

Víctor Landeira Sánchez
Jonás García Rodríguez
Mónica Balo González
Javier Jurado Luque
Álvaro Jurado García
Ana Rifón Lastra

SELECCIÓN

Temario de

GUITARRA

correspondiente al Cuerpo de Profesores
de Música y Artes Escénicas

Según Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto, por la que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos de ingreso, acceso y adquisición de nuevas especialidades en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas.
(BOE del 28 de agosto de 2015)

Víctor Landeira Sánchez
Jonás García Rodríguez
Mónica Balo González
Javier Jurado Luque
Álvaro Jurado García
Ana Rifón Lastra

Temario de
GUITARRA
correspondiente
al Cuerpo de Profesores
de Música y Artes Escénicas

Según Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto, por la que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos de ingreso, acceso y adquisición de nuevas especialidades en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas.
(BOE del 28 de agosto de 2015)

ÍNDICE

1. Introducción	46
2. Características sonoras del instrumento	46
3. Principios físicos de la producción del sonido en los instrumentos de cuerda pulsada	47
3.1 Respuesta de la guitarra a bajas frecuencias	47
3.2 Comportamiento de la guitarra en su registro en su registro agudo y sobreagudo	48
3.3. Comportamiento de la guitarra a frecuencias muy altas	48
4. Peculiaridades derivadas del modo de producción del sonido	48
5. Afinación en la guitarra	49
6. Fundamentos teóricos de los sonidos armónicos	50
7. Armónicos naturales y artificiales	50
8. Formas convencionales y no convencionales de producción del sonido	51
9. Conclusión	53
10. Bibliografía	53
10.1 Recursos de la web	53

1. INTRODUCCIÓN

La guitarra española o clásica, tal y como la conocemos hoy, parte de una tradición constructiva de siglos que llega a un punto culminante a mediados del siglo XIX con el guitarrero español Antonio Torres Jurado. El modelo de Torres aumenta las dimensiones de la caja armónica y la tapa de la guitarra, sobre todo en su lóbulo inferior, con la intención de aumentar su potencia sonora. Para ello, se sirvió de las ideas y modelos constructivos que circulaban en su época y las unió a otras ideas de propia creación. Con Torres se inicia una nueva tradición en la construcción de la guitarra y a partir de entonces los artesanos guitarreros de todo el mundo siguen su modelo. Con el paso de los años cada constructor añadió variaciones a ese modelo original surgidas de las investigaciones y la experiencia de cada uno de ellos.

Con la intención de comprender el funcionamiento de la guitarra en el campo de la física acústica, se han realizado múltiples investigaciones, sobre todo desde la década de 1980. En las primeras se tomaron como ejemplo las conclusiones inferidas de experimentos y estudios realizados a otros instrumentos de cuerda, como los violines. A partir de estos estudios, se han llegado a comprender y diferenciar las funciones de piezas tan relevantes en la producción del sonido como la tapa armónica, el puente y el fondo, que son, sin duda, las más estudiadas. También se ha desarrollado una **teoría de los modos resonantes**, por la cual se explica que la respuesta del instrumento es, en su mayor medida, determinada según los diferentes modos de vibración de las placas que lo constituyen, en este caso tapa armónica y fondo.

Hoy, todavía queda mucho por conocer de la acústica de la guitarra, ya que aún no se conocen suficientemente los roles de otras piezas como el mástil y los aros, y de qué manera estos influyen en la creación del sonido y el timbre de este instrumento universal.

2. CARACTERÍSTICAS SONORAS DEL INSTRUMENTO

La guitarra es un instrumento de cuerda, por lo tanto pertenece a la familia de los cordófonos. Posee una caja de resonancia que amplifica la vibración de, normalmente, seis cuerdas suspendidas sobre una tapa armónica y apoyadas sobre dos cejillas. Dichas cejillas se encuentran, una en la tapa armónica, sobre el puente, y otra entre el clavijero y el mástil. La tapa armónica es la parte superior de una caja de resonancia que transmite y amplifica la vibración de las cuerdas, que al ser pisadas en los diferentes trastes del mástil se les acorta su longitud para conseguir las diferentes alturas.

El sonido generado por una guitarra clásica depende de los siguientes factores:

- A) La técnica del ejecutante. El instrumentista constituye un factor muy importante al depender de él el ángulo con que se pulse una cuerda, la fuerza de presión ejercida y el lugar donde esta se realice.
- B) La respuesta vibratoria del instrumento a la excitación de las cuerdas y la perturbación que esto produce en el aire que llegará a nuestros oídos. El tipo de madera usada en su construcción, su tamaño, forma y el tipo de cuerdas usadas son determinantes en dicha respuesta.

Este conjunto de elementos constituye un sistema de vibraciones acopladas en el que cada una de las partes juega un papel en la producción del sonido del instrumento en mayor o menor medida (Neville 1998). Esto significa que determinadas piezas de la guitarra vibran simultáneamente en determinado momento siguiendo un orden sumamente complejo.

La tapa superior de la guitarra es el elemento que más influye en su respuesta vibratoria, por ello, si queremos entender mejor este proceso debemos analizar el comportamiento vibratorio de ésta. Una de las técnicas analíticas para visualizar los modos de vibración de una placa es el método de Ernst Chladni, que data de 1768. Dicho método se basa en un experimento pionero de Robert Hooke quien en 1680, había sido capaz de ver los patrones nodales asociados a los modos de vibración de unas placas de vidrio cubiertas con flúor y excitadas mediante un arco. En los años '70 del siglo XX, esta técnica fue adaptada y mejorada en nuevos estudios aprovechando el surgimiento de generadores de señales eléctricas y amplificadores, como la interferometría de hologramas, que superpone dos o más rayos de luz láser, o el vibrómetro láser, que con la utilización de una malla de puntos nos permite visualizar los modos de vibración de una guitarra (Torres y

Ruiz Boullosa 2008). Hoy, aún es común encontrar el uso de estas técnicas en los estudios sobre instrumentos musicales con caja de resonancia, como la guitarra.

