontradas en la colección de Brouwer y en la presente Tesina son similares en forma aunque no en fondo, lo que es bastante lógico ya que ambas colecciones están orientadas a los primeros estudios de la

guitarra, y un alejamiento de la tonalidad a este nivel, en la guitarra, resultara en estructuras similares.

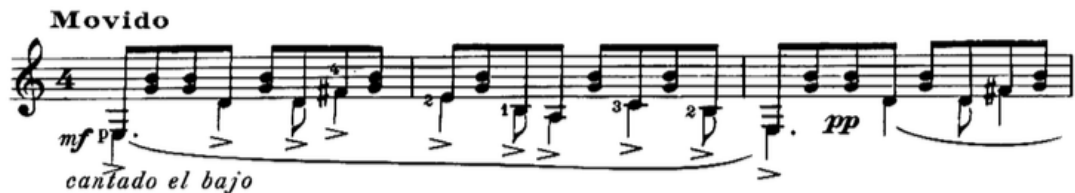


Fig. 91. Leo Brouwer. Estudios Sencillos. Estudio 1. El Estudio se enfoca en el canto del bajo (pulgares) y el acorde. El uso de extensivo de cuerdas al aire facilita la concentración en el pulgar. Tratamiento similar al del Estudio XVIII de la presente Tesina, aunque éste está dirigido a un nivel ligeramente superior.



Fig. 92. Leo Brouwer. Estudios Sencillos. Estudio 2. Ejemplo del tratamiento del acorde en Leo Brouwer.

Los ejes de los estudios de esta sección son el arpeggio, el acorde y los armónicos naturales. El arpeggio es tratado de 3 formas distintas, mientras que el acorde y los armónicos son tratados de dos formas.

El acorde, es tratado de dos formas, en el Estudio XI, de carácter calmo, se incluyen cambios de posición y melodías a destacar entre la voz soprano y el bajo, y en el Estudio XVIII, de carácter mas agitado, se añade a la práctica del acorde la voz cantante del bajo, trabajando el pulgar.



Fig. 93. Estudio XI. Acordes. Cambios de posición.



Fig. 94. Estudio XI. Melodía a destacar en los acordes.



Fig. 95. Estudio XVIII. Acordes y pulgar.

El arpeggio es tratado de tres maneras, relativamente fija y con acentos en distintas notas (Estudio XII), y con cambios de posición y recorriendo el mástil de la guitarra de manera calmada (Estudio XV), y con cambios de posición ya de manera agitada (XVII).



Fig. 96. Estudio XII. Arpegios y acentos.

Los armónicos naturales tienen dos estudios en esta colección. La diferencia consiste en su dificultad, mientras el primero (Estudio XIII) posee bajos de cuerda al aire, dejando la mano izquierda libre y facilitando la ejecución de los armónicos, el segundo (Estudio XVI), de más dificultad, tiene bajos presionando cuerdas, cerrando la posición de la mano para ejecutar los armónicos, además de poseer un pasaje melódico alternando armónicos con notas en ordinario, cercanas en altura, mezclándose ambas sonoridades.



Fig. 97. Estudio XIII. Armónicos. Acompañamiento con cuerdas al aire.

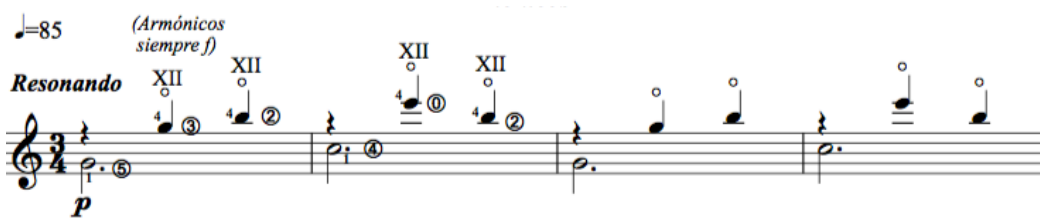


Fig. 98. Estudio XVI. Armónicos. Bajos presionando cuerdas con la mano izquierda mientras se ejecutan armónicos.

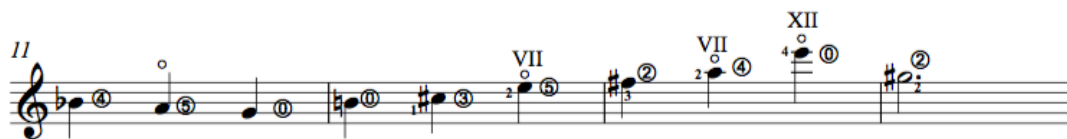


Fig. 99. Estudio XVI. Ejecución de notas en ordinario y armónicos de forma melódica.

El Estudio XIV busca ejercitar la alternancia de cuerdas, así como el destacar una melodía en una forma contrapuntística, primero con la voz soprano, y luego con la voz del bajo, ejercitando el pulgar, para luego añadir mas voces complejizado el ejercicio de alternar entre dos y más dedos en la mano derecha.

El último sistema complejiza la alternancia de cuerdas y dedos, debiendo destacar ambas voces.



Fig. 100. Estudio XIV. Alternancia de cuerdas. Melodía en la voz soprano.

15 *a tempo*

p *a* *i* *a* *i* *a* *m* *a*

(sub) *mf* *p* *mf*

Fig. 101. Estudio XIV. Melodía en la voz del bajo.

