



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes

“El estudio de la guitarra: recopilación y análisis de
métodos, formulación de plan de trabajo para alumnos
con grado intermedio de ejecución”

Que como parte de los requisitos para
obtener el Grado de
Licenciado en música

Presenta
Emmanuel Juárez Torres

Dirigido por:
Dr. Alonso Hernández Prado
Co-Directora:
Dr. Ma. Sandra Hernández López
Co-director:
Dr. Mauricio Beltrán Miranda

Querétaro, Qro., 2 de abril de 2020

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música
Especialidad En Licenciatura en instrumento

Tesis

“El estudio de la guitarra: recopilación y análisis de métodos, formulación de un
plan de trabajo para alumnos con grado intermedio de ejecución”

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Licenciado en música

Presenta
Emmanuel Juárez Torres

Dirigido por:

Dr. Alonso Hernández Prado

Co-dirigido por:

Dr. Ma. Sandra Hernández López

Co-dirigido por:

Dr. Mauricio Beltrán Miranda

Dr. Alonso Hernández Prado
Presidente

Dr. Ma. Sandra Hernández López
Secretario

Dr. Mauricio Beltrán Miranda
Vocal

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Fecha de aprobación por el Consejo Universitario 2 de abril del 2020
México

Resumen

En la actualidad, existen diversos factores que influyen al momento de practicar la guitarra clásica, cada estudiante tiene una diferente forma de trabajo —heredada de sus profesores o sus métodos abordados— y cada uno tiene necesidades específicas relacionadas con sus características personales; es decir, su fisonomía, sus procesos de aprendizaje y su concepción musical. Independientemente de estos factores, existen elementos que podemos destacar para lograr un aprendizaje significativo; para identificar los requerimientos básicos y elementales para la óptima ejecución de guitarra clásica, se contemplaron los métodos utilizados habitualmente en los programas de estudio. De igual forma, se realizó una investigación cualitativa analizando los métodos y hábitos de estudio con entrevistas semiguías a alumnos de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, integrantes de la Orquesta de Guitarras, con el propósito de contrastar ambos elementos y crear un plan de trabajo complementario que aborde los principales requerimientos para el ejecutante.

(Palabras clave: método de guitarra, pedagogía, técnica, interpretación, aprendizaje.)

Summary

At present there are several factors that influence the practice of the classical guitar and each student has a different form to work that has been inherited from their teachers or their specific needs, related to their personal characteristics; that is, their physiognomy, their learning processes and their musical conception, determined by these factors, there are elements that we can indicate to achieve significant learning; the methods commonly used in the study programs are taken into account to identify the basic and elementary requirements that are needed for the optimal performance of classical guitar, a qualitative investigation was carried, analyzing the study methods and habits with semi-guided interviews to students of the facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, members of the Orquesta de Guitarras, in order to contrast both elements and create a complementary work plan that addresses the main requirements of the performer.

(Key words: guitar method, pedagogy, technique, interpretation, learning)

Dedicatoria

A mi padres Felipe Juárez quien ha dado todo por mi educación y superación personal, a mi madre Ma. Teresita quien siempre me ha apoyado y escuchado en mis decisiones, ambos han sido fundamentales durante toda mi vida y mis estudios, a mis hermanos que siempre me han ayudado y he aprendido mucho de ellos, a profesores y compañeros de los cuales aprendí mucho en mi estancia en la Universidad.

Gracias a todos.

Agradecimientos

Al profesor Alfredo Uribe por alentar mi curiosidad en la guitarra clásica y motivarme a elaborar una tesis. A mis asesores la Doctora Sandra Hernández López quien me compartió sus experiencias, me orientó y me incitó a hacer trabajo de investigación de una manera profesional. Al Doctor Alonso Hernández que siempre me compartió puntos de vista, sus experiencias personales y profesionales en el ámbito musical, y al Doctor Mauricio Beltrán por haber dedicado su tiempo para examinar, valorar y comentar mi investigación además de auxiliarme en los detalles que surgieron en cada aspecto de mi trabajo. A todos los profesores que cumplieron con su labor de guiarme a través del conocimiento y a mis compañeros con los que tomé clase durante mi estancia en la licenciatura.

Gracias.

Tabla de contenido

Resumen	I
Summary.....	II
Agradecimientos	IV
Introducción.....	1
Marco Teórico	3
Marco histórico	7
Capítulo 1.....	9
Historia del instrumento	9
Capítulo 2.....	60
Forma de trabajo.....	60
Entrevista, población y muestra.	61
Preguntas semi-guiadas.....	62
Justificación de las preguntas en cuestionarios.....	64
Transcripción de entrevistas.....	65
Análisis de los métodos de estudio elegidos	69
Capítulo 3.....	87
Análisis de las entrevistas.....	87
Síntesis sobre los métodos de estudio comúnmente abordados	94
Síntesis por método	96
Contraste entre resultados de entrevistas y análisis de métodos.....	100
Métodos analizados	102
Capítulo 4.....	106
Conclusiones	106
Plan de trabajo.....	111
Bibliografía.....	114
Anexos	116
Afinaciones	116
Otras afinaciones	116
Métodos recomendados	122

Índice de Gráficos

Gráfico 1 Marco Conceptual	4
Gráfico 2 Conceptos específicos de los métodos.....	5
Gráfico 3 Conceptos técnicos.....	6
Gráfico 5 Repertorio Renacentista en orden Cronológico.....	22
Gráfico 6 Marco referencial.....	56
Gráfico 7 resultados entrevista 2º.....	87
Gráfico 8 Resultados entrevistas 3ª	88
Gráfico 9 Resultados entrevistas 4ª	88
Gráfico 10 Resultados entrevistas 5º	89
Gráfico 11 Resultados entrevistas 6ª	90
Gráfico 12 Resultados entrevistas 7ª	91
Gráfico 13 Resultados entrevistas 8ª	91
Gráfico 14 Resultados entrevistas 9ª	92
Gráfico 15 Resultados entrevistas 10ª	92
Gráfico 16 Resultados entrevistas 11ª	93
Gráfico 17 Propuestas de los estudiantes	93
Gráfico 18 Métodos analizados.....	102
Gráfico 19 Métodos analizados, evolución.	103
Gráfico 20 Elementos de estudio básicos.....	103
Gráfico 21 Elementos propuestos por pedagogos	104
Gráfico 22 Contraste entre resultados.....	104
Gráfico 23 plan de trabajo fundamentado.....	105

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1 Cantigas de Alfonso X El Sabio.....	9
Ilustración 2 Cantigas de Alfonso X El Sabio, Laúd	10
Ilustración 3 Guitarra Morisca.....	11
Ilustración 4 Guitarra Latina.....	11
Ilustración 5 Vihuela de mano.....	12
Ilustración 6 Afinación de Vihuela, 4 ordenes.....	13
Ilustración 7 Afinación de Vihuela, 6 ordenes.....	13
Ilustración 8 Portada del método "el maestro" de Luys de Milán	14
Ilustración 9 Portada del Método de Luys de Narváez.....	15
Ilustración 10 Método de guitarra de "Orphénica Lyra" Miguel Fuellana	17
Ilustración 11 Guitarra de cuatro órdenes	24
Ilustración 12 Temples propuestos por Fray Juan Bermudo	24
Ilustración 13 Fragmento del bajo continuo del madrigal "Amarilli mia bella" de Giulio Caccini, y una realización a cuatro voces	26
Ilustración 14 Temple de guitarra Barroca.....	28
Ilustración 15 la correcta postura de las manos del método de Gaspar Sanz.....	32
Ilustración 16 Harp- Guitar, Constructor: Edward Light Londres 1747 – 1832.	37

Ilustración 16 Harp-lute-guitar 1810 inventada por Edward Light Inglaterra, 1747– 183.....	37
Ilustración 18 Doppelgitarre – Constructor: Johann Martin Stoss, Austria 1778– 1838.....	37
Ilustración 19 Harpo-lyre, Jean Francois Salomon, Francia 1786- 1831.....	37
Ilustración 20 Modelo de Guitarra 1840, Louis Panormo, Francia 1784 - 1862.....	38
Ilustración 21 Implementación de los abanicos en la guitarra.....	40
Ilustración 22 Guitarra Modelo Torres de Jurado	48
Ilustración 23 Orquesta de Guitarras FBA-UAQ	61

Índice de Tablas

Tabla 1 Compositores de renombre.....	46
Tabla 2 Transcripción de entrevistas.....	65
Tabla 3 Método Mauro Giuliani	69
Tabla 4 Method, op. 27 Carulli	70
Tabla 5 Metodo completo per lo studio della Chitarra Carulli	71
Tabla 6 Grande méthode complete pour la guitare, Mollino	72
Tabla 7 Método completo de Guitarra, Carcassi.....	73
Tabla 8 Método para Guitarra, Aguado	74
Tabla 9 Metodo per imparare a conoscere la musica e suonare la Chitarra, Legnani	75
Tabla 10 Escuela razonada de la guitarra, Pujol.....	76
Tabla 11 Guitar manual Sight reading	77
Tabla 12 Serie didactica para guitarra, Carlevaro	78
Tabla 13 Advanced Reading Studies for Guitar	79
Tabla 14 Modern Guitar Berklee	80
Tabla 15 Técnica, mecanismo y aprendizaje, Fernández	81
Tabla 16 Armonía para seis cuerdas, Villanova	82
Tabla 17 The Art Of Trémolo, Anastassakis.....	83
Tabla 18 Bossa nova basics, Schulz	84
Tabla 19 Técnicas de Flamenco, Serrano	85
Tabla 20 Ergonomía de la guitarra, Pedreira.....	86

Introducción

La guitarra clásica es un instrumento de cuerda punteada que ha estado en evolución constante (cerca de 500 años) desde sus primeras ilustraciones en las cantigas de Alfonso X el Sabio. Previo a esto, desde la cultura egipcia, griega y árabe ya existían instrumentos similares que coadyuvaron al desarrollo del instrumento, pero fue hasta su introducción a España que comenzó a tomar su forma característica y su papel en la música occidental. A pesar de que su estructura ha estado en evolución, su desarrollo en los conjuntos instrumentales no ha variado demasiado; su forma de ejecución fue con un arco (cuerda frotada) y, posteriormente, con la yema de los dedos o con un “plectro” (cuerda punteada) que eran utilizados para acompañar a dueto o como instrumento solista. En algunos casos, los métodos de estudio enfocaban las piezas dependiendo del público al que lo dirigieran, ya fuera con la técnica del “rasgueo” o del “punteo”.

En cuanto a la enseñanza de estos instrumentos radicaba en métodos que consistían en piezas populares, piezas para instrumento y voz, nociones de armonía y cuestiones de interpretación; además de las manifestaciones de los autores sobre la ejecución de las piezas que proponían; es decir, consejos o indicaciones. Estos libros fueron evolucionando rápidamente a la par del desarrollo de la misma de la guitarra y, cada vez, abarcaban más temas y objetivos. Igualmente se valían de diferentes recursos pedagógicos; en algunos casos, se utilizaban imágenes para expresarse mejor, práctica que continúa vigente.

Hoy los métodos ofrecen una gran cantidad de información. Cada uno aborda, de manera diferente, las cuestiones básicas del instrumento, pero contienen los mismos objetivos: que el alumno desarrolle una técnica y conocimiento que le permita una interpretación clara y objetiva de las piezas. Sin embargo, no siempre se hace de manera razonada, no hay un programa que se adapte completamente a las necesidades del alumno y no existe un punto de partida preciso que englobe o delimite las necesidades principales para lograr un aprendizaje significativo.