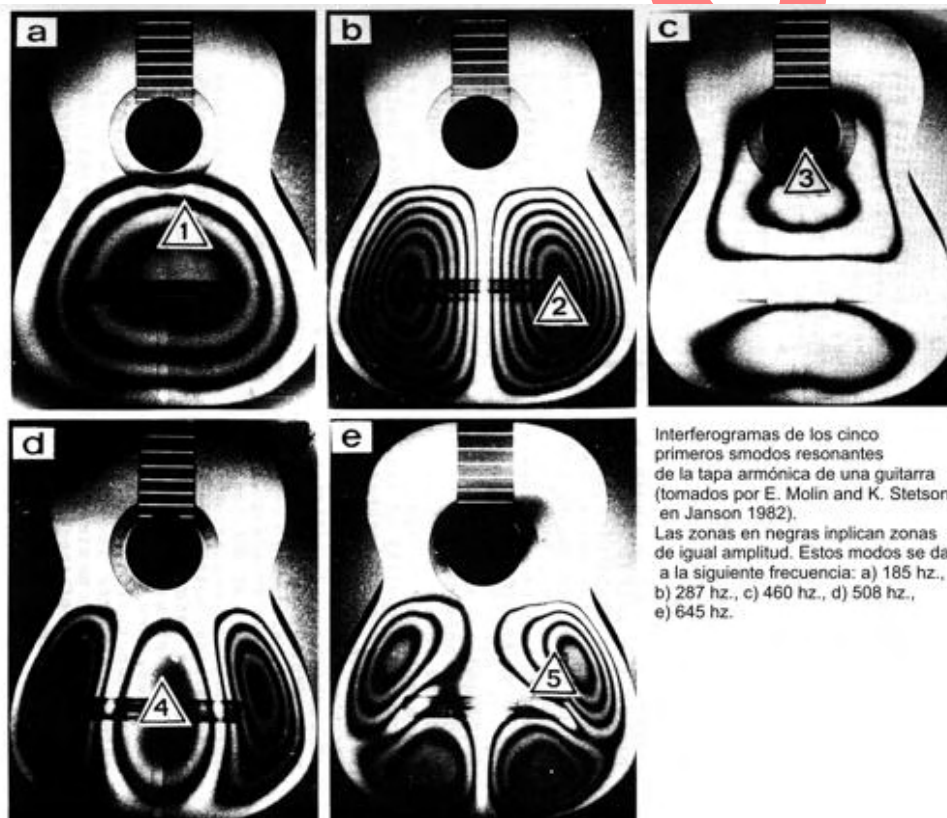
3. PRINCIPIOS FÍSICOS DE LA PRODUCCIÓN DEL SONIDO EN LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA PULSADA

Si una parte de la cuerda se desplaza de una posición de equilibrio por aplicación de una fuerza instantánea, se observa que el desplazamiento no está fijo en su posición inicial, sino que se originan instantáneamente dos perturbaciones que se propagan a lo largo de la cuerda, una hacia la derecha y la otra hacia la izquierda con igual velocidad. Por otra parte, se observa que la velocidad de todos los pequeños desplazamientos es independiente de la forma y amplitud del desplazamiento inicial, y dependen sólo de la masa y de la tensión de la cuerda.

3.1 Respuesta de la guitarra a bajas frecuencias

En las frecuencias más graves, entre 100 Hz y 500 Hz, la cuerda transmite energía a la tapa a través de la cejilla y el puente, y las superficies de vibración son más amplias que con frecuencias más altas. Ello determina un movimiento eficaz del aire interno de la caja de resonancia, a partir del que la tapa produce una compresión y descompresión del aire forzando que el fondo se ponga también en movimiento y vibre.

En este registro, tapa armónica responde según estos 5 modos (Rossing 1998, Boullosa 1997): a (0,0) Monópolo, b (1,0) Dípolo cruzado, c (0,1) Dípolo largo, d (2,0) Trípolo y e (1,1) Cuadrúpolo.



En este rango de frecuencias, el puente funciona como parte de la tapa (en especial en el modo 0,0), y los elementos de mayor importancia son la tapa, el aire interno de la caja de resonancia y la boca (su diámetro, geometría y rigidez) asociados a la resonancia de Helmholtz, y al acoplamiento del fondo. La importancia de la respuesta de la guitarra a estas frecuencias más graves radica en que estos modos son los que de manera más

eficiente mueven el aire de la caja de resonancia, por lo que son más potentes que los modos para frecuencias más altas, y dominan principalmente el movimiento de la tapa. Además, el registro fundamental de la guitarra se encuentra en su mayor extensión en este rango de frecuencias.

Alrededor de los 100 Hz se da la llamada resonancia de Helmholtz de la guitarra. Esta es la resonancia propia del volumen de aire interior de la caja, y vibra en forma de un dipolo acústico, semejante al movimiento producido por una esfera de radio cambiante, donde sus fases son contrarias, es decir que a una velocidad de aproximadamente 100 vibraciones por segundo, tapa y fondo se separan y acercan en un modo monopolar (0,0), que efectúa una eficiente compresión y descompresión del aire.

La frecuencia en donde se dará esta resonancia estará determinada entre otros elementos por el volumen efectivo de la caja y el diámetro de la boca. Con respecto a un típico resonador, la caja de la guitarra posee un agregado, ya que sus lados (aros, fondo y tapa) no son exactamente rígidos, sino que poseen cierta elasticidad.

3.2 Comportamiento de la guitarra en su registro agudo y sobreagudo

En el rango de frecuencias altas comprendido aún dentro del rango fundamental de la guitarra (entre 500 Hz a 1 kHz), la tapa es quien irradia la mayor cantidad de energía, y los modos de vibración de la placa se vuelven más complejos vibrando en porciones más pequeñas y en fases diferentes, lo que implica energías menores en movimiento.

El diseño del puente, su elasticidad, articulación y masa son de suma importancia, ya que esta pieza suele favorecer la vibración a frecuencias más bajas donde las superficies de vibración son mayores, e interfiere en el funcionamiento de frecuencias en el que las superficies de vibración son menores. Esta pieza funciona como un filtro paso bajo, debido a que descansa en una zona amplia de la tapa, la que se ve forzada a vibrar con mayor preponderancia en los modos más bajos, principalmente en el (0,0) o monopolar, en el (2,0) y en el (1,0).

Estudios realizados por Caldersmith (1981) han comprobado que al excitar una tapa en la zona del puente o a 4 o 5 cm de ella, las frecuencias comprendidas en el rango de 500 Hz y 2 kHz se ven disminuidas en potencia para el primer caso. Así también la característica del material (densidad, peso, módulo de elasticidad, etc.), y el diseño de la pieza, influirá en la manera de transmitir energía a la tapa.