47

p *a* *i* *m* *a* *m* *i* *a* *m* *a* *i* *a*

pp *p* *p* *p* *p* *p*

Fig. 102. Estudio XIV. Destacar ambas melodías.

18 Estudios para Guitarra

Nivel Elemental

Dúo I

Movimiento Alternado

Los siguientes 5 dúos tratarán la mano derecha con cuerdas al aire. Al ser el primer dúo, se ha indicado tanto el número de cuerda como el espacio a presionar de esta, para asegurar que el estudiante tome contacto con los signos de notación en la guitarra.

Somnoliento $\text{♩} = 74$

Guitarra Estudiante

f

Guitarra Profesor

5

p
(sub)

11

p
(sub)

15

Musical score for two staves, measures 15-22. The top staff is in treble clef and contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes: G2, B2, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5. Both staves are marked with a forte (*f*) dynamic.

Dúo II

Acordes de 3 y 4 notas

El estudio busca ejercitar el acorde en la mano derecha, la indicación "dulce y ligero" busca que el estudiante no toque los acordes de forma pesada ni exageradamente acentuada.

Dulce y ligero ♩=100

Guitarra Estudiante

Guitarra Profesor

a
m
i

f

f

5

m
i
p (simile)

m
i
p

(simile)

9

p (sub)

p (sub)

p
(sub)

p
(sub)

13

13

17 *a*
m
i
p
f
(*sub*)

f
(*sub*)

21
p
(*sub*)

p
(*sub*)

25 *rit.*

pp

pp

Dúo III

Alternando cuerdas inmediatas

Reflexivo ♩=90

Guitarra Estudiante

Guitarra Profesor

5

fine

9

pp *p* *i* *p* *(simile)* *p* *D.C. al fine*

pp *D.C. al fine*

Dúo IV

Arpeggio

Muy fluido ♩=70

Guitarra Estudiante

p *p* *i* *m* *a* *p* *i* *m* *a* *simile* 1. 2.

p *f*

Guitarra Profesor

p *f*

6

9

p *f* *p*

p *f*

Dúo V

Alternando cuerdas separadas

Preciso y con decisión ♩=100

Guitarra Estudiante

Guitarra Profesor

5

pp

p

9

f

p

13

pp

ff

pp

ff

Nivel Básico

VI

Arpeggio de 4 notas

Los Estudios VI, VII, VIII, IX y X, están contruidos a modo de ejercicios de mecánica comprendidos sólo a la primera posición. Contienen distintos patrones de digitación que ayudan a su memorización. Aún así contienen algún grado de musicalidad.

Tranquilo ♩=130

p *i* *m* *a* *p* *i* *m* *a* (*simile*)

5 *p* ④ ④ ⑤ ⑤

9 ⑤

13

18 *ppp* ⑤

22 *f*

26 *p* ④ ③

30 (*sub*) *fff* *apoyar* *apoyar* (*simile*)

34 *ppp* (*sub*)

VII

Movimiento cromático

Como un mecanismo ♩=120

pp

3

p

5

mp

9

mf ff

14

p ff

VIII

Acordes de 3 y 4 notas

♩=80

Fluido, como una danza

1 *p*

5 *f* (sub) *p* (sub)

11 *pp*

17 *f*

21 *mf*

25 *rit.* *A tempo* *f p*

IX

Alternancia de dedos mano izquierda

$\text{♩} = 100$ *molto accel.*

pp *f*

8 *A tempo* *molto accel.*

pp *f*

15 *A tempo* *molto accel.*

pp *f*

22 *A tempo* *molto accel.*

pp *cresc.*

26

ff

X

Arpeggio de 3 notas

Lo más rápido posible

(simile)

f *p* *i* *m* *p* *i* *m*

5

p

9

m

13

f

17

m

21

pp

25

f

29

f

32

f

35

f

38

pp

42

f

(seco)

ff

Nivel Medio

XI

Acordes

Acordes, cambios de posición
y destacar melodía dentro de un acorde.

♩=90

Calmo

Musical staff 1: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 1-7. Dynamics: *f*, *p*, *ppp*. Includes fingering numbers 0, 1, 2, 3, 1, 2, 1, 1, 1, 4.

Musical staff 2: Treble clef. Measures 8-14. Dynamics: *f*, *p*. Includes fingering numbers 1, 1, 2, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1.

Musical staff 3: Treble clef. Measures 15-18. Dynamics: *ppp*, *f*, *p*. Includes a fermata over measure 18.

Musical staff 4: Treble clef. Measures 19-23. Dynamics: *ff*, *f*, *p*. Includes circled numbers 2, 1, 2, 3, 5, 1, 2, 3, 5.

Musical staff 5: Treble clef. Measures 24-27. Dynamics: *p*. Includes circled number 4.

28

Destacar melodía del bajo

Musical score for measures 28-34. The score is written for guitar, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is written in the bass clef. The bass line features a prominent melodic line with fingerings (0, 1, 3, 2, 0, 1, 3, 2, 4, 0) and dynamic markings (*f*, *p*, *f*). The melody consists of quarter notes and a half note. The piece concludes with a double bar line.

35

rall.