Uno de los principales problemas en la práctica de guitarra clásica es el desconocimiento de métodos y obras apropiadas para el nivel del estudiante, así como el conocimiento teórico musical que se puede aplicar al momento de estudio. A su vez, en cuestión de didácticas, los métodos formales para guitarra han quedado rezagados puesto que la mayoría son del siglo pasado; aun así, contienen información valiosa que merece ser abordada. El objetivo es lograr un aprendizaje significativo con los métodos ya conocidos. Existen métodos que, por tradición, sólo se enfocan en la técnica, repetición y educación de los dedos; a largo plazo, el alumno se queda limitado a este conocimiento sin tomar en cuenta las cuestiones armónicas, expresivas y ergonómicas que influyen, en gran medida, en la práctica instrumental. Se sabe que el desconocimiento en la forma de practicar guitarra clásica ocasiona un aprendizaje deficiente y, por consecuente, limita la capacidad de asimilación a largo plazo. Inclusive, existen diversos factores que influyen en la práctica instrumental, cuestiones que parten de lo general a lo particular como condiciones geográficas, socioeconómicas hasta condiciones fisiológicas: postura, disciplina, lugares de trabajo, tiempo de estudio. En este caso, la falta de disciplina u orden en el hábito de estudio —y dentro de las cuestiones que afectan la practica instrumental del alumno— se pueden señalar aspectos más específicos, puesto que cada persona considera uno u otro elemento problemático en su vida diaria: relajación al momento de la práctica, limado de las uñas, atención insuficiente de los profesores, desconocimiento de métodos, falta de un plan de trabajo, un instrumento de calidad, técnica deficiente en el instrumento.

El beneficio de este trabajo es la elaboración de un programa de estudio para los estudiantes de guitarra clásica, ya que pueden llevar un plan de trabajo complementario y progresivo, donde pueden abordar objetivos específicos sin que se interfiera con el programa de estudio del profesor. Metodología: investigación Cualitativa de acuerdo con corina (Schmelkes, 2010) quien menciona que es la recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación en el proceso de interpretación. No se sigue un proceso claramente

definido; se comienza examinando un entorno social y, en el proceso, desarrollo una teoría coherente con la observación para elaborar una base para su investigación.

Se han contrastado dos perspectivas para la elaboración de este trabajo: la evolución metodológica de la enseñanza instrumental y los factores considerados al momento de estudio de los integrantes de la orquesta de Guitarras de la Facultad de Bellas Artes de la Licenciatura en música de la Universidad Autónoma de Querétaro.

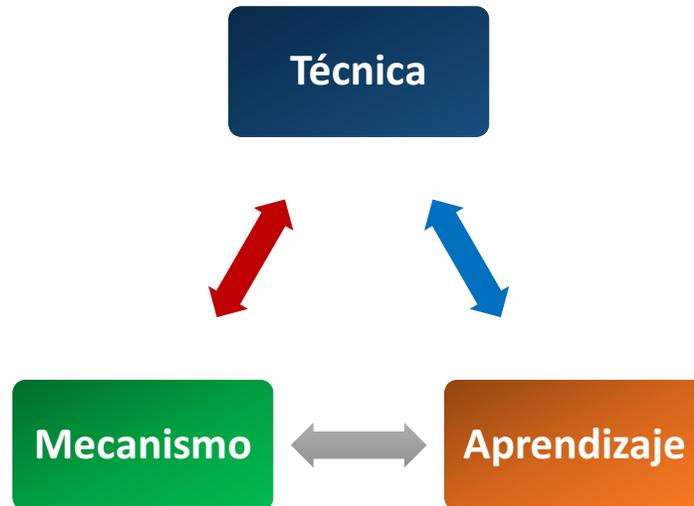
Marco Teórico

La enseñanza instrumental ha evolucionado a la par del desarrollo musical, social y tecnológico, no es la misma exigencia musical que se requería hace 400 años. El gusto y consumo popular han cambiado al igual que la construcción de los instrumentos, así como sus posibilidades técnicas. Esto concierne también a las formas pedagógicas y sus distintas posturas sobre la correcta o ideal enseñanza. En lo que referente a la guitarra, su papel en los conjuntos instrumentales ha variado desde la homofonía hasta la polifonía. No obstante, los pedagogos han coincidido en una serie de objetivos que todo guitarrista debería dominar para una correcta ejecución.

En la actualidad, con las facilidades que ofrece la tecnología, ha sido más fácil conocer las formas y maneras de músicos de un prestigio internacional y sus posturas respecto al estudio y la interpretación. A la par, esto puede resultar contraproducente dado que los diferentes datos pueden entrar en conflicto y confundir al estudiante al saturarlo de información.

El elemento primordial en esta cadena de saber es el maestro principal del instrumento, no los libros, métodos, ensayos, lecturas, videos o audios que el estudiante pudiera conocer. Será el profesor quien mayor influencia tenga en el alumno, en la ejecución, concepción de la música y, especialmente, su forma de estudio. Existen actitudes doctrinales intransigentes, vacías de contenido, apoyadas en una supuesta tradición inamovible, en las cuales el alumno no podía apreciar la música sin una explicación práctica.

Gráfico 1 Marco Conceptual



Fuente: Elaboración propia

La técnica requiere tanto destrezas manuales como intelectuales. Las técnicas instruccionales son herramientas didácticas que utiliza el instructor para reforzar o concretar el objetivo de aprendizaje planteado. La elección de éstas se caracteriza por ser transmisible y varía de acuerdo con el objetivo. Generalmente cada individuo la aprende de otros, a veces la inventa y eventualmente la modifica. La técnica surge de la necesidad de transformar para adaptarse mejor a las necesidades.

Los mecanismos son elementos destinados a transmitir o transformar impulsos y movimientos desde un elemento motriz (en este caso el cuerpo) a un elemento conducido (receptor, el instrumento), con la misión de permitir al ser humano realizar determinados trabajos con mayor comodidad y menor esfuerzo.

El aprendizaje es el proceso donde se refuerza el conocimiento por medio del estudio, práctica, instrucción o experiencia, enfocándose principalmente en datos necesarios para procesar una serie de movimientos. En la práctica instrumental influyen varios factores como los medios y el objetivo.

Gráfico 2 Conceptos específicos de los métodos



Fuente: Elaboración propia

La pedagogía tiene como objeto de estudio la educación con el propósito de sistematizarla para cumplir con determinados objetivos. Es un proceso metódico en el cual hay un maestro y un alumno a quien se guía a través del conocimiento de la manera que el maestro considera correcta, moral y eficaz, para establecer lo que es deseable para una sociedad; es decir, el tipo de ciudadano que se quiere formar.

Guitarra: Instrumento creado en Oriente, desarrollado por los árabes e introducido posteriormente en España, de la familia de los cordófonos, fabricados principalmente de madera, un diapasón segmentado con barras de metal denominadas trastes entre 14 y 18, con un número común de 6 cuerdas.

Conceptos técnicos como: Acordes, Escalas, Arpeggios, Digitación, Interpretación.

Gráfico 3 Conceptos técnicos



Fuente: Elaboración propia.

Por lo tanto, la digitación es un proceso en la música por el cual, de manera consciente, dependiendo fisonomía del ejecutante, se establece un orden de los dedos con los cuales ejecutará una pieza musical, atendiendo a comodidad y beneficio musical.

Escalas: La facilidad del guitarrista en la ejecución de las escalas es un tema recurrente en la calificación de los instrumentistas. No sólo para la guitarra sino para todo instrumento, las escalas no solamente representan el discurso de captación del asombro de la audiencia.

Arpeggios: La posibilidad de dicha técnica pertenece a todo el ámbito musical, la dificultad y posibilidades de los arpeggios van desde cero a infinito. Musicalmente se pueden considerar los arpeggios como posibilidad de acompañamiento o de acompañamiento con melodía a la vez.

Acordes: La guitarra es uno de los instrumentos más eficaces en el estudio musical de la tonalidad, dada su facilidad en la realización instrumental de los acordes, circunstancia que, en otros instrumentos, como los de cuerda frotada y viento, no es tan usual.

Interpretación: La ejecución musical es subjetiva, cada ejecutante hace una interpretación de ella según sus conocimientos musicales y gustos personales tratando de explicar, proponer o definir lo que la obra es para él.

Maestro: (musical) el primer elemento al momento de estudio instrumental es el maestro, quien llevará al estudiante a través de métodos y doctrinas que considera adecuadas para el desarrollo óptimo de su alumno.

Marco histórico

Gráfico 4 Marco histórico



Fuente: Elaboración propia.

Durante el presente trabajo, se abordaron diversos elementos de la instrucción instrumental, desde la historia de los instrumentos de cuerda punteada, la evolución en su forma hasta llegar a la guitarra clásica y las metodologías empleadas para la enseñanza, el contexto sociocultural del instrumento, los principales pedagogos, compositores y el repertorio acostumbrado. Se generó una pregunta de investigación ¿cómo aprovechar los métodos existentes para lograr un máximo beneficio en los estudiantes de guitarra clásica? Posteriormente se hizo una investigación, delimitación de la población, elaboración y aplicación de preguntas para conocer los aspectos trabajados por los estudiantes; además del análisis de métodos de estudio comúnmente abordados; luego se transcribieron las entrevistas y se elaboraron tablas donde se sintetizan los principales puntos de los métodos elegidos. Al obtener estas dos fuentes primarias de información, se pudieron contrastar entre sí y puntualizar, a grandes rasgos, los elementos que los principales pedagogos consideran importantes para una óptima ejecución instrumental y, por otra parte, lo que los estudiantes están abordando para proponer un plan de trabajo complementario para los estudiantes.

Capítulo 1

Historia del instrumento

Antecedentes de la Guitarra: durante los primeros siglos de la Edad Media, los músicos hispanos utilizaron una extensa y variada gama de instrumentos de cuerda en la música profana y culta. Algunos de ellos tuvieron popularidad sólo en lugares específicos; otros evolucionaron y varios más fueron olvidados. Varios factores influyeron para que esto pasara, sus orígenes, conflictos político-religiosos y su versatilidad en la música que estaba en constantes desarrollo, cambios que fueron graduales y pequeños.

Con la “profesionalización” de juglares y trovadores, la mayoría de los instrumentos de cuerda fueron desplazados por algunos instrumentos de similares características entre sí (mástil y caja de resonancia, cuerdas dobles, llamadas también *órdenes* y punteadas con plectro), que ofrecían mayores posibilidades para la interpretación musical.

En concreto son: *El laúd*, *La vihuela de mano*, *La guitarra morisca* y *La guitarra latina*. Uno de los primeros registros que se tienen son las ilustraciones de *las cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio* (ilustración 1), cuyo trabajo fue de gran importancia en la música medieval hispana durante el Siglo XIII. (Antigua, 2019)

Ilustración 1 Cantigas de Alfonso X El Sabio



Fuente: (Antigua, 2019)

Desde el siglo XIII, aproximadamente, los instrumentos de cuerda pulsada como los laudes, vihuelas y guitarras son los instrumentos que predominan en las cortes y serán utilizados durante la Alta Edad Media y Renacimiento. El progresivo desarrollo en la

técnica instrumental trajo cambios en la forma y construcción de los instrumentos; en los de cuerda punteada, el principal cambio fue el abandono de la púa en favor del uso de los dedos (y, en algunos casos, el abandono del arco) con objeto de permitir un mayor desarrollo melódico; esto causó que, a partir del siglo XV, los músicos se decantaran por las superiores posibilidades técnicas del laúd y la vihuela en detrimento de las guitarras, que fueron relegadas al uso popular.

Laúd árabe: es un instrumento arcaico que nació en la Antigua Mesopotamia, se extendió por toda Asia con la Ruta de la Seda y entró en Europa por España con la Conquista Islámica. Se convirtió en el instrumento principal de la cultura hispanomusulmana. Su cuerpo era curvado y disponía de cinco cuerdas de metal. Durante su estancia en la cultura hispánica en la Alta Edad Media y el paso por regiones cristianas, adoptó un estilo europeo; se le implantaron los típicos órdenes dobles que, posteriormente, aumentarían en los siglos siguientes.

Ilustración 2 Cantigas de Alfonso X El Sabio, Laúd



Fuente: (Antigua, 2019)

Con el intercambio musical y de instrumentos que hubo en las culturas medievales, el sonido del laúd árabe se mezcló con la tradición musical de los reinos cristianos. Durante el siglo XV, el laúd estableció las bases de la técnica del punteado; sin embargo, los conflictos entre ambas culturas Hispánica y Árabe hicieron que se interrumpiera su progreso hasta reducir drásticamente su presencia en España. Aun así en el resto de Europa el laúd tuvo un progreso artístico y aceptación en los conjuntos de cámara llegando a ser uno de los instrumentos preferidos.