3.3 Comportamiento de la guitarra a frecuencias muy altas

Sabemos poco del funcionamiento de la guitarra a frecuencias muy altas porque su estudio es sumamente difícil debido a que las energías involucradas para producirlas son muy pequeñas (Boullosa 1997). Por encima de los 1000 Hz las zonas de vibración son aún menores que las correspondientes a frecuencias altas. La importancia de la respuesta a estas frecuencias radica en que en esta zona se comprende la mayor cantidad de armónicos del registro fundamental de la guitarra y la manera de su emisión dará, junto a la envolvente dinámica y otros factores, el brillo característico del instrumento.

Las zonas del instrumento con mayor rigidez por unidad de masa (ya sea por contener muchos refuerzos en su estructura o por el uso de materiales más rígidos o de mayor espesor) son las que radian más eficientemente en la zona de frecuencias comprendidas entre 1 y 3 kHz.

4. PECULIARIDADES DERIVADAS DEL MODO DE PRODUCCIÓN DEL SONIDO

Las cuerdas al pulsarse producen una vibración amortiguada que dependerá de su punto de excitación y del resto de las leyes que determinan el funcionamiento de las cuerdas. Esta energía será transmitida hacia uno de sus extremos recorriendo el mástil, y a la caja de resonancia hacia el otro extremo. Esta última transmisión es la de mayor importancia, ya que será la que se amplificará haciendo audible el sonido.

Si una cuerda es pulsada a la mitad de su longitud, ésta excitará únicamente los armónicos impares (1,3,5,7,9, etc.), mientras que se anularán los armónicos pares (2,4,6,8, etc.). Ello se debe a que, si pulsamos la cuerda en esta zona, se la fuerza a crear un vientre (o zona de mayor movimiento de energía), donde normalmente la

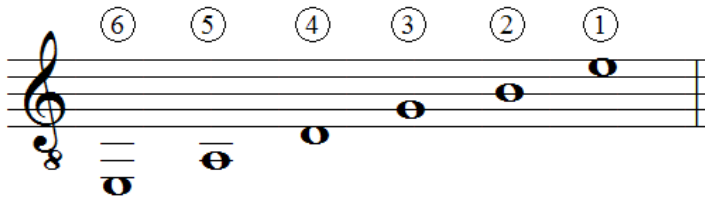
cuerda posee un nodo y así todos los armónicos que poseen nodos en la mitad de la longitud de la cuerda (los pares), no aparecerán en el espectro armónico y se verán anulados (Rossing 1998). Por el mismo procedimiento, si se pulsa una cuerda a 1/5 del extremo, desaparecerá el quinto armónico y todos sus múltiplos (por poseer un nodo a una quinta parte de la cuerda).

En resumidas cuentas, una cuerda pulsada a una distancia “n” de su extremo no producirá el “enésimo armónico” ni sus múltiplos. La diferencia de brillo que percibimos al pulsar una cuerda más o menos cerca de uno de sus extremos se crea precisamente por la presencia de unos armónicos u otros. Así se explica la diferencia de timbre cuando se produce el sonido de la guitarra en la zona de la boca (sonido estándar), sobre el diapasón (más profundo por tener menor cantidad de armónicos), o como es costumbre en la guitarra flamenca, cerca del puente (a una distancia menor de su extremo, con un timbre metálico y mayor cantidad de armónicos).

5. AFINACIÓN EN LA GUITARRA

Por afinación se entiende el acto de ajustar la frecuencia o frecuencias sonoras fundamentales de un instrumento, con la intención de ponerla o ponerlas de acuerdo con alguna altura predeterminada.

Las cuerdas de la guitarra están afinadas por cuartas justas (Mi-La-re-sol, por un lado y si-mi' por el otro), exceptuando de la 3ª a la 2ª que lo hacen a distancia de tercera mayor (sol-si). Siguen un patrón siempre ascendente desde la cuerda más grave (la sexta cuerda), a la más aguda (la primera). La 6ª cuerda (Mi) es la nota más grave que se puede hacer. La nota más aguda es el Si5, pudiendo algunas guitarras llegar al Do6, al añadir al diapasón un traste adicional.



La guitarra es un instrumento temperado con una relación constante de 12/2, es decir 1.05946, que no da lugar a una escala exactamente diatónica. Antiguamente, los trastes de tripa de laúdes y guitarras eran móviles. Ahora el traste metálico “esclaviza” la afinación con lo cual es preciso calibrar la afinación con acordes de la primera posición y mitad del mástil, según la tonalidad de la obra (Ramírez III, 1993).

La escritura de guitarra se realiza en clave de sol desde el siglo XVIII, una octava más aguda del sonido real, aunque también es normal en las obras modernas hallarla en clave de sol octava baja.

En muchas obras se realiza la “scordatura”, técnica habitual en violines y laúdes durante el siglo XVIII; que consiste en variar la afinación habitual del instrumento.

En la guitarra se suele bajar las siguientes cuerdas:

- La sexta cuerda a Re, por ejemplo en obras en tonalidades de Re mayor y Re menor.
- La tercera a Fa#, para imitar la afinación y las posiciones de la vihuela, para la música del Renacimiento y Ba rroca.
- Otras afinaciones menos usuales, como, por ejemplo, bajar la 5ª a Sol, cambiar 5ª y 6ª a Mib y Sib, para poder dar los bajos al aire en tonalidades con bemoles, subir la 6ª a Fa, bajar la 2ª a Sib, etc.

A veces, para emular la sonoridad de la música antigua se pone la cejilla en el 3º traste ya que la vihuela y el laúd estaban afinados una 3ª m por encima de la guitarra, pero debido a que la afinación ha subido desde entonces medio tono lo correcto sería ponerla en el segundo.

TEMA 14

**CARACTERÍSTICAS, REFERIDAS A LA EVOLUCIÓN
DEL ESTILO Y DE LA ESCRITURA INSTRUMENTAL,
DEL REPERTORIO GUITARRÍSTICO
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII.
CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN
PARA GUITARRA DE SEIS CUERDAS.**

Víctor Landeira Sánchez

Edición: Jonás García Rodríguez

ÍNDICE

1. Introducción	144
2. Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio guitarrístico de la segunda mitad del siglo XVIII	144
2.1. La guitarra de seis órdenes. Autores y obras para este instrumento	146
2.2. El paso de seis órdenes a seis cuerdas	147
3. Criterios de transcripción para guitarra de seis cuerdas	147
4. Conclusión	148
5. Bibliografía	148

SELECCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

La segunda mitad del siglo XVIII es la época de la eclosión de la guitarra de seis órdenes, la del abandono de la tablatura y de la adopción de la notación musical ya estandarizada en todos los demás instrumentos.