Musical score for measures 35-38. The score is written for guitar, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is written in the bass clef. The bass line features a prominent melodic line with fingerings (0, 1, 3, 2, 0, 1, 3, 2, 4, 0) and dynamic markings (*p*, *p*). The melody consists of quarter notes and a half note. The piece concludes with a double bar line.

XII

Arpeggios y acentos

♩ = 110

Muy fluido

Campanella

④ *p* *i* ③ *m* *p* *m* *a* ③

f
(*p*)

5 *p* *i* *m* *m* *a* *f*

pp *f*

11 *p* *i* *m* *a*

pp
(Sub)

14 *apoyar* *apoyar* (*simile*) *a*

f

18 *p*

p

23 *apoyar* *p* *i* (*simile*) *p* *p* *a*

27 *m* *i* *p*

30 *pp* *f*

C I - - - - -

36 *p* *i* *m* *a* *p* *i* *m* *a*

40 *apoyar* *p* *i* *m* (*simile*) *a* *i* *m* *i* *a* *m*

XIII

Armónicos

♩=100
Pensativo

Musical notation for measures 1-4. Measure 1: XII (4), VII (5). Measure 2: XII (3). Measure 3: XII (4), VII (5). Measure 4: XII (3).

Musical notation for measures 5-8. Measure 5: XII (5), XII (4), XII (3). Measure 6: XII (5), XII (4), XII (3). Measure 7: XII (4), XII (3). Measure 8: XII (4), XII (3).

Musical notation for measures 9-10. Measure 9: XII (4), XII (3). Measure 10: XII (1), XII (2), XII (3), XII (4).

Musical notation for measures 11-14. Measure 11: XII (4), XII (5), VII (5), XII (3), VII (2), XII (3). Measure 12: XII (4), XII (2), XII (3). Measure 13: XII (2), XII (4), VII (1). Measure 14: XII (1), XII (2), XII (3).

Musical notation for measures 15-20. Measure 15: XII (3), VII (5), VII (2), XII (3), XII (2), XII (1), VII (3), VII (4), V (3). Measure 16: XII (3), VII (5), VII (2), XII (3), XII (1), VII (3), VII (4), V (3). Measure 17: XII (3), VII (5), VII (2), XII (3), XII (1), VII (3), VII (4), V (3). Measure 18: XII (3), VII (5), VII (2), XII (3), XII (1), VII (3), VII (4), V (3). Measure 19: XII (3), VII (5), VII (2), XII (3), XII (1), VII (3), VII (4), V (3). Measure 20: XII (3), VII (5), VII (2), XII (3), XII (1), VII (3), VII (4), V (3).

Musical notation for measures 21-26. Measure 21: XII (1), VII (2), VII (3), XII (2), XII (4), XII (3), XII (5). Measure 22: XII (1), VII (2), VII (3), XII (2), XII (4), XII (3), XII (5). Measure 23: XII (1), VII (2), VII (3), XII (2), XII (4), XII (3), XII (5). Measure 24: XII (1), VII (2), VII (3), XII (2), XII (4), XII (3), XII (5). Measure 25: XII (1), VII (2), VII (3), XII (2), XII (4), XII (3), XII (5). Measure 26: XII (1), VII (2), VII (3), XII (2), XII (4), XII (3), XII (5). *rall.*

XIV

Alternancia de cuerdas

Alternancia de cuerdas
y acentos en melodía y bajo.

♩=80

Evocativo

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 80 beats per minute. It consists of five systems of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'a i a m a i a p a i a i a i a m a i a i a'. The score includes various dynamic markings such as *p*, *pp*, *mf*, *f*, and *pp*, as well as performance instructions like *poco rall.* and *a tempo*. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. Accents are placed over many notes. The piece concludes with a *p* dynamic marking and a *poco rall.* instruction.

p *pp* *p* *pp*

9 *poco rall.*

mf *p* *f*

15 *a tempo*

p *p* *mf* *p* *mf*

(sub)

23

f

27 *poco rall.*

mf *p* *p*

a tempo

31

mf *p* *mf* *p*

39

mf *p* *mf* *p*

47

pp *p* *a* *i* *m* *a* *i* *m* *a* *p* *i*

XV

Arpeggios

Arpeggios con cambios de posición.

♩ = 176
Divagando
Campanella

p *i* *m* *a* ^⑤ *p* *i* *a* ^④ *i* *m* ^③

p *mf* *p* *mf*

p *i* *m* *a* ^④ *p* *i* *m* *a* ^③ *m* *a* ^②

p *f* *p* *f*

p *m* *i* *a* ^④ *p* *a* *i* *m* ^③ *a* ^②

mf

p *i* *m* *a* ^④ *p* *a* *i* *m* ^③ *a* ^②

p

poco rall. *p* *i* *>* *m* ^⑥ *p* *i* *m* *a* *i* ^⑤ *poco rall.* *A tempo*

mf *p* *mf* *p*

11 *poco rall.* *A tempo* *poco rall.* *A tempo*

p m i m i m a *p i a m a p i i m a*

mf p *mf p* *f*

13 *p* *f* *mf* *ff*

p i a p i m a *p a i a i a p i m a*

15 *pp*

p i m a i m a

17 *mf* *pp* *mf*

p i m a i m a

19 *pp* *rall.*

p i m a i m a

XVI

Armónicos

♩=85 (Armónicos siempre f)

Resonando

Musical staff 1 (measures 1-4). Includes fingerings (3, 2, 0, 2) and fret numbers (XII, XII). Starts with a *p* dynamic marking.