Guitarra Morisca: Se puede considerar este instrumento como la mezcla de los modelos árabes y europeos, con una popularidad considerable en los reinos Hispanos, con mástil más alargado, tenía un limitado rango y posibilidades técnicas contaba con sólo tres cuerdas que se rasgueaban para acompañar canciones, aunado a sus raíces musulmanes le ocasionaron una rápida desaparición en comparación con el laúd. (Bellido, 2011)

Ilustración 3 Guitarra Morisca



Fuente: (Antigua, 2019)

Guitarra latina: fue el instrumento que consiguió mayor aceptación por sus facciones occidentales, a pesar de sus raíces musulmanas y aspecto similar a la guitarra morisca y a la vihuela. Fue reconocida por su forma: caja recta y no arqueada y el nombre: “Guitarra Latina” con lo que, poco a poco, se llegó al término básico “guitarra”.

Contaba con cuatro órdenes que eran cuerdas dobles y, con el tiempo, la forma de la caja fue cambiando hasta adquirir su peculiar forma de ocho. Aunque con un tamaño menor, la boca cubierta por marquetería (y escardaduras) poco pronunciada. Este modelo de guitarra se difundió en el continente desplazando a sus antecesores y dando lugar a nuevos modelos en diferentes lugares como la *Guitare rizzio* en Francia o la *Chitarra Bettenete* en Italia (con fondo ligeramente abombado). (Antigua, 2019)

Ilustración 4 Guitarra Latina



Fuente: (Antigua, 2019)

Vihuela de mano: similar a la guitarra, coexistieron en España hasta principios del siglo XV cuando la popularidad de los laudes declinó; su auge fue favorecido por cuestiones políticas. En primera instancia, la vihuela se ejecutaba con un arco (vihuela de arco); posteriormente, se tocaba con plectro y después con los dedos. Su tamaño aumentó casi asemejando a la *Guitarra Latina*, además de añadir siete ordenes lo que le permitió mayores posibilidades musicales.

Puesto que el Laúd había sido marginado por sus raíces árabes, los músicos de renombre desarrollaron sus obras polifónicas en la Vihuela; por esta razón, se le consideró como *Guitarra Culta* y fue el instrumento preferido de las cortes por lo que relegaron a la guitarra de cuatro ordenes al uso popular. (Bellido, 2011)

Durante los siglos XV y XIII, por su similitud en nombre y forma, fueron confundidos en diferentes zonas de Europa y sus colonias en América donde fueron llevadas por los colonizadores, donde la tradición las siguió llamando Vihuelas durante siglos, a pesar de que algunas ya habían desaparecido de la practica musical en España.

Ilustración 5 Vihuela de mano



Fuente: (Antigua, 2019)

Existían varios tipos y modelos de guitarras con una cantidad variable de órdenes. Se dividieron principalmente en dos ramas: De un lado la guitarra de cuatro órdenes, empleada principalmente para rasguear o golpear acordes de acompañamiento en las canciones populares. Por otra parte, estaban las guitarras de cinco, seis y siete órdenes.

Estas guitarras denominadas *cultas* fueron llamadas *vihuelas*. Puede ser que la palabra “vihuela” derivada del latín *fídula* haya parecido más elegante que la palabra guitarra, dado que se trataba del instrumento predilecto de las cortes de los Reyes Católicos, de Carlos I y de Felipe II.

Afinación y tesitura

Las vihuelas se afinaban exactamente como la guitarra moderna excepto las terceras, que se afinaban, medio tono más abajo, partiendo desde la cuerda grave: dos cuartas, una tercera mayor y otra vez dos cuartas es su tesitura. (Cárcel, 2013)



Fuente: (Cárcel, 2013)

Durante el siglo XVI, mientras que en diferentes regiones de Europa el Laúd se imponía en los salones de la aristocracia como instrumento solista, en España, Portugal y sur de Italia —que pertenecían a la Corona Española— la Vihuela era el centro de la música cortesana. En un principio, los cristianos españoles consideraron el laúd como el instrumento del enemigo, traído por los invasores árabes a principios del siglo VIII. (Este problema no tenía mayor importancia en el resto de Europa, donde el laúd predominó durante toda la Edad Media, el Renacimiento y parte del Barroco).

Con el matrimonio de los reyes de Aragón y Castilla, se dio una expulsión definitiva de los Moros en España, la derrota definitiva del reino musulmán y la expulsión de la población judía. El mestizaje cultural se terminó, pero los instrumentos y la técnica desarrollada durante esa época continuó, alcanzando el apogeo en el recién fundado estado español. Las obras para Vihuela y Guitarra predominaron en casas, palacios de nobles y burgueses; su aprendizaje era visto como un símbolo de estatus y educación distinguida. Los reyes eran promotores de estos instrumentos y de la música nueva, apoyaban a los compositores y éstos, a su vez, dedicaban las obras a los reyes. (Pedreira, 2016)

Principales compositores para Vihuela

Luys de Milán (Valencia, 1500 – 15??) (Romano, 2010) Vivió en Valencia, donde se publicó su primer libro llamado *El Maestro*.

Ilustración 8 Portada del método El maestro de Luys de Milán



Fuente: *Dolce Sfogato*

En el año 1561, publicó su segundo y último libro *El Cortesano*, inspirado por *Il Cortegiano* del italiano Castiglione. Murió probablemente poco después del año 1561. Se sabe que estuvo en Italia y en Portugal (*El Maestro* fue dedicado al Rey de Portugal, Juan III). Sus pavanas, sus sonetos italianos y sus villancicos portugueses son el reflejo de esos viajes fuera de España.

Su música refleja el gran conocimiento de los recursos expresivos de la época. La publicación de *El Maestro* no sólo es importante por ser la primera publicación de vihuela, también por presentar colecciones de obras musicales para este instrumento contiene fantasías, tientos y pavanas para vihuela sola, así como villancicos en castellano y portugués, sonetos en italiano y romances castellanos para voz y vihuela. Las cuarenta fantasías que están en *El Maestro* emplean una mezcla de homofonía y polifonía y se caracterizan por la influencia de las técnicas para improvisación.

En algunas partes utiliza consonancias verticales formando acordes y pasajes con notas rápidas en la mano derecha que, algunas veces, entran en inconvenientes con el tiempo.

Milán manifestaba que para dar a la música mayor naturalidad no debería tenerse mucho respeto por el compás, algo característico en la improvisación de esa época. Milán estaba más interesado en el aprovechamiento de los recursos del instrumento que en adaptar en tablatura obras polifónicas ajenas; es posible que varias de las piezas de *El Maestro* sean en realidad improvisaciones escritas.

Luis de Narváez (Granada, 1500 – 15??)

Publicó una colección de piezas en el año 1538, cuando era vihuelista del comendador de León, don Francisco de los Covos. Fue maestro de los niños cantores de la capilla del Rey Felipe II. (Bellido, 2011)

Ilustración 9 Portada del Método de Luis de Narváez



Fuente: *Dolce Sfogato*

Se sabe que Narváez acompañó al Príncipe en sus viajes por Europa lo mismo que los demás músicos que formaban parte de la capilla del Príncipe. La obra musical de Narváez fue publicada en un volumen llamado *Los Seys Libros del Delphin de Música*, contiene piezas para canto y vihuela y para vihuela sola. Algunas de sus obras llegaron a otros países como Inglaterra y Francia donde se conocieron algunos manuscritos de tablaturas de laúd. Se desconoce su fecha de muerte, pero se cree cercana al año 1560.

Alonso de Mudarra (1510-1580)

Se cree que nació en Sevilla el día 17 de octubre de 1546 y murió el día 1 de abril de 1580, legando todo o parte de sus bienes a la Iglesia. Su obra se publicó en Sevilla en el año 1546. Se sabe muy poco sobre este músico. Una de las piezas que más se oye

en los modernos conciertos de guitarra es su *Fantasia que contrahace la Harpa en la Manera de Ludovico*. (Pedreira, 2016)

Enríquez de Valderrábano (Peñaranda de Duero, León, 1500 – 15??)

Autor de un libro de cifras para vihuela llamado *Libro de Música de Vihuela Intitulado Silva de Sirenas*. Se publicó en Valladolid en el año 1547, tardó doce años en escribir las obras que figuran en su libro. Hasta esa fecha no se había publicado ningún libro de música para vihuela tan extenso ni tan completo como *Silva de Sirenas*. Valderrábano fue un excelente polifonista y el único que escribió obras para dos vihuelas. (Pedreira, 2016)

Diego Pisador (Salamanca, 1508 – 15??)

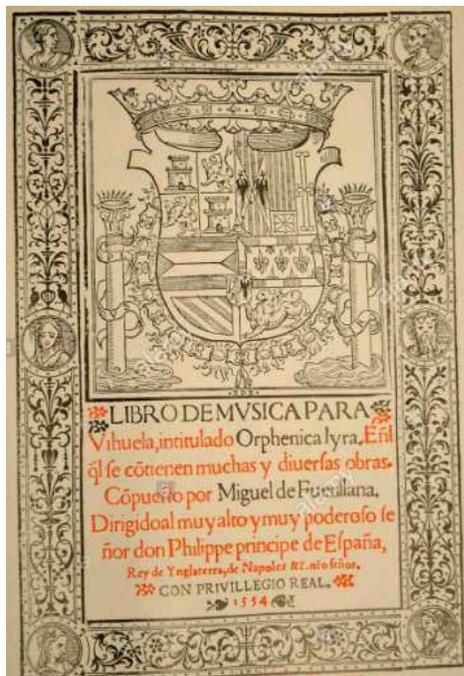
Nació en una familia de clase acomodada. Tomó órdenes en 1526, pero abandonó su carrera eclesiástica ostentando el título de “mayordomo” de Salamanca desde 1532. Empleó parte de los bienes maternos para financiar la publicación de su *Libro de música de vihuela agora nuevamente compuesto*, que dedicó al Príncipe don Felipe. Tardó quince años en escribirlo y prepararlo. Fue publicado en Salamanca en 1552. En él, hay algunas piezas originales de Pisador, aunque el mayor peso de la publicación recae en obras ajenas puestas en tablatura: motetes de Jean Mouton, Cristóbal de Morales y Nicolás Gombert, canciones y romances españoles, canciones y *villanesche* de Vincenzo Fontana. Giovanni da Nola y Adrian Willaert, madrigales de Jacobus Arcadelt y Constanzo Festa y, sobre todo, ocho misas de Josquin, prácticamente completas. (Pedreira, 2016)

Miguel de Fuenllana (Madrid 1525 – Valladolid 1579) (Bellido, 2011)

Nació a principios del siglo XVI. Ciego desde su infancia, Fuenllana fue un virtuoso del instrumento que, según Fray Juan Bermudo, una vez tocó para él en una vihuela “destemplada”; es decir, utilizando una afinación inusual y lo hizo de manera sublime.

En agosto de 1553, cuando imprimió su libro de tablaturas, el compositor se encontraba trabajando en la corte de Felipe II, a quien dedicó su obra. Años más tarde, de 1552 a 1568, sirvió a Isabel de Valois, tercera esposa del emperador, autor de *Orphénica Lyra*, la mayor colección de música para vihuela.

Ilustración 10 Método de guitarra de Orphénica Lyra Miguel Fuenllana



Fuente: *Dolce Sfogato*

Como otros vihuelistas, Fuenllana debió financiar él mismo los costes de la publicación de *Orphénica Lyra*. Más de la mitad de la obra contiene, como era costumbre entre los vihuelistas, arreglos sencillos de movimientos de misas, motetes, madrigales, villancicos, ensaladas y otras piezas de compositores como Josquín, Morales, Verdelot, Guerrero o Vázquez, en su mayor parte sin mucho añadido de ornamentos o disminuciones.

El estilo de Fuenllana estudiaba las obras de otros compositores, consistentemente polifónico, de texturas muy ricas y trabajadas; evidencia la influencia de otros autores, su libro incluye un prólogo de avisos y notas, donde ofrece consejos para interpretar su música, explicando algunos rasgos idiomáticos del instrumento, como los redobles (pasajes rápidos), e insistiendo en la necesidad de limpieza (claridad y transparencia) al tañer la vihuela. Toda su obra fue reunida en el libro *Orphénica Lyra*. Consta en parte de obras compuestas por otros autores y arregladas para canto y vihuela o para vihuela sola, lo que ocurre en las obras de todos los vihuelistas salvo en las de Milán. En sus fantasías, Fuenllana demuestra ser un polifonista extraordinario; quizás fue el mejor contrapuntista de cuantos se consagraron a la vihuela. Posiblemente murió en Valladolid hacia 1579.