2. CARACTERÍSTICAS, REFERIDAS A LA EVOLUCIÓN DEL ESTILO Y DE LA ESCRITURA INSTRUMENTAL, DEL REPERTORIO GUITARRÍSTICO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

El siglo XVIII es conocido como el Siglo de las Luces o periodo de la Ilustración, el del pensamiento ilustrado desarrollado sobre todo en Francia a través de los pensadores Rousseau, Voltaire y Montesquieu, y el del crecimiento de una burguesía pujante que concatenará los sucesos que provocaron en 1789 la Revolución Francesa y con ella la caída del Antiguo Régimen. En música supone el nacimiento del estilo rococó o *style galant*, que se encaminaba hacia un gusto por formas más claras y delimitadas o el *Empfindsamer Stil*, que realizaba un uso expresivo de la melodía como poder sentimental cuyo máximo exponente fue C. P. E. Bach. Los acompañamientos de guitarra requerían un bajo claro en el inicio del compás, y por ello se fue estandarizando el encordaje con dos bordones en los órdenes 5º y 4º.

En España, fue la época en la que el rey Carlos III realiza una evolución del papel de la corona hacia el despotismo ilustrado. Durante esos años, se produjo en la aristocracia un auge del majismo, que era la afición castiza por las costumbres y la vestimenta de los “manolos” y “majos” de ambos sexos, que identificaban los rasgos típicos de las clases populares. También en esta época se produjo una dignificación de la música popular. Un ejemplo de ello es la aparición del fenómeno teatral de las tonadillas escénicas, un género de teatro musical que combinaba la lírica operística con los aires populares españoles.

La guitarra, por su parte, se transformó en un símbolo cultural de la sociedad española del s. XVIII al ser utilizada por amplias capas de la sociedad. Este proceso hizo que la guitarra adoptara diversos roles y características dependiendo de su uso y su finalidad. Ello se entiende mejor con la utilización de los conceptos *guitarra popular*, *guitarra académica* y *guitarra cortesana* (Aleixo, 2016). La guitarra popular encontraba su lugar natural en las partes más humildes de la sociedad española: las tabernas, la calle o las barberías (Tyler, 2002). De igual manera se utilizaba en los bailes de los majos y majas, hombres y mujeres pobres, pero glamurosos, que vivían al margen de la sociedad cantando y bailando, un mundo que atrajo a intelectuales y artistas como Francisco de Goya.

La música de la *guitarra popular* era eminentemente rasgueada, lo que constituía una «música ruidosa», tal y como ya la describió Sanz en su *Instrucción de música...* (Zaragoza, 1674). Los guitarristas de la península ibérica fueron los primeros en hacer uso de los bordones siguiendo un deseo de producir fuertes acompañamientos en rasgueado, hecho que explicaría por qué el sexto orden aparece en España mucho antes de lo que lo hizo en el resto de Europa. Junto con la guitarra barroca de cinco órdenes o la moderna de seis, también encontramos la guitarra tiple, afinada a un intervalo de quinta justa más agudo y que servía de discante en los acompañamientos. De esta guitarra tiple derivan los guitarrillos populares que todavía se conservan en los archipiélagos y el levante español (Landeira 2016).

La *guitarra académica* o ilustrada era la ligada a aficionados que procuraban aprender este arte de la mano de maestros instruidos, como podrían ser algunos tratadistas del periodo, quienes instruían en la técnica del punteado y el rasgueado, lo cual no difería mucho del aprendizaje autodidacta acostumbrado en la guitarra popular. La *guitarra cortesana*, por su parte, no excluía el estudio académico pero era exclusiva de las clases aristocráticas.

La guitarra se entendía como acompañante indispensable de los bailes. Los bailes más difundidos eran el fandango, las seguidillas o las tiranas de carácter nacional y, entre los extranjeros, la contradanza, el rigodón o el minueto. Por otro lado, su uso en la música teatral fue extensivo en la época en comedias, sainetes, tonadillas escénicas, etc. En la Biblioteca Histórica de Madrid se conservan ejemplos interesantes de comedias y tonadillas escénicas de Blas Laserna, Pablo Esteve, Pablo del Moral o Antonio Guerrero, donde se hace uso de la guitarra.

El primer tratado español de este periodo son las *Reglas y advertencias...* de Pablo Minguet e Yrol de 1752. En este tratado se expone la manera de tocar todos los instrumentos propios de la clase media aficionada de mediados del siglo XVIII con especial incidencia en la guitarra que era, sin lugar a dudas, el más popular. Se sirve de los puntos, o sea, de números y signos que sirven para la simplificación de la notación de los acordes, tal y como se podía encontrar en los libros de Amat o Sanz. Con ellos se podía tocar las danzas barrocas más populares: folías, canarios, etc. y también danzas de reciente aparición, como la jota.

El tratado de Andrés de Sotos de 1760 es también popular en la época. Este tratado, en realidad constituye un plagio que copia con exactitud el célebre tratado de Amat, cambiando ligeramente la expresión y añadiendo el nombre de las notas a las que se afinan las cuerdas de los diferentes instrumentos. Otro tratado de la época es el de Víctor Prieto [Antonio Abreu] *Escuela para tocar con perfección la guitarra*.

Contemporáneo al método de Sotos es el *Méthode pour Apprendre á Jouer de la Guitarre*, anónimo, firmado como Don***, y que se vendió en París y en la Puerta del Sol madrileña. En él se enseña a tocar por “cifra y música” presentando los ejemplos musicales en paralelo en ambas notaciones. En un apartado del método, el autor presenta un plano con las notas y su lugar en el diapasón de la guitarra y sugiere un proceso para aprender dichas posiciones y notas de memoria en diez días comenzando con las cuerdas al aire y avanzando a un traste por día hasta el décimo (Ophee 1998).

Las guitarras de mediados del siglo XVIII en Francia no se diferenciaban en apariencia de las fabricadas cincuenta años antes. Sin embargo, el cambio producido musicalmente sería mucho mayor. Dentro del estilo galante parisino, la guitarra quizá tenía un sonido demasiado débil para recitales como los organizados por la afamada institución de la época *Concert Spirituel*. Sin embargo, ofrecía la oportunidad de acompañar melodías simples a base de acordes arpegiados en ambientes domésticos o al aire libre.

Diderot y D’Alembert dijeron en 1757 que los aficionados habían dado una nueva vida a la guitarra y por ello París, como centro de la edición musical del s. XVIII, vivió un aumento de la publicación de aires con guitarra, aunque muchos de sus autores permanecen hoy en un punto de virtual anonimato. Este nuevo estilo produjo la paulatina desaparición de la tablatura en favor de la música pautada.