Musical staff 2 (measures 5-8). Includes fingerings (4, 3, 1, 4, 3) and fret numbers (VII, VII, VII, XII, VII, VII). A double bar line is present at measure 7.

Musical staff 3 (measures 9-12). Includes fingerings (4, 5, 3, 2, 3, 2, 4, 2) and fret numbers (VII, VII, XII, VII, VII). A double bar line is present at measure 11.

Musical staff 4 (measures 13-16). Includes fingerings (3, 2, 1, 3, 2, 3, 2, 4) and fret numbers (VII, VII, VII, VII, VII, VII). A double bar line is present at measure 15.

Musical staff 5 (measures 17-20). Includes fingerings (3, 4, 2, 2, 3, 4, 2, 4, 1) and fret numbers (VII, VII, XII, XII, XII, XII, XII, XII). A double bar line is present at measure 20.

XVII

Arpeggios

Arpeggios con cambios a posiciones cercanas.

♩. = 90

Con decisión

f p i m p i m p i m p m i a p i m p i a

5 p m p i m i i a p i m

p (sub) *p* (sub) *f*

10 p i m p i m

pp (sub)

14 p i m p i a

p

18 p i m i m

p

22 p i m a m i a m p i p m

mf

26 p i p i m

ff *p* (sub)

30 ^⑥ *p i m* ^⑥ *p i m* ^⑤ *a i m* ^⑥ ^⑤

36 ^④ ^③ *p i m* ^⑤ ^④ *p i* ^⑤ ^④ *p i* ^④ ^③ *a p i m* ^④ ^③ *p i* ^② ^④ ^③ *m p i* ^④ ^③ *a*

ff

40 ^④ ^④ *p a p i p i* ^④ ^⑤ *m i*

pp

45 *p i m* ^⑥ ^⑤ *p i m* ^⑤ ^④ *p i m* ^④ ^③ *p i m*

f

49 ^④ ^④ ^⑤

1. ^④ ^④ ^⑤ 2.

XVIII

Acordes y pulgar

Agitado ♩=300

Staff 1: Treble clef, 3/8 time signature. Measures 1-5. Dynamics: *f*, *p*, *p*, *ff*. Fingerings: 0, 3, 2, 1, 2, 3, 1, 4.

Staff 2: Treble clef, 3/8 time signature. Measures 6-10. Dynamics: *f*, *p*, *ff*. Fingerings: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 1.

Staff 3: Treble clef, 3/8 time signature. Measures 11-15. Dynamics: *f*, *p*, *ff*. Fingerings: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 1.

Staff 4: Treble clef, 3/8 time signature. Measures 16-21. Dynamics: *f*, *p*, *ff*. Includes *i m p* marking. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 1.

Staff 5: Treble clef, 3/8 time signature. Measures 22-25. Dynamics: *p*. Fingerings: 3, 2, 4, 2, 1, 1.

Staff 6: Treble clef, 3/8 time signature. Measures 26-30. Dynamics: *f*. Marking: *Metalico*. Fingerings: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 1.

30 *Ord.*
C IV

pp

34

f

38

ff

42

46

pp
(sub)

V CONCLUSIONES

En el presente trabajo de tesis es posible encontrar una gran cantidad del material bibliográfico relacionado a la didáctica para la guitarra, aunque no es la totalidad de éste, y se tiene conocimiento de que ha quedado fuera una buena parte de repertorio existente y de gran calidad, se ha tratado de incluir lo más representativo de la obra pedagógica para la guitarra.

Se ha querido hacer un aporte al repertorio didáctico de la guitarra, al repertorio pedagógico temprano del instrumento, y a la música contemporánea al acercarla a los primeros años de estudio, planteándome el desafío de componer piezas con sonoridades contemporáneas, alejadas de la tonalidad o de una tonalidad extendida, de carácter sencillo y que a su vez sean capaces de ser mecanismos que logren desarrollar la técnica en el estudiante que comienza sus estudios en el instrumento.

Para esto se han estudiado y analizado variado repertorio pedagógico para guitarra. A través de esta investigación se han descubierto cuales

son los factores que hacen que una pieza musical se convierta en una pieza capaz de desarrollar la técnica, se han creado distintas soluciones y propuestas que buscan facilitar la lectura y la ejecución de estas piezas, como es el hecho de componer dúos, la aplicación de patrones rítmicos y de digitación o el uso consciente de cuerdas al aire para facilitar el movimiento por la guitarra.

Espero que la presente colección de estudios sea útil para los futuros estudiantes de guitarra, y que pueda ser un aporte al repertorio de la guitarra y al desarrollo pedagógico de esta.

APÉNDICE

Entrevista a Luis Orlandini.

Guitarrista, Docente de la Universidad de Chile.

¿Cuál es la importancia de los estudios en la formación de un guitarrista ?

Tiene que ver con el trabajo progresivo por una parte, de dificultades progresivas de toda índole, desde mecánica hasta ser capaz de generar digitaciones lógicas, y también con cosas que van relacionadas con lo musical, que tienen que ir en paralelo. El enfoque principal de un estudio tiene que ser el abordar una problemática específica que en ese estudio pueda tener un desarrollo interesante.