Esteban Daza (1537 – 1596)

Se sabe muy poco de la vida de este compositor, probablemente nacido en Valladolid, fue el menor de una familia de clase media con trece hijos. El único libro que se conoce lleva por nombre *El Parnasso*, impreso en Valladolid, 1576. Es el último material elaborado para vihuela publicado en esa época y contiene temas especializados para el público burgués. Se divide en tres libros:

1. Veintidós fantasías originales sobre melodías gregorianas, donde Daza expresa su dominio de los recursos musicales de la época.
2. Transcripciones de motetes de varios autores con textos en latín
3. Un recopilatorio de distintas obras: Romances, Sonetos canciones castellanas, Villanescas, villancicos y canciones francesas. (Pedreira, 2016)

Principales obras para vihuela

La gran mayoría de obras para vihuela y guitarra eran para instrumento solo o acompañando al canto, además de transcripciones de obras de otros compositores.

El Romance

Los temas poéticos, en general, tratan de la historia de la reconquista, de la Biblia, de las novelas caballerescas y de las guerras Granadinas de los Reyes Católicos; tenían una característica peculiar, a pesar de haber sido escritos cuando ocurrían los hechos que describen, dichos Romances se sitúan, muchas veces, desde el punto de vista del enemigo (los moros). La forma musical solía ser mucho más dramática y arcaica que las demás. Empleaba formas modales legadas por la Edad Media y un contrapunto reducido pues se buscaba un efecto dramático y épico. (Bas, 1992)

El Villancico

La creatividad de los músicos españoles se expresó quizá más dentro del género profano por medio del villancico que por cualquier otro. La estructura poética del villancico (la palabra se deriva de “villano” = “hombre de pueblo”, lo que sugiere un origen popular) solía variar considerablemente. En esencia, se relacionaba en la Edad Media al *virelay* francés, a la *ballata* italiana y al *zajal* árabe. (Bas, 1992)

El tema preferido de los villancicos primitivos fue el amor cortés, por lo que se puede suponer que hubo alguna influencia de los súbditos del Rey y este tema era esencial en los villancicos del Renacimiento. Aunque nuevas formas aparecieron con temas populares o sacros, entre otros, algunos poetas renacentistas tomaron villancicos primitivos y muchas veces les añadieron versos. En cuanto a la forma musical, se estructuraba la mayoría de las veces en dos partes formadas por el villancico propiamente dicho y su repetición.

La Canción italiana

Se puede hablar de madrigales tratándose de estas canciones o “sonetos” italianos, eran precisamente eso: la puesta en música de sonetos del poeta Petrarca, Sannazaro y otros, pero —si se toma como norma del madrigal el carácter muy polifónico y

contrapuntístico que le dieron los italianos de la segunda mitad del siglo XVI— los “sonetos italianos” de los vihuelistas eran sencillamente la dramatización, mediante una melodía acompañada sobre la vihuela, de un soneto. En estas piezas, el contrapunto se limita a muy pocas partes del texto musical y a las cadencias. (Bas, 1992)

La Frottola

Durante la segunda mitad del siglo XV la *frottola* reemplazó a la *ballata* en Italia, la línea melódica de la *frottola* era sencilla y con muchas notas repetidas; la estructura contenía una voz aguda que entonaba la melodía principal mientras que la voz del bajo hacía el refuerzo armónico dando prioridad a intervalos de cuartas y quintas. El resto de las voces se incluían como relleno, variaba su carácter, algunas veces popular, o con temas cortesanos o épicos. La existencia de *frottole* en Italia y *frottolas* en España manifiesta los lazos que existían entre ambos países durante el Renacimiento. (Bas, 1992)

La *Chanson* francesa

La popularidad de las *chansons* abarcó gran parte de Europa durante el siglo XV y XVI puesto que las obras de los artistas franceses eran muy consumidas y los músicos no eran la excepción. Más aún, con el renombre de la escuela “franco-flamenca”, con personajes como Josquin des Pres y Clément Janequin, los músicos españoles fueron muy conscientes del estilo de aquellos polifonistas y era común el adaptar estas piezas polifónicas para canto y vihuela o incluso para vihuela sola. (Bas, 1992)

La Pavana

Danza probablemente de origen italiano, se encuentra por primera vez registradas pавanas en la edición, por Petrucci, de las obras del Laudista Joan Ambrosio Dalza (Venecia,1508). De las escasas pавanas que encontramos entre las obras de los vihuelistas están las seis de Milán.

El estilo de la danza variaba según los países. Se combinaba generalmente con gallardas con ritmos ternarios y binarios con leves diferencias en España e Italia. (Bas, 1992)

Diferencias sobre un tema (Variaciones)

Narváez proporciona uno de los primeros ejemplos en la música de la que sería una de las formas instrumentales más cultivadas, las variaciones sobre un tema que músicos contemporáneos irían desarrollando cada vez con mayor nivel de complejidad. Esta forma musical se encuentra muy comúnmente en la práctica musical española de la época.

Se tomaba una melodía de alguna obra y se empleaba como *cantus firmus* en una serie de variaciones (diferencias) donde se buscaba adornar de distintas maneras dicha melodía separada o unida en una sola pieza. (Bas, 1992)

Joan Ambrosio Dalza y luego Adrian Le Roy en Francia, establecieron un modelo base: piezas-tema, seguidas por variaciones ornamentadas, disminuidas o aumentadas a escalas de estilo básicamente instrumental de los mismos temas.

Narváez elaboró variaciones de índole imitativa y contrapuntística, en las cuales el *cantus firmus* siempre se expresaba, pero de manera muy sutil.

La Fantasía

Forma musical característica por su completa libertad de escritura, el *Ricercar* o *Tastar di corde* aparece por primera vez en forma escrita, en las obras de Dalza, estas piezas no tenían aún las estructuras imitativas que les impuso Francesco da Milano en sus obras que empezaron a ser publicadas en Milán en el año 1536. Escribió una serie de *ricercari* en forma polifónica perfecta; en este momento, las palabras *ricercari* y *fantasía* parecen ser completamente sinónimas. Mediante la fantasía, el vihuelista podía dar libre curso a su imaginación y demostrar así su talento y su conocimiento de la música. La mayoría de las fantasías que hallamos en los libros consagrados a la vihuela son de forma imitativa y ritmo binario.

“Fray Juan Bermudo aconseja al principiante no echar fantasías hasta que haya aprendido los fundamentos de la teoría musical, lo que nos permite pensar que en principio la fantasía, como lo indica su nombre, suponía una improvisación *ad libitum*.” (Bas, 1992, pág. 42)

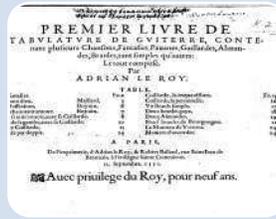
El total del repertorio de guitarra renacentista está constituido por 351 piezas repartidas en trece colecciones de las cuales doce están disponibles en ediciones facsímiles o versiones de notación moderna. (Mario Alcaraz Iborra, 2012)

Gráfico 4 Repertorio Renacentista en orden Cronológico





Miguel de Fuenllana: Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra (Sevilla 1554).



Adrian le Roy: *cinquiesme Livre de guitterre* (París 1554).



Adrian le Roy: *secon Livre de Guitarre* (París 1556).



Pierre Phalèse Y Jean Bellere: *Selectissima elegantissimaqu e...* (Lovaina y Amberes 1570)

Fuente: Elaboración propia.

El auge de la vihuela en la música instrumental española fue intenso y fugaz. Desde finales del siglo XVI, se daba paso al período Barroco y al gran éxito de la guitarra barroca como acompañante de bailes, canciones y las modas musicales llegadas desde Italia.

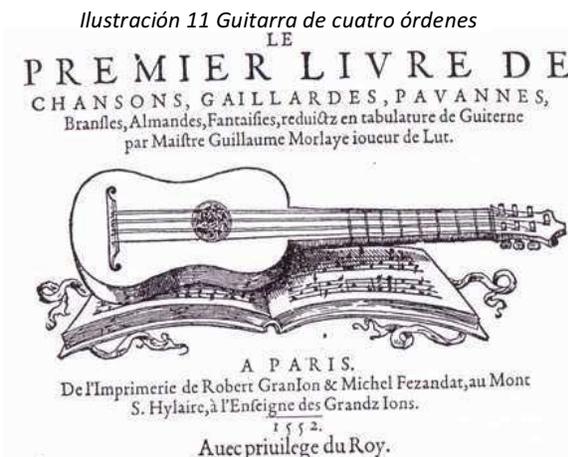
Por la creación del clave y el incremento de fama de los violines, la vihuela fue desplazada de los salones y escenarios burgueses y cortesanos. En el lapso de 60 años, fue alejada por la aristocracia y relevada en los salones por la popular guitarra que, paradójicamente, había sido considerada, hasta entonces, un instrumento de la muchedumbre por su forma de ejecución (el tañer rasgueado).

La radical desaparición de la vihuela de los ámbitos artísticos no fue en vano; el principal rasgo por el que la guitarra comenzó triunfando fue la técnica del rasgueo, que se consideraba limitada y, aunque le daba mayor volumen y presencia se le considero vulgar, ahora aprovechaba la usanza musical dejada por su familiar para beneficiarse en su técnica y elevar la calidad de sus composiciones.

Guitarra de cuatro órdenes

En todo el continente europeo se le conoció de diferentes maneras; en algunos casos eso implicaba ligeros cambios en su construcción o afinación: *Chitarra da sette corde* o *Chitarrino* en Italia; *Guitarre* o *Guitarne* en Francia; *Gittern* en Inglaterra.

(Bellido, 2011)



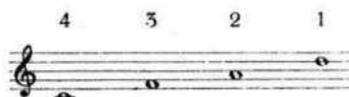
Fuente: (Bellido, 2011)

La guitarra de cuatro órdenes generalmente tenía el primer orden sencillo, las siguientes órdenes dobles y el cuarto octavados; podían tener fondo plano o abovedado. Fray Juan Bermudo especifica dos temples posibles: “los viejos y los nuevos” dependiendo de la afinación de la cuarta orden, a distancia de una 5ª o una 4ª de tercer orden.

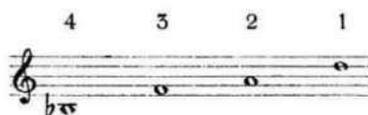
Bermudo proponía hasta siete *temples* diferentes dependiendo de la obra musical. *El temple viejo* es más para los romances viejos (acompañamiento de voz) y el *nuevo* para la música golpeada (rasgueo) que para la del tiempo. (Bellido, 2011)

Ilustración 12 Temples propuestos por Fray Juan Bermudo

Afinación a los nuevos:



Afinación a los Viejos:



Fuente: (Bellido, 2011)

Fray Juan Bermudo recomendaba que se colocaran diez trastes y reconocía que se utilizaban casi siempre cinco o seis, puesto que así se alcanzaba el ámbito de dos octavas. A la vez, Alonso de Mudarra exigía diez trastes en sus libros de cifra para Vihuela (1546); de los tres volúmenes, el primero cuenta con seis piezas para guitarra a temple viejo y cinco al temple nuevo.

Repertorio

Se publicaron libros para la práctica de guitarra de cuatro órdenes, en España: Mudarra (1546); Fuenllana (1554). En Italia: Scipione Cerreto (1601), Giovanni Giuliani (1580). Algunos fueron llevados a Inglaterra y países bajos con Pierre Phalése quien editó dos antologías; en Alemania Michael Praetorius lo menciona como un instrumento común. En Francia es adoptado con entusiasmo y, a partir de 1550, se producen varias colecciones donde la guitarra toca sola o en acompañamiento a una voz. El repertorio de guitarra estaba constituido principalmente por Fantasías instrumentales libres Danzas, Branles, Pavanas, Gallardas y versiones para voz y guitarra de canciones populares; algunas eran adaptaciones del repertorio de vihuela

El periodo de florecimiento de la guitarra de cuatro órdenes se sitúa entre los siglos XVI y XVII; posteriormente, la guitarra adoptó la técnica del rasgueo que se utilizaba en la guitarra de cinco órdenes y se crearon nuevos métodos que introducían esta modalidad. Algunos de los libros fueron los de Pietro Millioni: *Primo secondo e terzo libro de intavolatura de chitarra spagnola* (1627); de igual manera, el libro de Joan Carles Amat cuya primera edición data de 1596 y fue reimpresso hasta 1800.