Merchi publicó sus *Quatro duetti a due chitarre e sei minuetti a solo con variation!... op. j* (París), usando la notación pautada estándar de otros instrumentos. De esta manera, estos duetos abandonan la notación topográfica de la tablatura y podían ser acompañados por otros instrumentos que leerían directamente de la partitura como el violín. De hecho la escritura utilizada por Merchi es prácticamente igual a la escritura de violín, solo que en la guitarra sonaría una octava más grave. Esta escritura violinística se mantuvo varias décadas e implicaba que no había diferenciación entre las diferentes voces dentro de un mismo pentagrama, es decir, todo se escribía como golpes de acordes y sucesiones de notas enlazadas por los mismos corchetes, sin diferenciar las diferentes duraciones de las notas pulsadas al mismo tiempo. Ello suponía que el intérprete debía inferir la armonía de la pieza y dejar sonar aquellos bajos tanto como considerase.

Aunque este tipo de notación empezó probablemente en los manuscritos que circulaban entre músicos en Italia, Merchi fue el primero en usarla en una publicación en París en 1777. Debido a esta publicación, Merchi se auto-erigió como el artífice de haber sacado a la guitarra de “la servidumbre de la tablatura”. Años antes, en su *Le Guide des ecoliers de guitarre, oeuvre VII* de 1761, ya había expuesto firmemente su rechazo a la tablatura, ya que los que sólo sabían tablatura tocaban y acompañaban “rutinariamente y sin balance” y aquellos que la utilizaban con éxito ya eran buenos músicos, por lo que no la necesitaban. Por lo tanto, lo necesario para la guitarra, al igual que con otros instrumentos era la necesidad de un buen método.

Merchi era partidario del uso de cinco órdenes: una simple *chanterelle* (primera cuerda), unísono en segundo y tercer orden, y octavas en los órdenes más graves. También era partidario del uso del pulgar de la mano derecha para pulsar las cuerdas de los órdenes tercero a quinto y de reservar los dedos índice y medio para las dos cuerdas más agudas.

Un año más tarde Michel Corrette publica *Les Dons d'Apollon, methode pour apprendre facilement a jouer de la guitarre* (París, 1762). Corrette usaba tablatura y notación pautada en su método y reconocía que este segundo sistema se estaba convirtiendo en el estándar para notar nueva música, aunque era todavía necesario

ser capaz de leer en el antiguo sistema de tablatura si se quería tocar la música de los maestros del pasado como Visée y Derosier. Corrette menciona el uso de una afinación más alta en la guitarra para una mayor brillantez y el uso de bordones entorchados, como comenzaba a hacerse en la época.

Corrette también nombra un tipo de guitarra de cinco órdenes con 12 cuerdas (triples en los órdenes cuarto y quinto y el resto dobles) conocida en Francia como “guitarra a la Rodrigo”, la cual podría estar relacionada con la tradicional *viola toeira* de Portugal (Sparks 2002).

2.1 La guitarra de seis órdenes. Autores y obras para este instrumento

La primera referencia a una guitarra de seis órdenes aparece en un periódico de Madrid en 1760 donde se menciona una vihuela (palabra que fue intercambiable a “guitarra”) de seis órdenes: 'En la calle de Atocha, casa del Granadino, se vende una vihuela de 6 órdenes, hecha de su misma mano, buena para acompañar...'
(*Diario noticioso universal*, 3 June 1760). Sin embargo, esta guitarra no es ni mucho menos la primera guitarra de más de cinco órdenes. Una de ellas es la guitarra de Francisco Sanguino de 1759 que se conserva en el Gemeentemuseum de La Haya con una longitud de tiro de 670 milímetros. Esta guitarra de seis órdenes, era denominada “guitarra de bajos” y su encordaje planteaba la octavación de este último orden.

Las guitarras de seis órdenes toman mayor relevancia en el ámbito académico, mientras que en el popular estas guitarras convivirán con las de cinco órdenes hasta bien entrado el s. XIX. El sexto orden, por su parte, desarrolló la riqueza armónica de la guitarra ampliando su tésitura, mostrándose muy adecuada para el desarrollo de las características melodías acompañadas del estilo preclásico.

José Antonio de Vargas y Guzmán escribió *Explicación de la guitarra* de 1773, que es el primer tratado para la guitarra de seis órdenes. En él, se explica, al igual que en el tratado de Minguet, los alfabetos castellano, italiano y catalán, advirtiendo que prefiere nombrar los acordes por el nombre de sus notas y no por números o letras y añade que para un adiestramiento más completo el aficionado deberá dedicarse a la guitarra punteada y dejar para el final de su aprendizaje la práctica del bajo continuo.

Vargas y Guzmán nos informa de los nombres populares que usaban los guitarristas para nombrar algunas de las cuerdas: las más graves eran denominadas bordones o entorchados (lo que denota el uso del entorchado desde esa fecha), la cuerda fina del sexto orden se denominaba sextillo y la del cuarto orden requinta, tal y como ya se hacía desde la época de la guitarra renacentista en el siglo XVI (Sparks, 2002).

A finales de siglo, alrededor de 1790, la guitarra de seis órdenes es la más extendida en España. En esos años aparecen tratados muy interesantes para esta guitarra, entre los que cabe destacar los siguientes:

- Juan Manuel García Rubio, *Arte, Regla y Escalas Armónicas para aprender a templar y puntear la Guitarra Española de seis órdenes según el estilo moderno...* (1799). No considera las posibilidades polifónicas de la guitarra y parece más un método de violín adaptado a la guitarra.
- Federico Moretti, *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* (1799). Básicamente enseña a acompañar con la guitarra.
- Ferandiere, F. *Arte de tocar la guitarra española* (1790). Busca equiparar la guitarra a cualquier otro instrumento e incluye sencillas piezas de moda para “enseñar deleitando” propio del talante de la época de la Ilustración.
- Antonio Abreu y Víctor Prieto. *Escuela para tocar con perfección la guitarra...* (1799). En él buscan el adiestramiento de ambas manos a base de ejercicios sin una pieza para recreo y solaz del aprendiz (Suárez Pajares, 1995).

Los tratadistas de esta época pretendieron distanciarse claramente de la práctica del rasgueado, desprestigiándolo o ignorándolo. Su intención era aumentar el nivel de estos instrumentos y equipararlo al de otros instrumentos. La música conservada evidencia una separación cada vez mayor de las técnicas rasgueadas y punteadas, relegando el estilo mixto a una cosa del pasado.