¿ Con el abordar una problemática específica? ¿ se refiere a limitar el desarrollo de la pieza a una problemática sin incluir otras ?

No limitar sino enfocar, que el enfoque sea bien dirigido.

¿Cómo evalúa el aporte pedagógico de un estudio?

El hecho de que uso o no el estudio con un estudiante es una primera evaluación, evito que alguien estudie algo sin conocer yo el aporte que le pueda brindar, en ese sentido selecciono muy bien, a veces de grandes series de estudios, hay uno que encuentro que es útil y los demás no me sirven para nada y no los uso, que se contrapone a la idea que existía en las escuelas hace un tiempo atrás en que se estudiaban los libros de comienzo a fin, en el piano y en las cuerdas frotadas me da la sensación de que el desarrollo fue un poco mejor, en el caso de la guitarra ha sido dispar, por eso uno tiene que seleccionar, ahora dentro de los aportes integrales, los clásicos por ejemplo Mauro Giuliani y Fernando Sor son mucho más completos que los actuales, sobretodo mecánicamente hablando, para el desarrollo de la mecánica, la gran excepción son dos personajes, primero los estudios de Heitor Villalobos , que son todos formidables y Leo Brouwer.

¿ El estudio sólo como medio para desarrollar la técnica ? ¿ o puede ser visto como una pieza musical ?

Ambas cosas, por una parte es un medio, pero por otra parte si está bien escrito y tiene una estética coherente, constituye también una pieza musical de valor.

Por ejemplo hay unos estudios que se usan poco pero son maravillosos, de Julio Regondi, un italiano del siglo 19, que escribió una serie de estudios que yo diría es lo mejor que escribió, son pequeñas obras musicales muy completas y que al mismo tiempo desarrollan aspectos interesantes.

A propósito de esto, una pieza que esté enfocada en el desarrollo técnico pero no tenga desarrollo musical ¿ Es más útil que una pieza que busque desarrollar la técnica pero que al mismo tiempo sea coherente como obra ?

Depende, hay estudios que son “fomes” o áridos y que son muy útiles, pero uno tiende a buscar estudios que cumplan las dos condiciones, que sean más entretenidos y motivante para el estudiante.

¿ Cómo definiría un aporte al repertorio guitarrístico ? Hablando de estudios y hablando como obra.

En el ámbito de los estudios, que el compositor con su mirada, sus influencias y su estética logre plasmar algo que sea una contribución en el sentido de desarrollar aspectos que no se hayan desarrollado tanto. En ese sentido las condiciones se ponen cada vez mas difíciles, porque mientras más cosas hay el espectro se disminuye , pero si lo enfocas desde el punto de vista de la música más actual, creo que falta mucho por hacer, y creo que han sido muchos los desaciertos más que los aciertos de los compositores en general, como por ejemplo Francisco Mignone (Brasil) que tiene una colección de 10 estudios, que yo no los uso, porque a mi parecer no tienen utilidad, el caso de Radamez Natali, que tiene una colección de estudios de los cuales ocupo uno, que es muy bueno, pero los otros no son muy útiles, podrían ser eventualmente

estéticamente lindos, pero la utilidad como estudio no se la veo. A la utilidad pedagógica como desarrollo mecánico.

Desde su concepción ¿quien podría abordar mejor la composición de un estudio para guitarra.?

Lo ideal es una persona que cumpla las dos condiciones, que sea compositor en el sentido de conocer el oficio, y por otra parte que entienda o vaya descubriendo las problemáticas y las pueda plasmar, y se ha dado así, en los dos casos emblemáticos que te di antes de Villalobos y Brouwer se da, pero no necesariamente un guitarrista por el hecho de serlo va a hacer buenos estudios.

¿Cree que debería existir un orden en las técnicas a desarrollar?

Si debiera haber cierto orden, porque si con alguien que está en un estado muy inicial se abordan problemáticas complejas de mucha coordinación, el efecto puede ser frustrante, así que la gradualidad fundamental.

Con respecto a la metodología que se ocupa acá y otros países ¿hay alguna diferencia?

No, la metodología es bastante universal, la única diferencia que tenemos en Chile con muchos países es una cuestión más bien institucional, que la enseñanza elemental de los instrumentos está en las universidades.

Entrevista a Mauricio Valdebenito

Guitarrista, Musicólogo. Docente de la Universidad de Chile

¿Cuál es la importancia de los estudios en la formación de un guitarrista ?

No sé si a esta altura, la opinión que te voy a dar recoge exactamente lo que debo haber sentido cuando comencé el estudio del instrumento que, te lo aclaro, fue posterior a la experiencia de tocar el instrumento, que creo que es un elemento que no hay que descuidar. Frecuentemente encontrarás personas que comienzan a tocar un instrumento y se arman de algún camino antes de que aparezcan estudios o lecciones, lo que podría llevar a alguna reflexión sobre que constituye un Estudio o un conjunto de lecciones, cuál es el sentido que tienen, por qué aparecen, qué buscan. Si vuelvo hacia atrás la idea de Estudio aparece siempre referida a la alianza entre práctica instrumental y teoría de la música. No estoy seguro de que tenga que ser así, pero por alguna razón así es como son los que se publicaron antes, durante y que hasta ahora se siguen publicando siempre echan mano de esto, no lo declaran pero eso es lo que hacen, de algún modo, la línea de dificultad esta asociada no