A diferencia de la Vihuela, que era vista como un instrumento de estatus social y culto, a la guitarra se le veía como un instrumento vulgar por el uso común que se le dio fuera de las cortes, acompañando las festividades del pueblo; desde esta época, se señalan sus limitaciones, su incapacidad acústica y su rango.

Fray Juan Bermudo describe a la guitarra como un instrumento más pequeño que la vihuela, propia para música sencilla y sin un contrapunto complejo, se le denominaba “música golpeada”; en cuestión de dificultad, una pieza buena de vihuela podía

adaptarse a una obra para dos guitarras, el uso y aceptación de la guitarra tienen puntos de vista contrarios: por una parte se construyen instrumentos de calidad y música de calidad comparable a la hecha en la vihuela y laúd; por otra, se le relaciona como un instrumento del pueblo. (Pedreira, 2016)

Guitarra Barroca

Durante el siglo XVI con la técnica del bajo cifrado predominaron las melodías acompañadas y el recitativo, los laúdes, tiorbas y guitarras se prestaban para esta función supliendo, en ocasiones, al cémbalo y al clavicordio, por ser instrumentos polifónicos idóneos para formar acordes y eran generalmente los encargados de interpretar el bajo cifrado.

Ilustración 13 Fragmento del bajo continuo del madrigal Amarilli mia bella de Giulio Caccini y una realización a cuatro voces



Fuente: Elaboración propia

Así, en la orquesta de la ópera *Eurídice* de Giulio Caccini (1600) el laúd junto a otros instrumentos realiza esta función. En el siglo XVII, con la gradual desaparición de la vihuela y la guitarra de cuatro órdenes, la guitarra de cinco órdenes se convierte en el instrumento dominante por casi doscientos años.

La producción de obras para guitarras y vihuelas fue en decremento, solamente algunos compositores como Valderrábano, Mudarra y Fuenllana continuaron, así como los libros de Adrian Le Roy y Melchor de Barbieri; en la música popular se les utilizaba para “tañer golpeado” (rasgueado).

En 1596 se publicó el libro del Dr. Joan Carles Amat en Barcelona, con indicaciones para formar acordes, acompañar danzas y canciones a solo o varias voces. Su título: *Guitarra / Española y Vandola / en dos maneras de Guitarra, Castellana y Catalana de cinco órdenes, / la qual enseña de templar, y tañer / rasgado, todos los puntos naturales, / y b mollados, con estilo / maravilloso*”.

Este libro, uno de los primeros métodos para el acompañamiento, tuvo gran aceptación y fue muy demandado durante todo el período de la guitarra española; similar a los métodos actuales cuyas lecciones son las primeras de casi cualquier estudiante de guitarra.

A la par, los guitarristas italianos elaboraron métodos para el instrumento. El primer libro de guitarra publicado en Italia se llamó *Nueva invencione d'intavolature por sonore di balleti sopra la chitarra spagnola senza numeri e note*, realizado por Girolano Montesardo, en Bolonia (1606), lo que ayudó en su difusión y popularidad. (Pedreira, 2016)

De igual forma que el método presentado por Amat, éste indica las posiciones de la mano izquierda para la formación de acordes sobre los que la derecha realizará el ritmo rasgueando. España, Francia e Italia se convirtieron en los principales lugares de creación de métodos y ejecución de la guitarra en el siglo XVII.

En 1629 se imprimió el libro *Cuatro libri della chitarra spagnola* de Giovanni Paolo Foscarini de suma importancia porque unificó las técnicas de rasgueo y punteado. Este método permite la interpretación a solo del instrumento, aportando mayores recursos a los propuestos por François Corbetta y los de Robert de Visée, como notas de adorno mordentes, apoyaturas, trinos, arpeggios, ligados.

Cuatro libri della chitarra spagnola, Foscarini

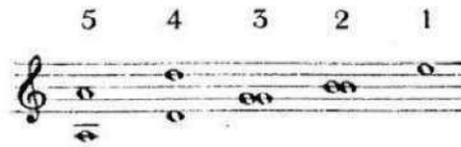


Fuente: Australian Guitar

Temple de la guitarra barroca

La guitarra barroca generalmente constaba de cinco órdenes y una cuerda sencilla en la voz más aguda denominada cantarela.

Ilustración 14 Temple de guitarra Barroca



Fuente: (Bellido, 2011)

Los dos últimos órdenes pueden afinarse de cuatro maneras diferentes que varían según el compositor, país y género de música a ejecutar. (Carlevaro, 1979)

Compositores

François Corbetta (1615-1681)

Nació en Pavia, recorrió España, Francia e Inglaterra, en cuyas cortes fue halagado. Fue maestro de reyes y nobles; en 1639 publicó su primer libro de guitarra: *Degli scherzi musicali armonici* (Bologna) y en 1643 en Milán, *Varii capricci per la guitarra spagnola*.

En España fue nombrado músico de cámara de Felipe IV a quien dedicó uno de sus libros: *Guitarra española y sus diferencias de sones*. De España, volvió a Italia viajando por Venecia y Bologna llamado por el cardenal Mazarino en 1656. Después se dirigió a París para ser profesor de Luis XIV.

Se presentó con Jean Baptiste Lully en su ballet, donde elaboró una entrada con guitarras. Con este motivo, Corbetta compuso un libro que dedicó al Rey. En Inglaterra empezó a redactar un nuevo libro que terminó en París en 1671. Su tratado más conocido es *La Guitare Royal*, dedicado al rey de la Gran Bretaña.

La obra de Corbetta es valiosa; en *La Guitare Royal* incluye obras para rasguear solamente, otras para puntear y, por último, las que unen ambas formas de tañido. Su música es de carácter formal pensada para las cortes.

En París tuvo varios discípulos, entre ellos *Vabray Medard* y *Robert de Visée*, quien fue muy reconocido y sucesor de Corbetta en la corte francesa. El periódico de París *El Mercurio* menciona que Corbetta murió en el verano de 1681. (Antigua, 2019)

Robert de Visée (1660 - 1720)

Fue guitarrista, tiorbista y compositor francés. Es mencionado por primera vez como músico de cámara de Luis XIV como tañedor de tiorba en 1680. Frecuentemente era llamado para amenizar las reuniones del rey Luís XIV y el periódico de Dangean de 1686 menciona que, a menudo, él entretenía al rey tocando la guitarra por la noche en su cabecera. En 1709 fue nombrado cantor de la capilla real y, en 1719, profesor de guitarra del Rey. Su hijo François, quien le sucedió al año siguiente, era estimado por los músicos de entonces; además tocaba la viola da gamba. (Cárcel, 2013)

Su obra es de estilo elegante y está inspirada en la personalidad de Lully, refleja el ambiente cortesano en el que el artista se desenvolvía.

Libros de Robert de Visée:

1. Dos libros de guitarra dedicados a Luis XIV, 1682 y 1686.
2. Piezas de tiorba y laúd puestas en partituras, París, 1716.
3. Tercer libro de piezas para guitarra, 1689 (citado por Fétis, pero no encontrado.)
4. *Que la bouteille a d'attraits*, en los *Concerts parodiques*, París, 1732.

François Champion (1686 -1748)

Fue un tañedor de tiorba y guitarra, músico en la Ópera de París entre 1703 y 1709. Ocupó el cargo de profesor de tiorba y guitarra en *l'Académie Royale de Musique*. En su producción musical, se cuenta una colección de *Pièces pour la guitare* entre las que sobresalen las *fugues*, además de otras piezas que publicó posteriormente bajo el título de *Nouvelles découvertes sur la guitare* en 1705. Además de un tratado de composición y acompañamiento *Traité d'accompagnement et de composition* (1716) y su adaptación a los instrumentos de cuerda punteada *Addition au traité d'accompagnement... du théorbe, de la guitare et du luth* (París, 1730). (Pedreira, 2016)

Gaspar Sanz (1640 - Madrid,1710)

Uno de los músicos más representativos del barroco español en el siglo XVII. Su obra es muy interesante por la objetividad de sus explicaciones teóricas, sus reglas son una recapitulación de los conceptos y técnicas de los compositores de su tiempo. Fue profesor de don Juan de Austria y se trasladó a Italia donde tomó lecciones con varios maestros afamados de Nápoles y Roma; de cada uno, asimiló los conceptos de la técnica y teoría que aplicaría en su tratado, añadiéndole su carácter propio y adaptándolo a la música de su país. De regreso en España publicó su libro bajo el título de:

"Instrucción de música sobre la guitarra española, dedicado al serenísimo señor don Juan de Austria, compuesto por el licenciado Gaspar Sanz, aragonés, natural de la villa de Calanda, bachiller en teología por la insigne universidad de Salamanca. Con licencia en Zaragoza por los herederos de Diego Dormen. Año 1674".

Cuenta con Folías, zarabandas, rujeros, paderetas, matachines, españoletas, canarios, etc., son danzas populares junto a las que aparecen pавanas, chaconas, gigas, diferencias, etc. Como todos los tratados del siglo XVII, su libro está dividido en dos partes: en una se dedica al rasgueo; en otra, al punteado estableciendo normas concretas para el trabajo de cada técnica. Se sabe que murió en Madrid en 1710.

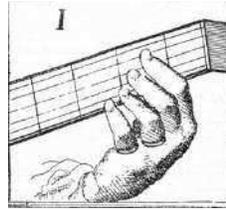
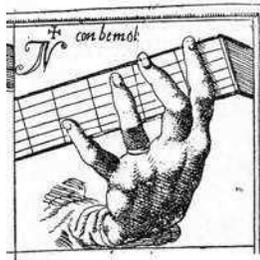
La obra de Gaspar Sanz tuvo gran difusión y aceptación desde su primera edición en España en 1674 puesto que era versátil y elegante, y contenía algunas de las piezas más populares del repertorio guitarrístico barroco hispano. Sanz elaboró tres libros; el primero lo dividió en dos partes: cuestiones de ejecución instrumental y material enfocado únicamente a la técnica, también su concepción de la guitarra en el acompañamiento musical, una de las funciones principales de este instrumento, en el repertorio de la época, inclusive hablaba de los detalles específicos como el mantenimiento del instrumento.

En su “Tratado Primero” indica las reglas para encordar, entrestar, templar el instrumento y colocar las manos para formar los acordes, junto con otras indicaciones más precisas como las que describen el uso de arpeggios y ornamentos puestas como indicaciones generales para *“tañer de punteado”*.

No sólo se enfocó en cuestiones prácticas, también abordó algunas de carácter estético, pero con un fin didáctico; sus métodos contenían grabados de láminas detalladas en las que explicaba mediante dibujos las principales posiciones de los dedos de la mano izquierda para formar acordes, utilizando para ello un práctico sistema para saber qué dedos pisan las cuerdas y cuáles no:

“en muchos puntos hay dedos que no pisan cuerda alguna, y serán aquellos dedos que tengan un anillo”.

Ilustración 15 la correcta postura de las manos del método de Gaspar Sanz



Fuente: (Bellido, 2011)

También habla sobre la manera de transportar las piezas, del rasgueado —uno de los recursos idiomáticos más típicos de la guitarra barroca— y se explaya concretamente en la explicación de su método de tablatura según el “alfabeto simplificado”. (Pedreira, 2016)

Lucas Ruiz de Ribayaz y Foncea (1626 - ?)

Recibió las órdenes menores en la Iglesia Colegiata de Villafranca del Bierzo (León) y tuvo una formación musical seria. Alrededor de 1677, se incorporó al servicio del Conde de Lemos en Lima, Perú; a su vuelta a Europa, lanzó su único tratado: *Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española* donde ofreció una gran variedad de piezas para guitarra y arpa, así como información valiosa sobre la ornamentación y técnicas de interpretación.