ÍNDICE

1. Introducción	181
2. Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio guitarrístico desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días	181
2.1 Dodecafonismo	181
2.2 El repertorio surgido de la personalidad musical de Julian Bream	181
2.3 Las obras relacionadas con la Jeune France	182
2.4 Leo Brouwer como ejemplo de nuevo guitarrista-compositor	182
2.5 El repertorio nuevo surgido en Italia	183
2.6 Obras españolas de la segunda mitad del siglo XX	184
2.7 Síntesis de otras obras importantes de este último período	184
3. Nuevos recursos compositivos, formales, interpretativos y de notación	186
4. Conclusión	187
5. Bibliografía	187

1. INTRODUCCIÓN

A continuación realizaremos una vista general a la composición para guitarra en la segunda mitad del s. XX a través de las obras más representativas del periodo. Finalmente haremos una descripción de recursos técnicos y compositivos con ejemplos del repertorio que ofrecen una amplia paleta de posibilidades sonoras.

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

En un periodo relativamente corto de dos décadas, desde la mitad de los años 50 a los setenta, aparecieron múltiples obras para guitarra con gran variedad estilística, algunas como fruto de la consolidación de técnicas maduras en los años anteriores y otras como ejemplos de la nueva vanguardia. No todas ellas son ampliamente conocidas por la comunidad guitarrística. Las más populares son las que fueron dedicadas al guitarrista Juliam Bream o la obra de Leo Brouwer. A continuación, pasaremos a enumerar las obras más relevantes de este periodo dentro de las distintas vertientes estilísticas y geográficas.

2.1 Dodecafonismo

A inicios del siglo XX la guitarra aparece en obras camerísticas dodecafónicas de Schönberg y Webern (*Serenade* de Schönberg para conjunto de cámara o los *Drei lieder* op.18 de Webern entre otras obras orquestales). Sin embargo, será a partir de la década de los cincuenta cuando el repertorio de guitarra solista se abra finalmente al dodecafonismo. Una de las primeras obras en esta corriente es *El Polifemo de Oro* (1956) de Reginald Smith Brindle.

Otras obras importantes de este estilo son la *Suite op.164* (1957) de Ernest Krenek, *Sechs Musiken* op.25 (publicada en 1963) de Hans Erich Apostel (alumno de Alban Berg y finalizador de su ópera *Lulú*), el *Codex I* de Cristóbal Halffter (1967) de un serialismo rígido y de gran complejidad y las obras de R. R. Bennett (1968) *Impromptus* y *Sonata*. En estas obras, podemos observar una nueva concepción de las armonías y una fuerte tendencia al contrapunto derivada de las técnicas dodecafónicas, además de una experimentación rítmica no vista en la guitarra hasta entonces.

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Ej. 1 Suite de Krenek'. It consists of two staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/8 time signature. It features several measures with triplets and dynamic markings like 'sfz' and 'mf'. The second staff continues the piece with a 3/4 time signature and includes markings for 'pont. (am Steg) pul' and 'f'. Above the notes, a dodecafonic series is indicated in green: 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11. The notes corresponding to these numbers are highlighted in green throughout the score.

Ej. 1 Suite de Krenek (en verde las notas que componen la serie dodecafónica)

La obra paradigmática de este estilo es *Le Marteau sans se maitre* de Pierre Boulez para mezzosoprano, flauta en sol, viola, guitarra, vibráfono y xilomarimba que supuso un punto de inflexión en la música de vanguardia de mitad del siglo XX.

2.2 El repertorio surgido de la personalidad musical de Julian Bream

La *Fantasia* (1957) de Roberto Gerhard, compositor español exilado en Inglaterra que recibió clases de Arnold Schoenberg, fue estrenada por Julian Bream, guitarrista responsable de la segunda revolución en el repertorio de la guitarra tras el boom de Andrés Segovia. Bream recuperó las expresionistas *4 Pieces Breves* de Frank Martin, sumidas en el abandono por Segovia desde 1933, e incentivó la creación de un repertorio contemporáneo. Para él fueron dedicadas muchas obras de compositores británicos como Benjamin Britten (*Nocturnal after John Dowland* op. 70), William Walton (*5 Bagatelles*), Michael Tippett (la sonata *The Blue guitar*) y las ya citadas de R.R. Bennet. En este repertorio encontramos obras de amplio aliento con vocación sinfónica, aprovechando las capacidades interpretativas y de diversidad tímbrica de Bream. En muchas de ellas la atonalidad juega con referencias a una tonalidad ampliada e inclusive con armonías tomadas del jazz.

La primera de las dos sonatas que forman el ciclo *Royal Winter Music* (1976) de Hans Werner Henze, fue escrita a petición de Bream. Esta es una magna obra inspirada en personajes shakespearianos. Con seis movimientos y gran ambición formal, se concibe con la pretensión de ser para la guitarra lo que la *Sonata Hammerklavier* de Beethoven es al piano. Henze completará con una segunda sonata su *Royal Winter Music*. Además de estas obras importantísimas también escribirá para guitarra los expresivos *Drei Tentos*, incluidos en la más extensa *Kammermusik*.

Hoy Bream está retirado de los escenarios, pero sigue activo a través de su fundación Julian Bream Trust (<http://www.julianbreamtrust.org>) que realiza desde 2013 encargos de obras para guitarra sola a compositores como Leo Brouwer, Sir Harrison Birtwistle u Olli Mustonen.

2.3 Las obras relacionadas con la Jeune France

En Francia en la década de los 60 e 70, tras la aparición de obras cortas del grupo de los seis y otros compositores afines como fueron la *Segoviana* (c.1953) de Darius Milhaud o la *Sarabanda* de Poulenc, encontramos un repertorio de gran interés con la obra de Maurice Ohana (*Tiento* (1957), *Si le jour parait...*(1963), *Cadran Lunaire* (1982)) y André Jolivet (*Deux Études de Concert* de 1963). Estilísticamente se relacionan con el movimiento de la Jeune France, del que Jolivet fue miembro junto a Messiaen (Lanza 1986). Fundamentadas en un misticismo que intenta invocar fuerzas naturales, su música busca los contrastes rítmicos y las repeticiones, haciendo uso de la politonalidad y el cromatismo libre. Aunque Ohana no perteneció a ese grupo, su interés por la tradición musical y la fuerza casi primitiva de su música lo coloca más cerca de aquellos que de la vanguardia post-weberniana. Ohana formará el Groupe Zodiaque, que promulga una libertad de expresión frente a la «tiranía del dodecafonismo». Además, la obra de estos compositores incluye referencias a un pasado arcaizante medieval e incluso reinenciones de la suite barroca.