necesariamente a cuestiones instrumentales, está asociado a complejidades en la escritura que se expresan en ciertos recursos que son a veces muy específicos, arpegios, ligados, cejillo, pero también están referidos a un incremento en la complejidad en la escritura. Tal vez ahí están faltando otras perspectivas, que los estudios vengan de otro mundo, de otras sensibilidades. Entonces la idea de estudio, por otro lado, aparece remitiendo a otros mundos, en un nivel “superior”, por ejemplo, aparecen los estudios que vienen con el aura de lo trascendente, seguramente, aunque tampoco nadie lo declare, la sombra de Liza siempre nos acompaña. Los Estudios de Villa-Lobos por ejemplo, y en cierta medida, aunque no completamente, en mi opinión los estudios de Brouwer también tienen algo de eso.

Entonces la idea del estudio empieza a vaciarse de la idea germinal, y empieza a absorber lo que en realidad está en la experiencia y en la vida de los músicos, que son referencias a otros estilos, a otros compositores, y de una perspectiva de querer acompañar el proceso en el que se van sentando las bases de la interpretación musical. Yo creo que la idea de Estudio de lección no se agota, aún está esperando ser reformulada una y mil veces.

¿ Cómo evalúa el aporte pedagógico de un estudio ?

Yo antes me preguntaría : Pedagogía para qué. Que se va a enseñar. Quizás la idea de estudio sigue amarrada a esta herencia académica indiscutible, y está quedando mucha música sin atender precisamente porque eso se da por descontado, la idea de Estudio sigue este camino.

Lo menciono porque la guitarra es un instrumento que ocupa una posición pivote en muchos sentidos, todo lo que arrastra sobre sí, su repertorio , sus prácticas, su técnicas, su mecánica, siempre está en algún punto invitando o sugiriendo que hay otra cosa mas en otro lado. Me pongo en tu lugar, tú estas posicionado en el mundo de la composición, pero basta que te desplaces un poco a la práctica del instrumento, con el instrumento en la mano, no esperando componer nada si no que sólo jugando con el instrumento y te vas a dar cuenta que pasan otras cosas, que por ejemplo la escritura nunca termina de decir todo lo que se puede decir. Y talvez ahí está su mayor encanto, que uno tiene que asumir de que la escritura no va a dar cuenta nunca cabalmente de lo que ocurre.

Esto puede ser como una declaración de principios de mi parte, la mayor precisión que alcancen todo lo que tenga que ver con los dispositivos de escritura, de notación musical, requieren que te hagas la pregunta anterior, fines pedagógicos , para enseñar qué. Porque sino queda como un especie de absoluto, como si la música fuera una sola y se enseñara de una única manera. Hay muchas músicas, siempre es mas fácil cuando uno ya ha sectorizado, “yo quiero enseñar esto, mi fin es este, esa música, son estos guitarristas, no los otros”, incluso cuando se pretende establecer puentes entre los mundos musicales resulta más fácil y es más honesto, uno al declarar que hay otros mundos les da también cartas de existencia a las otras músicas, de otro modo siempre estás negando a los otros, talvez el mundo de los Estudios o lecciones, debiera a estas alturas empezar a declarar a quien le esta enseñando, y que le va a enseñar .

Dentro de lo que comenta, el uso de la tablatura ¿ Podría tender esos puentes entre gente que no lee música pero si tablatura?

La tablatura tiene una historia tan antigua y tan interesante por otro lado. Cómo te explicas que instrumentos afines a la guitarra, haya servido como soporte para compartir texturas polifónicas muy complejas, y

servió de base para no olvidarlas, y encima cumplía el requisito de que, dejando en claro lo que había que dejar en claro, señalando lo imprescindible, para reconstruirlo todas las veces que quisieras. No cerró el camino, es operativa, un mapa, no se trata tampoco de poner una modalidad por sobre otra, existieron en su momento, cumplieron su fin.

Tal vez podamos sacar lecciones provechosas de esas experiencias, pero una vez más va a depender de ¿hacia dónde? Hay músicas hechas en las últimas décadas, o siglos pasados que bien merecían ser escritas en tablatura, tal vez hay ciertos pasajes de la sonata de Ginastera que merecieron ser escritos en tablatura, ciertos estudios de Villa-Lobos de nuevo. No tengo una valoración de una sobre la otra, creo que obedecen a contextos bien particulares que tienen propiedades bien específicas.

El Estudio ¿ Sólo como un medio para ejercitar la técnica?

Yo participo de la idea de que uno debe buscar en todo orden de cosas un ejercicio de la creatividad, incluso en cosas que se suponen que no la incluyen, sobre todo en esas que no la incluyen. Algún estudio de arpeggios tiene por fuerza que demandar algún grado de creatividad.

¿ Cree que debería existir un orden en las técnicas a desarrollar ?

Dependiendo de la música que suene en tu cabeza, quizás mejor no hay un orden estricto, ese orden no existe, la guitarra se toca de tantas maneras. Como le podrías plantear al mundo “este es el orden” “este es el comienzo”. No tengo muy claro que exista un orden, entiendo que desde una perspectiva de la didáctica, deben haber algunas alternativas que resultan mas pertinentes, pero que exista “una” pertinente no lo sé.