Inspirado en el tratado de Sanz, a cuyas reglas se asemejan las de su libro y se sirve de los mismos signos para indicar adornos, compuso obras que demuestran un gran conocimiento de la guitarra. De igual manera que Sanz, Ribayaz indica los dedos de la mano izquierda con letras (a, e, i, o) y, para quienes no saben música, señala los valores con letras en lugar de figuras y trabaja sobre el género popular y, en particular, los aires de danzas. En su libro se encuentran pavanas, gallardas, zarabandas, españoletas, pasacalles, folias, canarios, villanos. (Bellido, 2011)

Francisco Guerau (Mallorca, ca. 1649 - ?)

Presbítero y músico de la real capilla y cámara de Carlos II, es autor de la obra *Poema harmónico* (Madrid, 1694), que dedicó “Al Rey nuestro Señor Don Carlos Segundo”.

En el inicio de su obra, indicó recomendaciones para músicos principiantes:

“No fue mi intento poner rudimentos en este libro para principiantes, porque á la verdad, lo que en él se contiene, más es para el que tiene la mano suelta, y habilitada, que no para los que carecen de ejercicio...” (Pedreira, 2016, pág. 60)

A lo largo de estas notas, escribe la utilización de la tablatura con sus signos, ritmos, ornamentos y termina presentando un índice de las obras que contienen su *Poema harmónico*: treinta pasacalles, dos jácaras, una españoleta, una pavana, una folía, una mariona, un canario y un villano; todas estas piezas van acompañadas de diferencias (variaciones).

Santiago de Murcia (1682 – 17??)

Nació probablemente en Madrid alrededor de 1682, hijo de Gabriel de Murcia, constructor de instrumentos. Estudió con el guitarrista Francisco Guerau entre 1690 y 1700. En 1702 viajó probablemente a Nápoles con el rey Felipe V y allí pudo haber conocido a Arcangelo Corelli y a Alessandro Scarlatti.

Desde 1704 fue Maestro de Guitarra de la reina María Luisa Gabriela de Saboya hasta la muerte de ésta en 1714. En 1715, Santiago trabajó a las órdenes de Jacomo Francisco Andriani.

Se cree que Santiago viajó a México, tal vez para escuchar en persona las exóticas danzas del Nuevo Mundo (zarabandas, chaconas, cumbés, zarambeques, etc.), que gozaban de popularidad en España. Aunque no se tienen registros en ningún documento, tres de sus colecciones de música para guitarra fueron encontradas en México. Además, el posible patrón mexicano de Santiago, José Álvarez de Saavedra, murió en Puebla en 1737. Se desconoce dónde o cuándo murió Santiago de Murcia. (Vera, 2007)

Repertorio

Las elegantes fantasías contrapuntísticas del repertorio para vihuela del siglo XVI fueron remplazadas por un estilo más extrovertido de música para danza improvisada en la nueva guitarra de cinco órdenes. El estilo punteado de los laudistas se combinaba con el rasgueado propio de los acompañantes para proporcionar un contraste de texturas y colores.

Dos técnicas adicionales evolucionaron para crear una mayor variedad: “estrasinos” (ligaduras) y “campanelas” (una técnica para tocar escalas a través de las cuerdas en lugar de a lo largo de una sola de modo tal que las notas se envuelven imitando el sonido de campana). De esta forma, las variaciones podían alternarse con pasajes melódicos articulados individualmente, con diversos arpeggios y una variedad de patrones rítmicos rasgueados. A esto añadieron los tañedores efectos percusivos, como golpear la guitarra o las cuerdas, a veces especificados en las escrituras, como el de las cumbés.

Se describen generalmente ejecuciones de estas danzas con pandereta y castañuelas, lo que tiene bastante sentido pues muchas de las adaptaciones de estas obras de Santiago de Murcia, con frecuencia, comienzan con diversas variaciones de rasgueado rítmico y vigoroso para seguir con pasajes punteados elegantes.

Dichas piezas tocadas en una única guitarra producen un sentimiento de vacío al llegar a las variaciones punteadas, pero con una segunda guitarra o un arpa que toque el ritmo armónico básico, la pieza adquiere mayor carácter de danza, tal era la aceptación que algunos compositores no sentían la necesidad de escribir estas partes.

Los compositores estaban ampliamente influidos por los géneros exóticos que se traían de las colonias americanas o africanas, además de lo ya conocido de España, Francia e Italia. De tal modo, las colecciones de música para guitarra incluyen a menudo una mezcla de obras escritas en estos estilos distintos.

El Códice Saldívar No. 4 contiene gran parte de los bailes y extrovertidas danzas de moda a principios del siglo XVII. Algunos las consideraban indecentes:

“esos lascivos bailes parece que el demonio los ha sacado del infierno... no sintiendo el estrago de las costumbres y las lascivias y las deshonestidades que suavemente bebe la juventud como ponzoña dulce, que por lo menos mata el alma” (Pedreira, 2016, pág. 61)

Estas actitudes servían sólo para hacerlas más populares. Especialmente las cumbés, introducidas en México por los esclavos del oeste africano, eran famosas por sus textos escandalosos y sus movimientos sugerentes.

“Y que el baile es con ademanes, maneos, sarandeos, contrarios todos a la honestidad y mal ejemplo de los que los ven, como asistencia por mezclarse en él”. “Manoseos de tramo en tramo, abrazos y dan barriga con barriga” (Pedreira, 2016, pág. 62)

El zarambeque es otra danza de origen africano, probablemente llegó desde Angola, vía Portugal. Fue utilizada con frecuencia en las producciones teatrales del siglo XVIII. La Jota y el Fandango, dos danzas que se hicieron muy populares en la segunda mitad del siglo XVIII, aparecieron en el *Códice Saldivar* en sus versiones más antiguas.

“el baile de la jota lo ejecutan un hombre y una mujer, y es una especie de combate que libran los dos colocados todo el rato frente a frente, tocando las castañuelas, avanzando y retrocediendo de una manera aparatosamente agresiva, alzando los brazos y moviendo las piernas como si fueran a pisarse” (Pedreira, 2016, pág. 62)

Una crónica más reciente cuenta que “cuando son muchas las parejas, el alegre repiqueteo de los crócalos suele oscurecer la música de guitarras y bandurrias” (Dionisio Preciado citado por Pedreira, 2016). El Fandango fue descrito como una danza lasciva de las indias occidentales, originaria de la costa de Guinea. William Dalrymple, en 1774, dio una descripción:

“Cada pareja, hombre y mujer, nunca dan más de dos o tres pasos sin tocar las castañuelas siguiendo la música de la orquesta. Adoptan miles de posturas, hacen miles de gestos tan lascivos que nada puede compararse a ellos. Esta danza es la expresión del amor desde el principio hasta el fin, desde el deseo hasta el éxtasis del placer. Me parece imposible que tras esta danza la muchacha pueda rechazar a su compañero” (Casanova citado por Pedreira, 2016, pág. 62).

Por estos motivos, no es de asombrarse por qué la iglesia estaba tan alarmada por la popularidad de la guitarra y sus danzas en el siglo XVIII.

Guitarra Romántica – Clásica

Contexto Histórico

Después de la popularidad de la guitarra durante el siglo XVII y parte del XVIII, por los compositores ya mencionados, la mitad del siglo XVIII significó una etapa no tan fructífera en la producción de obra guitarrística, posiblemente eclipsados el por gran desarrollo del arte italiano en especial de la ópera.

Se desarrollan nuevas formas musicales: la sinfonía, la ópera cómica, la bufa y la ópera reformada por Gluck; nace un público que gusta grandes espectáculos operísticos y el ballet, decantándose por escuchar grandes masas corales e instrumentales; se ha mejorado el mecanismo clave puliéndolo y haciéndolo un instrumento muy versátil que llega a ser imprescindible en los salones de la aristocracia, además del cuarteto de cuerdas.

Con su poder político y económico, la ciudad de Viena se convirtió en atractivo para nobles, comerciantes y burgueses y, por consecuente, incitó el desarrollo de las artes, al crear una época de gestación de un nuevo periodo estilístico: el Clasicismo.

Es un período de paz entre los países, no hay revoluciones o grandes revueltas que perjudiquen el ritmo de vida. Los acontecimientos de importancia relevante se dan en el campo de la filosofía, las matemáticas, las ciencias en general y la música. Los descubrimientos y trabajos de Leibniz y Newton alcanzan gran importancia, sobrepasando a todo lo hecho en materia de arte, con la sola excepción de la música. Hacia 1730 es el apogeo de Bach y Händel en Alemania; en Francia, sobresalen Rameau y Couperin. Hacia finales del siglo XVIII ocurre la transición del período Clásico al Romántico; el piano es el instrumento más popular y utilizado por los compositores. La ópera, el piano y violín ocupaban las grandes salas de concierto; la guitarra seguía limitada a los pequeños salones y tertulias.

Guitarras de transición, de cinco y seis cuerdas

Entre los años 1770 y 1950, la guitarra experimentó gran cantidad de transformaciones, éstas se dieron en dos puntos principales:

- Algunos constructores pretendían introducir cambios radicales en la estructura del instrumento mezclándolo con otros (arpa- lyra),
- Alterando sensiblemente la cantidad de cuerdas y/o la disposición y forma de los trastes. Estos intentos han sido llamados colectivamente “guitarras excéntricas”. (Museum of Fine Arts, 2019)

Ilustración 17 Harp- Guitar, Constructor: Edward Light Londres 1747 – 1832.



Ilustración 16 Harp-lute-guitar 1810 inventada por Edward Light Inglaterra, 1747–183.



Ilustración 19 Doppelgitarre – Constructor: Johann Martin Stoss, Austria 1770- 1838



Ilustración 18 Harpo-lyre, Jean Francois Salomon, Francia 1786- 1831.



Fuente: (Museum of Fine Arts, 2019)

Este tipo de instrumentos han existido desde el siglo XVII (guitarras dobles, guitarras atiorbadas, guitarras con mástil doble o triple, etc.), pero durante este periodo se buscó reinventar la guitarra: una *doppelgitarre*, la *harpolyra*, la *wappengitarre*, la *guitarpa*, la *guitarra enharmónica*. Todos estos instrumentos mezclados o basados en la imaginación y creatividad de constructores que, desafortunadamente, demostraron su incapacidad sonora; prácticamente no existe música para ellos (la única excepción son las piezas para Harpolyra de Fernando Sor).

Otros constructores se dispusieron a introducir sólo pequeños cambios al modelo común de guitarra española: incrementaron las latitudes de caja, eliminaron los órdenes dobles en favor de las seis cuerdas sencillas, se generalizó el uso de abanicos y se redujeron los ornamentos. La roseta, el único resto sobreviviente del adorno barroco, dejó de usarse, aunque la verdadera roseta cubría la boca y la acepción correcta para éste es “boquilla”.

Ilustración 20 Modelo de Guitarra 1840, Louis Panormo, Francia 1784 - 1862.



Fuente: Vintage Guitar World Gebraucht- und Vintagegitarren Taunusstr. 8^a 64720

Se empezaron a usar trastes fijos de metal y el diapasón, que antes estaba a la altura de la tapa; se construyó elevado y sobrepuesto a ella en un tramo de su longitud.

Los cambios más importantes afectaron al número de cuerdas y el barreado de la tapa; se siguieron dos caminos distintos para deshacerse de los órdenes: (Tenllado, 2012)

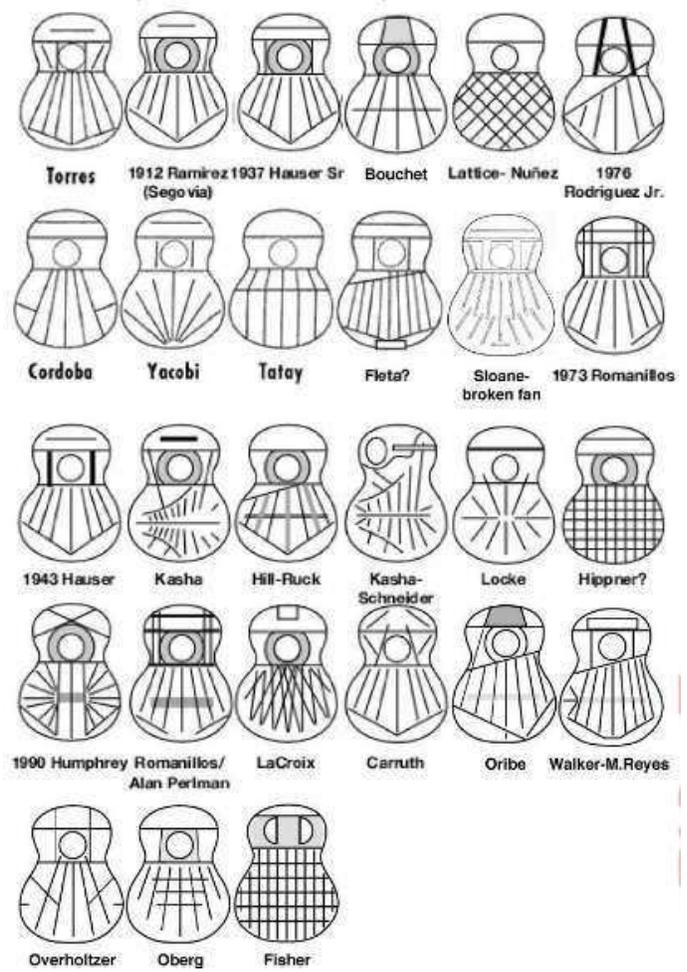
En Francia e Italia los constructores eliminaron una de las dos cuerdas de cada par, lo que dejó a la guitarra con cinco cuerdas y simplemente agregaron una más afinada a intervalo de cuarta inferior de la más grave para un mayor rango.