En el plano instrumental, la relación de Ohana con el guitarrista Narciso Yepes y su guitarra de diez cuerdas, que ampliaban el registro grave del instrumento, será aprovechado por el compositor para crear resonancias graves, *clusters* y nuevas texturas sorprendentes.

2.4 Leo Brouwer como ejemplo de nuevo guitarrista-compositor

En la época reciente vamos a confirmar el hecho que ya estaba ocurriendo en los años anteriores: la composición se va a diversificar en múltiples estilos y se multiplicará la escritura de piezas para guitarra, una gran cantidad de ellas todavía casi desconocidas. También surgirán piezas de grandes compositores ligadas siempre a un intérprete determinado (Elliot Fisk, Bream, Magnus Anderson, etc.). Además, encontramos una gran cantidad de nuevos guitarristas-compositores con una gran formación compositiva entre los que destaca Leo Brouwer. Otros guitarristas compositores de relevancia de los últimos treinta años son Roland Dyens, Dusan Bogdanovic, Nikita Koshkin, Gilbert Biberian, Nuccio D'angelo o Arthur Campella.

La personalidad de Brouwer no sólo ha sido importante por su contribución como guitarrista-compositor, sino también por la difusión de la vanguardista musical de los años '70, época en la cual su estilo se encontraba cercano a esta. El díptico *Canticum* (1968) y las piezas *La Espiral Eterna* (1971) *Parábola* (1973) y *Tarantos* (publicada en 1977) pertenecen a su «período intermedio» y combinan sonoridades y texturas de la vanguardia

(puntillismo, continuo sonoro), así como también aleatoriedad en el plano formal (*Tarantos*) como en la elección de notas de ciertos pasajes (como en *La espiral Eterna*).

TARANTOS

ENUNCIADOS

I. *p m i* (3) (4) (4) *[p-f] (dejar vibrar todo) irregular*

II. *irregular rregulier* *f arm. IV (d.v.t.)*

Ej. 2 primeros dos enunciados de *Tarantos* de Brouwer.

Posteriormente, Brouwer regresará a lo que el compositor llama «Nueva simplicidad», donde vuelve a los elementos eclécticos de la música clásica, popular y la vanguardia un busca de tensión y relajación. A menudo cercanas a la corriente minimalista, las obras de este período (*Elogio de la danza*, *Decamerón Negro*, *Sonatas*), están basadas en pequeños motivos que cristalizan y vertebran obras amplias, son más amables con el público y son mundialmente conocidas e interpretadas. El autor busca una sonoridad de «guitarra-arpa» pensando en ella como una orquesta resonante (Betancourt 1998).

2.5 El repertorio nuevo surgido en Italia

Los compositores italianos han mantenido siempre una fuerte relación con la guitarra y la cuerda pulsada y, gracias a ello, conservamos ejemplos musicales maravillosos para estos instrumentos desde el Renacimiento a la actualidad (Da Milano, Foscari, Corbetta, Giuliani, Carulli, Legnani, Respighi o Castelnuovo-Tedesco). La nueva vanguardia de posguerra también dará sus frutos, pero apartándose de la italianidad que había caracterizado el repertorio nacional con su elocuencia, consonancia y vocalidad lírica (Dibelius 2004). Por ejemplo, las obras de Petracchi *Suoni Notturni* (1959) y *Nunc* (1971) se muestran distantes con esa tradición, utilizando sonidos áridos, formas cortadas y contrastes abruptos. Más tarde, Franco Donatoni hará alarde de su visión crítica y profunda en *Algo, due pezzi per chitarra* (1977), con recursos instrumentales y gestuales creativos y variados.

f *fff* *f*

pp *mf* *sbarr.* *C. I.*

Ej. 3 inicio de la primera pieza de *Algo* de Donatoni.

Por su parte, Luciano Berio, quien había hecho una serie de *Sequenzas* para varios instrumentos solistas desde los años '70, compondrá una, la *Sequenza XI*, para guitarra en 1988 (dedicada a Eliot Fisk). Esta obra demanda técnicamente movimientos rápidos, cambios de posición, estiramientos extremos de la mano izquierda, etc. También explora el registro completo de las posibilidades tímbricas, sin dejar de ser idiomática al instrumento. En la *Sequenza XI* se alterna entre dos caracteres: uno más clásico, elegante y dulce con otro de carácter más improvisatorio, cercano al flamenco con pasajes de gran violencia.

TEMA 29

**PRINCIPIOS DE IMPROVISACIÓN EN EL INSTRUMENTO:
RECURSOS, MATERIALES Y PROCEDIMIENTOS.
APLICACIÓN A LA REALIZACIÓN DE CIFRADOS
Y AL ACOMPAÑAMIENTO DE MELODÍAS.
LA IMPROVISACIÓN DIRIGIDA O LIBRE.
USO DE NUEVOS LENGUAJES
Y NOTACIONES EN LA IMPROVISACIÓN**

Javier Jurado Luque

ÍNDICE

1. Principios de improvisación: recursos, materiales y procedimientos	279
1.1 Principios de improvisación	279
1.2 Recursos, materiales y procedimientos	280
1.3 El estímulo	280
1.4 La improvisación como recurso compositivo	281
2. Aplicación a la realización de cifrados y al acompañamiento de melodías	282
2.1 Bajo continuo	282
2.2 Cifrado armónico	282
2.3 Cifrado funcional	283
2.4 Cifrado internacional	283
2.5 Aplicación a acompañamiento de melodías	284
3. La improvisación dirigida o libre	285
3.1 Improvisación dirigida	285
3.2 Improvisación libre	285
4. Uso de nuevos lenguajes y notaciones en la improvisación	286
5. Bibliografía	287

El Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, hace referencia a la improvisación en los objetivos específicos de dichas enseñanzas (Artículo 3): “j) Cultivar la improvisación y la transposición como elementos inherentes a la creatividad musical”. De forma más precisa se detecta en los objetivos de instrumento: “Demostrar solvencia en la lectura a primera vista y aplicar con autonomía progresivamente mayor los conocimientos musicales para la improvisación con el instrumento”.