Uno estudia las lecciones mas básicas que publicó Sor y no se parecen en nada a las de Stepan Rak, tampoco las de Domeniconi, tampoco las de Pujol, tampoco las de Giuliani, ni las de Coste, ni las de Aguado, ni las de Sagreras, todos son caminos distintos.

Entrevista a Jaime Calisto

Guitarrista, Docente de la Escuela Moderna de Música

¿Cuál es la importancia del Estudio en la formación del guitarrista?

Si el estudio esta bien enfocado, es una herramienta válida. Con el enfoque me refiero a resolver problemas puntuales, que pueden ser desde el punto de vista técnico, o incluso musicales. Por ejemplo los estudios de Tarrega son maravillosos estudios de interpretación, sabiendo que tienen también un grado de dificultad, pero como Estudios de interpretación realmente tienen su peso. Así que todos los estudios, si es que tienen una dirección clara sobre que es lo que quieren resolver, son una herramienta válida. Ahora bien, por lo menos para mí , en mi criterio, no es tan importante el que, sino el cómo. Podría no hacer tal vez ningún estudio, tal vez, no lo recomiendo, pero si en vez del estudio 1 de x personaje, haces un prelude o una obra que sea del mismo nivel, y lo haces enfocándote en resolver problemas técnicos o musicales, vas a tener un buen resultado. Ahora el estudio si está bien dirigido, le puede ayudar a uno como profesor a encontrar el camino de que es lo que tiene que resolver el alumno.

¿ Como evaluar el aporte pedagógico de una pieza de Estudio ?

Si está claramente encaminado, que es lo que quiere resolver. Uno de los ejemplos más claros han sido los estudios de Brouwer, sobre todo las primeras series. Por ejemplo el estudio nº 1 de esa serie, tiene puesto el

subtítulo “estudio para la melodía del pulgar”, y es eso, y el mismo lo ha dicho, que lo demás no tiene incluso dificultad técnica, el acompañamiento son notas al aire, o cosas muy menores, la cosa es la melodía llevada por el dedo pulgar, muy claro. O el Estudio de Arpeggios, o el de los ligados, el de ligados y posiciones fijas, y lo dice, “este para los ligados en posiciones fijas”. Entonces en ese sentido es muy clara la dirección pedagógica. En ese sentido los Estudios anteriores, Giuliani o Carcassi por ejemplo, que son estudios maravillosos y para mí fundamentales, hay que conocerlos, vivirlos por muchos años para ver que es lo que quieren más allá de, que es lo que van a resolver. En ese sentido Brouwer es más claro.

El Estudio ¿ Sólo como medio para desarrollar la técnica ?

También hay Estudios de interpretación, aunque puede ser, es válido. Estudios solamente de mecánica, solamente de ejercicio. El caso más evidente son todos estos ejercicios de Carlevaro. Es puntual, un ligado, un arpeggio, y te tiene toda la hoja haciendo ese ejercicio. Y que es válido. Y funciona. Ahora una de las dificultades es que no somos máquinas. Hay personas a las que les va muy bien hacer ese tipo de ejercicios, y hay otras que los detestan con toda su alma. Yo trato de balancear un poco la situación. No sé si sea la decisión exacta, y esto se podría sacar de contexto, pero para mí, formar a un intérprete es un poco la analogía de un atleta de alto rendimiento. Un atleta de alto rendimiento obviamente tiene las condiciones, la capacidad o el talento, pero detrás de eso hay muchas horas de entrenamiento físico, literalmente. Es lo que a mí me ha resultado como profesor, entrenar,

insisto suena un poco grosero, un poco violento, un poco descolocado. ¿Esta armando robot? ¿Cómo se puede “armar” a un artista de esa forma? Entonces cuidado con la palabra, no encuentro la palabra exacta, pero si hago la comparación entre el atleta. Necesito que él esté en el gimnasio, que pueda aguantar las tres horas de un partido de tenis, y eso no se hace jugando, se hace en el gimnasio, que tu capacidad torácica dé para respirar lo suficiente, tu músculo este preparado para aguantar, es entrenamiento. Eso está más allá del talento puro. Entonces eso es lo que hay que combinar, para mí. Entonces yo hago muchas horas de “gimnasio”, o sea técnica más o menos pura, ligados por ejemplo, hago que tengan esas herramientas, entonces cuando nos encontramos con la obra no le tengo que enseñar a hacer un ligado. Ya sabe hacer un ligado. Pero insisto, hay muchos caminos.

Quizás ejercicios que no tengan la musicalidad de otros estudios, dan algo menos en que pensar y aumenta la concentración en la técnica.

Cuando no sabes hacer algo, con suerte haces una cosa, o resuelves un movimiento. No puedes estar pensando si apoyo el dedo anular y más encima hago el ligado, hay que liberar cantidad de variables para atacar una, entonces resolver esa, es más rápido. Es el método que a mí me resulta, insisto. Ahora la gracia tal vez como compositor es tomar y resolver un punto y que tenga además una estética musical. Ahí hay un desafío.

¿ Cómo definiría un aporte al repertorio guitarrístico ?

Desde mi proyecto de colección de estudios, que buscan desarrollar la técnica pero que a su vez están basados en una estética moderna, ¿ Considera pertinente abordar sonoridades no tonales en alguien que comienza sus estudios en la guitarra ?