En España, en cambio, por rasgos particulares de su música, prefirieron incrementar el rango de la guitarra agregándole un orden doble y, después, tal vez por influencia de las guitarras francesas e italianas, restaron una cuerda a cada par para quedar con seis cuerdas sencillas.

Otro cambio importante introducido en la guitarra de transición es la adopción de los abanicos. La guitarra española (al igual que sus antecesoras) tiene, en la parte interior de la tapa, dos o tres barras transversales que le dan consistencia y le permiten resistir el tirón de las cuerdas, pero que, en opinión de algunos, inhiben la vibración de la sección inferior de la tapa.

Los abanicos son unas barras de madera pegadas a la tapa que se abren, precisamente en forma de abanico, a partir de la boca y pasan bajo el puente. Éstos evitan el uso de barras que crucen de lado a lado la tapa y permiten que resista la tensión de las cuerdas, al mismo tiempo que refuerzan su capacidad acústica. Los abanicos se han utilizado en casi todas las guitarras desde 1850 aproximadamente. (Puerto, 2015)

Ilustración 21 Implementación de los abanicos en la guitarra y variaciones



Fuente: (Friederich, 2013)

Repertorio de la guitarra en el siglo XIX

Para la guitarra de seis órdenes se conoce música escrita desde 1776:

- *Explicación para tocar la guitarra de punteado* (1776) de Juan Antonio de Vargas y Guzmán;
- *Obra para guitarra de seis órdenes* (1780) de Antonio de Ballesteros;
- *Principios para tocar guitarra de seis órdenes* (1792) de Federico Moretti;
- *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes* (1799) de Antonio Abreu, *Arte de tocar la guitarra española por música* (1799) de Fernando Ferandiere.

Para guitarra de cinco cuerdas, solamente se tiene registro de un método:

- *Nouvelle Méthode* (1790) de Anthoine Lemoine.

Este último incluyó en su método algunas piezas para guitarra de seis cuerdas y, desde entonces, lo más común ha sido encontrarse con música para esa clase de guitarra. (Pedreira, 2016)

En 1763, Michel Corrette publicó en París su *Les dons d'Apollon*, donde la música se presenta en tablatura y simultáneamente en notación musical en clave de sol. La guitarra se convirtió, y así permanece, en un instrumento transpositor a la octava inferior. A partir de este momento, cada vez más música fue escrita y editada en notación común; para 1800, el único libro que salía de las prensas aún con tablatura era el de Amat.

A principios del siglo XIX, la guitarra de seis cuerdas fue el instrumento para el que más música se escribió. Gradualmente, se fueron abandonando las guitarras de seis órdenes y cinco cuerdas; para 1830 prácticamente no se usaban. Toda la música de este periodo fue escrita por guitarristas-compositores.

Fernando Sor, Ferdinando Carulli y Mauro Giuliani son los más representativos; de igual forma, Zani de Ferranti, Aguado, Horetzky, Matiegka, Molitor y hasta Paganini y Berlioz, en su papel de guitarristas-compositores.

La guitarra permaneció un poco al margen de la gran corriente musical clásica y romántica. Comparativamente, se escribieron pocas sonatas para guitarra y muchas piezas de salón. Fernando Sor junto con Giuliani y Carulli fueron los principales exponentes de las sonatas para guitarra.

La obra de Sor también es representativa de este periodo; consta en mayor parte de divertimentos, variaciones, minuetos, fantasías *petites pièces*, estudios (de objetivos pedagógicos), valeses y piezas de salón, bagatelas, caprichos. De este periodo se tienen gran cantidad de dúos y canciones con acompañamiento más o menos elaborado de guitarra.

Italia

La aportación de Italia al repertorio para guitarra en el siglo XIX es notable, tanto en cantidad como en calidad. Aunque los principales guitarristas recibieron más admiración y remuneración fuera de su país, se cree que no fueron valorados en Italia por el poco interés por la música instrumental por parte de los mecenas como de los empresarios y el público; en segundo lugar, la ausencia de editores, hizo que la difusión musical se redujera a copias transcritas a mano. Por este motivo, los compositores emigraron a ambientes más propicios para la difusión de su obra

Ferdinando Carulli (Nápoles, 1770 - París, 1841)

Fue un músico autodidacta, tras establecerse en París desarrolló una brillante actividad concertista y, posteriormente, se dedicó a la enseñanza. Su método de guitarra, editado en París (1810), está ideado para la guitarra de seis cuerdas y en el campo didáctico todavía es útil su tratado *L'Harmonie appliquée a la guitare* (París, 1825).

En 1826, Carulli ideó y patentó, junto al famoso luthier francés René François Lacôte (Mirecourt, Francia, 1785 - París, ca. 1855), una guitarra de diez cuerdas que bautizó con el nombre de "Décacorde"; ésta tenía un clavijero especial que permitía cambiar fácilmente la afinación de los bajos. Para este instrumento publicó un *Méthode complète*. Fue uno de los primeros representantes del clasicismo en la guitarra, autor de una gran producción musical para esta de más de 300 *Opus*, obras que aún se escuchan en salas de conciertos o se utilizan con fines pedagógicos.

Mauro Giuliani (Bisceglie, 1781 - Nápoles, 1829)

Desde niño, Mauro Giuliani estudió la flauta y la guitarra; compuso varias obras, entre ellas una Misa cuando tenía sólo dieciséis años. Se relacionó con el ambiente musical de la ciudad y la nobleza; ejerció como profesor de guitarra; publicó obras, dio conciertos y fue aplaudido y estimado por el público.

Obtuvo el reconocimiento de la nobleza y trabajó para la archiduquesa María Luisa de Austria, segunda esposa de Napoleón. Entre sus alumnos, además de la propia archiduquesa, se encontraban príncipes, condes, duques, etc., así como los guitarristas Horetzki, Bobrowicz y otros. En esta época, los conciertos públicos suelen utilizar la fórmula de presentar a varios solistas de distintos instrumentos en una misma velada en recitales de este tipo que se organizaban en el *Jardín Botánico Real de Schönbron*, Hizo amistad con Moscheles, Mayseder, Hummel, Spohr, Weber, Diabelli, Schubert, Beethoven.

Durante esta época en la Italia de inicios del siglo XIX, la ópera era el género preferido de los compositores y el público, lo que motivó a Giuliani a partir a Viena en 1806.

En 1813 Giuliani colaboró en el estreno de la VII Sinfonía de Beethoven junto con Hummel, Meyerbeer, Moscheles, etc.; se ignora qué instrumento tocó, posiblemente cello o flauta; Beethoven les agradeció su ayuda por medio de una carta publicada en los periódicos.

En el verano de 1819, dejó Viena; regresó a Italia para radicar definitivamente en Nápoles, donde trabajó para la nobleza hasta su muerte. En 1823 llegó a Nápoles; en 1826 Mauro Giuliani se presentó en la residencia real de Portici ante el nuevo rey y la corte. Siguió dando recitales, compuso, editó sus obras, trató de volver a Viena e intentó realizar un viaje a París, pero murió. La noticia de su fallecimiento en el diario *Giornale del Regno delle Due Sicile* del 14 de mayo de 1829 lo califica de “*famoso suonator di chitarra, che si trasformava nelle sue mani in un istrumento emulo dell’arpa, dolcemente molcendo i cuori*”.

Durante la primera mitad del siglo XIX, existieron grandes guitarristas en Italia, entre ellos Carulli, Carcassi, Legnani, Molino, Zani de Ferranti, Regondi. Se considera a Mauro

Giuliani uno de los mejores, pues fue quien más trascendencia tuvo en la historia y evolución de la guitarra.

Se le atribuye el haber sido el primero en escribir para guitarra “polifónicamente”, dirigiendo las plicas de las notas en distintos sentidos con el fin de indicar, con más precisión, las diferentes voces de la obra a ejecutar. Compuso más de 300 obras para guitarra agrupadas en 151 *Opus*, sin contar muchas páginas no catalogadas.

Entre las obras más significativas de Giuliani, se cuentan sus conciertos para guitarra y orquesta de cuerdas *Op.* 30, 36 y 70. Éste último escrito para guitarra *terz* (o *terzina*), llamada así por ser más pequeña y afinada una tercera por arriba de lo normal.

También abordó el aspecto pedagógico de la guitarra, su *Método pratico per chitarra en 4 parti Op.* 1 (1798) sigue siendo vigente respecto a ejercicios para mano derecha. De igual forma, son útiles varios de sus estudios para poder abordar el repertorio del siglo XIX.

Giuliani desarrolló una técnica ideal y utilizó los recursos conocidos para lograr un elevado grado de elaboración en sus obras, que llevó la guitarra al más alto nivel en su tiempo. Aquella se caracteriza por los pasajes de gran virtuosismo y que, aún hoy, son reconocidos por su complejo grado de ejecución, dominaba los recursos armónicos, instrumentales y expresivos de su tiempo.

Mateo Carcassi (Florencia, 1792 - París, 1853)

Considerado como uno de los grandes concertistas del siglo XIX junto a Giuliani, Carulli y Sor, comenzó sus estudios desde niño. En 1820 se trasladó a París donde Carulli era famoso; después de 1822, realizó varias giras artísticas a Londres, Alemania e Italia, para establecerse, definitivamente, hasta su muerte en París. En el campo de la didáctica produjo un profundo impacto la publicación de su *Método Op.* 59 (París, 1836), en tres partes, muy superior al de Carulli y que sería recibido con gran entusiasmo.

Luigi Legnani (Ferrara, 1790 - Ravena, 1877)

De joven estudió todos los instrumentos de cuerda frotada; posteriormente, la guitarra y el canto. Fue tenor y más tarde se decantó por la guitarra; viajó mucho. Entre 1819 y 1823, se estableció en Viena actuando como tenor y guitarrista. Organizó conciertos con Paganini, pero en realidad no llegaron a tocar juntos. Antes de cumplir 50 años, cuando abandonó la carrera concertista y se retiró a Ravena, se dedicó a la fabricación de guitarras, varias de las cuales existen todavía en museos y colecciones privadas. Su producción comprende más de 250 obras, la mayor parte de un alto virtuosismo y sólo algunas con fines didácticos.

Antonio María Nava (Milán, 1775-1826)

Vivió en Milán; enseñó guitarra y canto. Sus composiciones fueron más bien de factura modesta, dedicadas a la guitarra sola o junto a otros instrumentos; entre éstas está la colección *Las cuatro estaciones*. Publicó en 1815 un *Método de Chitarra francese*, del que se hicieron varias reediciones; además de los tratados didácticos *Método per chitarrone* y *Método per arcichitarra*, que publicó en su momento la casa A. Monzino de Milán.

Filippo Gragnani (Livorno, 1767 - París, 1812)

Guitarrista y compositor. Posiblemente alumno de Carulli. Entre sus obras tenemos: *Fantasía Op. 5*, *Sonata Op. 15*, *Duetti Op. 3, 4 y 6*, *Cuarteto Op. 8* para dos guitarras, violín y violoncelo, *Sexteto. 9* para guitarra, flauta, clave y violín.