Los criterios de evaluación también se refieren a este proceso: “5) Demostrar solvencia en la lectura a primera vista y capacidad progresiva en la improvisación sobre el instrumento”. Se cita expresamente en los contenidos de algunas especialidades instrumentales (arpa, clave, dulzaina, flauta de pico, gaita, guitarra eléctrica, guitarra flamenca, instrumentos de púa, percusión, *txistu* y viola da gamba), así como en los de otras materias grupales (Lenguaje Musical, Orquesta/Banda, Conjunto).¹

La creatividad es uno de los pilares fundamentales de la pedagogía moderna (Willems 1981), por lo que la creación debe estar siempre presente en el aula. En lo que se refiere a la adquisición y desarrollo de las competencias clave implica el aumento de la iniciativa y de la capacidad de aprender a aprender.

1. PRINCIPIOS DE IMPROVISACIÓN: RECURSOS, MATERIALES Y PROCEDIMIENTOS

1.1 Principios de improvisación

La improvisación musical es una actividad proyectiva que se define como toda ejecución musical instantánea producida por un individuo o todo un grupo. El mismo término designa tanto el hecho como el resultado (Hemsey de Gainza 1983). El tipo de actividad desarrollada en la improvisación la hace asimilable al juego. Improvisación y juego son procedimientos comunes de los dos bloques expresivos de la educación musical. Con todo, si bien toda improvisación resulta una forma de juego, no todo el juego es improvisación, aunque ambos procedimientos posibilitan la adquisición de habilidades para lograr la experiencia de crear un material musical y coreográfico.

A la hora de improvisar se utilizan materiales extraídos del entorno (externalización) o de su bagaje musical (internalización). La prevalencia de uno u otro caso depende de la edad y de la persona, así como del medio de acercamiento al proceso creativo. La improvisación instrumental, por su carácter exploratorio, se relaciona con la internalización. A pesar de esta situación de partida, es factible modificar estas direcciones.

En la conducta musical se evidencian dos tendencias. La imitación parte de un modelo que se imita con modificaciones más o menos destacadas, mientras la creación inventa o produce modelos propios. Por tanto, la creación se basa en una exploración interna de los posibles elementos sonoros de la improvisación y su ordenamiento, antesala de la composición. Intervienen en ella, además de la creatividad, el grado de conocimientos y la aptitud. En contrapartida, la imitación favorece que el alumnado desarrolle la memoria auditiva y reconozca modelos idénticos o diferentes.

A partir del tiempo de preparación la improvisación puede ser espontánea, es decir, si se plantea en el momento y es realizada instantáneamente, o reflexiva, si se realiza tras un tiempo de consideración.

La improvisación musical constituye una práctica empleada en dos modalidades de ideación musical: como una fórmula desarrollada por los compositores durante la fase de composición, previa a la codificación escrita (desde el piano o, actualmente, el ordenador, como medios de exploración sonora), o bien como una forma de interpretación musical (propios del jazz, la música étnica, la música culta occidental desde el barroco a nuestros días...).

En la composición musical escrita las ideas se perfeccionan con la reflexión, en un proceso que no existe

¹ Una vez más se hace preciso actualizar estos datos al Decreto u Orden de la C.A. donde se presente la persona aspirante; dado que los contenidos aparecen más o menos pormenorizadamente en ellos, se ampliará la introducción para darles cabida.

en la improvisación. Ambas fórmulas no son excluyentes, tal y como demuestra el hecho de que Beethoven, excelente improvisador, tardara meses en dar por finalizado un tema (Pastor 1997).

1.2 Recursos, materiales y procedimientos

Según Alonso (2008) la enseñanza de la música mantiene como herencia del pasado tres aspectos: repertorio restringido al pasado, sistema de enseñanza rígido y la ausencia de la improvisación. La enseñanza académica se centra excesivamente en aspectos técnicos (incluso como objetivo último de las enseñanzas musicales), olvidando las necesidades expresivas de los músicos. De esta forma, también se propiciaría que el acercamiento a la música del pasado fuera más original y personal.

Mientras que en gran número de centros superiores se aprende a componer, la improvisación es la gran ausente de los programas de estudio. Además, es evidente que el momento para comenzar a improvisar es la infancia, si bien tanto en las enseñanzas de régimen general como especial su aparición es meramente testimonial. Por ello sería idóneo trabajar metódicamente distintos aspectos de la improvisación, tales como la escucha, concentración, interacción, confianza, decisión musical, energía, exploración melódica, rítmica y tímbrica del instrumento, silencio, memoria musical, riesgo, ocurrencia musical, desarrollo del propio lenguaje e intención musical.

En lo que se refiere a la metodología de la improvisación, Molina (1994) señala:

- a) Selección y análisis de las obra o fragmento adaptados a un nivel educativo concreto.
- b) Extracción de los elementos melódicos, rítmicos, armónicos y formales que interesen para su desarrollo posterior.
- c) Improvisar y construir nuevas obras o fragmentos, cuya sencillez o complejidad depende del nivel en que nos situemos, en base a los elementos analizados anteriormente.

En cuanto a los recursos, Molina señala el trabajo sobre la partitura, desde dos puntos de vista:

- Como punto de partida. El alumnado conoce la partitura y profundiza en su conocimiento con la ayuda del profesorado.
- Como objetivo. La partitura sólo es conocida por la docencia, quien previamente la ha analizado y memorizado. Cada discente, guiado por el docente que le sugiere unas características concretas, tratará de componer una obra acorde con ellas.

1.3 El estímulo

Según Gaínza (1983), la improvisación puede ser sugerida por un estímulo musical o extramusical presentado con anterioridad al resultado y que sirve como guía, modelo o punto de partida para la elaboración. En este caso, el estímulo puede actuar de una forma consciente, presentado y estudiado para que forme parte de la improvisación o bien inconsciente, debido a la importancia que puede tener hacer sonar un modelo previamente con vistas a fijar en la memoria del alumnado un número de elementos que usarán posteriormente.

El estímulo que desencadena la improvisación dirigida puede ser musical o extramusical. Los estímulos musicales se relacionan con los elementos de la música; así, pueden partir del sonido como materia prima de la música, la percepción sonora y los parámetros del sonido y sus cualidades. Más usual es el empleo de ritmo, melodía y/o armonía, polifonía, forma, género y estilo propuestos que sirvan como modelo o base, tratados de forma individual o integrados.

- La improvisación rítmica se hace presente a partir del empleo de instrumentos de percusión o efectos de música contemporánea.
- La rítmico-melódica, además de partir del empleo de intervalos o motivos melódicos, puede estar basada en modificaciones de la línea melódica (ornamentación, heterofonía, variación o diferencias, etc.).