Me parece absolutamente válido, incluso ahí hay un desafío de no solamente resolver la mecánica si no que además vayan conociendo distintas posibilidades o mundos sonoros. Me parece pertinente.

¿ Cree que debería haber un cierto orden en las técnicas a desarrollar?

Me recuerdo nuevamente al atleta de alto rendimiento, tiene que ser una cosa cuidadosamente progresiva, procurando además la buena salud del alumno. Hay mucha diferencia entre trabajar con un niño, 8, 9 o 10 años, que con un adolescente de 15 o 16, o un adulto de 18 años. Físicamente hablando. Tenemos que recordar que, es la ironía de nuestra profesión u oficio, los tendones y la musculatura de la mano no están diseñados ni para ni hacer fuerza, ni para hacer movimientos repetitivos. Con “Recuerdos de la Alhambra” ya tengo numerosas repercusiones por segundo. Los tendones de la mano no están diseñados para hacer eso. Por eso es que las secretarias terminan con tendinitis, los jardineros terminan con tendinitis, los tenistas sufren del “codo del tenista” . Por eso es que hay que tener mucho cuidado. Yo de preadolescente partí con la guitarra folclórica, practicaba acordes rápidamente, y pase a Fa mayor, que son posturas más complicadas, ¿ y sabes lo que es hacer un

Fa mayor o un Sib Mayor para un niño de 10 años en la guitarra ? y en una guitarra de tamaño adulto. Eso es como levantar una catedral a pulso. Con suerte no termine en el hospital operado del túnel carpiano o algo parecido. A un niño jamás debería hacerle practicar una cejilla en el espacio 1, 2, 3, ni 4. Se necesita mucha fuerza. Y ese es otro problema de nuestro instrumento. Es un instrumento que necesita un gran cantidad de fortaleza. No hablo de establecer comparaciones, como que la guitarra es mas difícil que el piano, no, pero en el piano tu pones en dedo en la tecla y la tecla suena. Pero aquí tu tienes que apretar. Incluso yo uso el concepto de “presionar”. Aplicar la menos fuerza posible sobre el mástil de la guitarra, y aun así ya es presión. Yo, si viene al algún niño, no le hago clases si no viene con una guitarra chica. Y si por cualquier motivo no tiene, hago que consiga un capodastro y lo coloco en el tercer o cuarto espacio. Por eso es muy importante que los estudios tengan ese cuidado desde el punto de vista mecánico.

BIBLIOGRAFÍA

AGUADO, D. 1825. Escuela de Guitarra. Fuentenebro. Madrid.

AGUADO, D. 1843 Nuevo Método para Guitarra. Benito Campo. Madrid.

APEL, W. 1949 The notation of Polyphonic Music 900-1600. The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachusetts.

BATAILLE, G. 1614. Airs de Differentes Auteurs, mis en tablature de luth. Cinquiesme Livre. Pierre Ballard.

BARTOLOTTI, A. 1655. Secondo Libro di Chitarra Firenze. Roma.

BROUWER, L. 20 Estudios Sencillos. Max Eschig. 1972.

FARÍAS-CABALLERO, J. 2013. 24 Estudios Para Guitarra.

FOSCARINI, G. 1640. Li Cinque Libri della Chitarra Spagnola.

GIULIANI, M. 24 estudios para guitarra op. 100. Diabelli et comp.

HALL, M. 2012. Giovanni Foscarini, Li cinque Libri della Chitarra Spagnola.

LEROY, A. 1555 . Second Livre de Guiterre. Adrian le Roy & Robert Ballard.

MORETTI, F. 1799. Principios Para Tocar la Guitarra de Seis Ordenes. Imprenta de Sancha. Madrid. España.

MURCIA, S. 1714. Resumen de acompañar la parte con guitarra.

NARVAES L. 1538. Los Seis Libros del Delfin, fol. 41. Diego Hernández de Cordova, Valladolid.

PISADOR D. 1552. Libro de Música Para Vihuela. Diego Pisador.

PUJOL E. 1956 Escuela Razonada de la Guitarra. Ricordi Americana.

ROJAS-ZEGERS, J. 1978. Antología de Música Chilena para Guitarra. Universidad de Chile. Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación.

SANZ G. 1674. Instrucción de Música Sobre la Guitarra Española, por los herederos de Diego Dormer. Zaragoza.

SANZ G. 1675. Instrucción de Música Sobre la Guitarra Española, Libro Segundo de Cifras Sobre la Guitarra Española. por los herederos de Diego Dormer. Zaragoza.

SEPULVEDA, M. L. 1940. Nuevo método de Guitarra: para aprender a tocar por cifra y por música. Biblioteca Patrimonial Recoleta Dominica, MII_17.

SOR, F. 1836-37 . Introduction à l'Étude de la Guitar.

TANSMAN, A. Douze Pieces Faciles Pour Guitare.

TARREGA, F. Opere per Chitarra Vol. 2 Studi, Gangi-Carfagba, Berben.

VILLA-LOBOS, H. 1953. 12 Estudios para Guitarra. Max Eschig. Paris.

YEPES, N. 1971 Colección para guitarra Gaspar Sanz Suite Española, Unión Musical Española. Editores. Madrid, España.