Se podrán citar más concertistas, constructores y pedagogos quienes aportaron un fragmento a la historia evolutiva del instrumento y ayudaron a difundir las obras, técnicas y recursos que estaban en constante cambio:

Tabla 1 Compositores de renombre

Nombre	Lugar y fecha
Francesco Molino	Florenca, 1775-París, 1847
Luigi Castellacci	Pisa, 1797-París, 1845
Luigi Boccherini	Lucca, 1743-Madrid, 1805
Niccolò Paganini Bocciardo	Génova, 1782-Niza, 1840
Marco Aurelio Zani de Ferranti	Bolonia, 1802-Pisa, 1878
Alemania y Austria	
Antón Diabelli	Salzburgo, 1781 - Viena, 1858
Johann Kaspar Mertz	Bratislava, 1806 - Viena, 1856
Wenzeslaus Matiegka	Bohemia, 1773 - Viena, 1830
Simón Franz Molitor	Württemberg, 1766 - Viena, 1848
Heinrich Marschner	1796-1861
Leonhard von Call	1779-1815
Friedrich Heinrich Himmel	Brandemburgo, 1765-1814
Franz Xaver Süssmayr	1766-1803
Antón Gaeffe	1780-1830
Giulio Regondi	Ginebra, 1822 - Londres, 1872
España	
Miguel García	--
Fernando Ferandiere	ca. 1740 - ca. 1816
Antonio Abreu	ca. 1750 - ca. 1820
Federico Moretti	Nápoles, 1775 - Madrid, 1838
Dionisio Aguado	Madrid, 1784-1849
Fernando Sor	Barcelona, 1778 - París, 1839
Trinidad (Trinitario) Huerta	Alicante, 1804 - París, 1875
Julián Arcas	Almería, 1832 - Málaga, 1882
Francia	
Napoleón Coste	Doubs, 1806 - París, 1883

Fuente: Elaboración propia

Guitarra clásica

Antonio Torres Jurado (Almería, 1817 - Madrid, 1892)

Nació el 13 de junio de 1817; a los 16 años se mudó a Vera con sus padres. Empezó a trabajar en una carpintería; se trasladó a Granada donde aprendió a construir guitarras. En 1854 se estableció por su cuenta en Sevilla. Fue apoyado por Julián Arcas, quien le había puesto al tanto de los problemas del sonido y de volumen que los guitarristas encontraban en los instrumentos de entonces. Su “primera época” como constructor se dio en Sevilla, entre 1854 y 1869. Se dice que a esta etapa corresponden sus mejores instrumentos; sin embargo, el oficio de constructor no le alcanzó para la subsistencia de su familia por lo que en 1870 abandonó Sevilla para instalarse en Almería, donde abrió un bazar de porcelanas y cristalería.

A partir de 1880 y hasta 1892 transcurrió su “segunda época” como constructor, pero ya sólo trabajó para sus amigos y no para poder subsistir. En las etiquetas de este período se lee:

*“D. Antonio de Torres / Constructor / de Guitarras en Sevilla / vive hoy / en Almería calle Real n° 20 Cañada /
año de 18... / Guitarra núm. ... 2.a época”*

y en otras:

“Por D. Antonio Torres / Almería / calle Real n° 20 Cañada / Año de 18... / Segunda época / n°...”

Él mismo definió sus “dos épocas”, pero nunca firmaba sus etiquetas. Al cabo de veinte años, enfermo ya, su médico le recomendó mudarse a la capital, donde murió el 19 de noviembre de 1892. Entre los principales aportes de Torres está el haber establecido la longitud adecuada del trastero y el tiro de las cuerdas en 65 cm que, desde entonces, es su longitud estándar.

Otro elemento fue la mejora en las barras armónicas colocadas en forma de abanico para una mejor proyección del sonido; con el considerable avance de este sistema, introducido a finales del siglo XVIII, se consiguió incrementar significativamente el volumen y profundidad sonora de la guitarra, al tiempo que aumentaba su tamaño y reducía el grosor de las tapas de la caja de resonancia, lo que las hacía más ligeras y flexibles.

En sus instrumentos, Torres Jurado aumentó el ancho del mástil, mejoró las prestaciones del puente, diseñó las líneas sobrias y estilizadas del instrumento, utilizó maderas y barnices de primera calidad (era tal su obsesión por la perfección que buscaba muebles viejos para desarmarlos y aprovechar sus maderas).

Ilustración 22 Guitarra Modelo Torres de Jurado



Sus guitarras lograron una calidad impecable y un sonido potente, profundo y suave que hasta entonces no se había alcanzado; ello despertó la admiración de los grandes ejecutantes de la época, la calidad de sus instrumentos no tardó en ser adoptados por el resto de los constructores españoles y europeos, que adoptaron de manera unánime las reglas básicas de su técnica y diseño, lo cual convirtió al modelo de Torres Jurado en la base de la guitarra clásica contemporánea. Hasta ese momento las diferencias constructivas entre la guitarra popular y la clásica se debían a una simple cuestión económica: mientras que para las guitarras de concierto se utilizaban maderas finas importadas de América, Asia o África (arce, palosanto, ébano) y se incorporaba el clavijero mecánico, en la fabricación de las guitarras para los aficionados con menos recursos se recurría a maderas más asequibles como el ciprés para los aros y el fondo, y se mantenía la tradicional cabeza del mástil plana con clavijas de madera. (Pedreira, 2016)

Lutieres posteriores a Torres

Partiendo del popular modelo establecido por Torres, los constructores españoles y de otras partes de Europa continuaron desarrollando múltiples mejoras constructivas del instrumento. Hacia principios del siglo XX, ya existía una generación de artesanos que continuaron perfeccionando el diseño y la calidad sonora; con ello contribuyeron a la consolidación de la guitarra de concierto a nivel mundial.

Uno de ellos fue José Ramírez quien nació en Madrid el año 1858. A los 12 años entró como aprendiz en el taller de Francisco González, su maestro y uno de los primeros constructores en implementar las ideas de Antonio Torres. La llamada escuela de Madrid de constructores de guitarra se inició en el taller de José Ramírez I, quien llegó a ser el maestro guitarrero más destacado; a él recurrían los guitarristas flamencos de la época para buscar soluciones a la escasa proyección del sonido de las guitarras que entonces se construían.

Ignacio Fleta (Huesca, 1897 - Barcelona, 1977)

Nació en una familia de carpinteros ebanistas, cuya formación era como constructores de instrumentos. En sus inicios, aprendió a construir violines, violas y cellos. En 1927 comenzó a incursionar en la creación de las guitarras, sobre todo después de haber estudiado y reparado un instrumento de Torres que llegó a sus manos. Más tarde construyó una copia que había sido propiedad de Tárrega. Entre 1939 y 1945 restauró numerosos instrumentos antiguos para la sociedad musical Ars Música, lo cual le permitió acrecentar sus conocimientos y reputación profesional.

Conocer a Segovia constituyó un especial estímulo para Fleta. En 1957 construyó la primera de varias guitarras que el maestro utilizó tanto en los escenarios como en grabaciones discográficas, lo que le valió la fama mundial a su sello.

Fleta fue definiendo un diseño que se alejó del planteado por Torres: ensanchó la cintura de su plantilla lo que aumentó el peso y la solidez del instrumento; también introdujo sensibles variantes en el barraje armónico, lo que se revertió en una particular tímbrica y proyección del sonido.

Hermann Hauser (Múnich, 1882-1952)

Fue uno de los primeros y más destacados constructores no españoles de la construcción de instrumentos profesionales. Al inicio, construía además de guitarras, zithers, laúdes y otros instrumentos de cuerdas. Comenzó igualmente reproduciendo el modelo de Torres, pero introdujo innovaciones en la tapa y la caja mejorando la claridad, potencia, riqueza y sostén del sonido.

Segovia conoció a Hauser gracias a Miguel Llobet en un recital en Alemania en 1924. La calidad de los instrumentos construidos por éste le impresionó tanto que lo invitó a hacerle una copia de su Manuel Ramírez del año 1912. Al percibir que el instrumento estaba deteriorándose debido a los constantes viajes que afectaron su estructura y obviamente su sonido, el luthier de Múnich demoró 12 años en crear una guitarra que Segovia considerara digna de suceder la de Ramírez; por fin, la terminó en 1937 después de muchos intentos.

Segovia empleó la Hauser (alternándola con otras guitarras de Fleta) hasta la década del 60, en que retomó el modelo de Ramírez (III). El hijo de Hauser, Hermann Hauser II (1911-1988) y su nieto Hermann Hauser III (1958) han continuado la construcción de instrumentos. (Pedreira, 2016)

Ejecutantes, Pedagogos y Concertistas

En Europa son dignos de mención los compositores–guitarristas que aportaron gran parte de la obra guitarrística de esta época, como lo fueron: Marco Aurelio Zani de Ferranti (1801-1878), Napoleón Coste (1806-1883), Johann Kaspar Mertz (1806-1856), principales representantes de la tradición musical romántica.

Trinitario Huerta y Caturla (1804-1875 España) realizó giras de conciertos por muchos países del Mediterráneo, el Caribe (La Habana y Martinica), Inglaterra, Canadá y los Estados Unidos (se considera el primer músico que tocó conciertos de guitarra en este país). Realizó conciertos en conjunción con el pianista Moscheles, el violinista De Bériot y el arpista Labarre; fue guitarrista de la reina Isabel II y fue encomendado Caballero de la Orden de Gregorio el Grande y de la Orden de Carlos II.

Berlioz señala en su *Tratado de orquestación* a Huerta, Sor y Zani de Ferranti, como los tres mayores guitarristas de su tiempo. En Inglaterra, se distingue Josefa Catherine Pelzer, más conocida por su nombre de casada, *Mme.* Sidney Pratten, quien realizó conciertos desde muy joven, además de dedicarse a la pedagogía.

El compositor-guitarrista Giulio Regondi (1822-1872 Italia) considerado niño prodigio, cuyas obras representan un alto grado de complejidad; llegó a vivir a Londres desde 1831 y allí ejerció la mayor parte de su vida profesional. De Alemania se puede mencionar a Adam Darr (1811-1866), compositor e intérprete.

En Rusia, la tradición de guitarra incluye los nombres de Andreas O. Sichra (1772-1861), Simeón N. Aksenow (1773-1853) y Marcus D. Sokolowski (1818-1883), entre muchos otros. Se sabe que Fernando Sor tocó varios conciertos en Moscú y estrenó allí algunas de sus óperas y ballets. Un compositor interesante es Juan Parga (1843-1899), cuyas obras apenas empiezan a ser conocidas; otro español, Antonio Giménez Manjón (1866-1919), es considerado uno de los más grandes guitarristas de su tiempo; también realizó giras de concierto por Europa y América.

El Francia Jacques Tessarech (1862-1929) se dedicó no sólo a la labor concertista, también a la pedagogía y a la historia; fue maestro del Conservatorio de Niza y publicó *Tratado sobre la guitarra y su música* (París, 1904) y *La evolución de la guitarra* (París, 1924).

Uruguay es un país con una tradición guitarrística formidable; se tiene registro de conciertos desde principios del siglo XIX. Se sabe que en 1822 se realizaban conciertos en Montevideo en los que se tocaban obras de Carulli y Haydn, aunque se desconoce el nombre de los guitarristas. El italiano Esteban Massini llegó a Montevideo para interpretar un “gran rondó” para guitarra y orquesta y varias obras para guitarra sola. Otros guitarristas activos en esta época son: Virgilio Rabaglio, Juan Bautista Alberdi (autor de un método para guitarra), Antonio Sáenz (1829), Nicanor Albarellos (c. 1840), José Porto (1855) y Antonio Gandolfo (1855). Estos músicos, algunos provenientes de Europa y otros nacidos en el Uruguay, tocaban obras clásicas y conocidas de: Sor, Carulli, Haydn, etc., y realizaban actividades de composición, edición y pedagogía de su instrumento.

De la segunda mitad del siglo, se puede mencionar a Fernando Cruz (1822-1863), Juan Alais (1844-1914), Gaspar Sageras (1838-1901), un español, padre del autor del muy conocido método en siete libros comúnmente conocido por su apellido y Carlos García Tolsá (1858-1905). Estos músicos tocaban obras románticas: desde piezas de Beethoven transcritas para guitarra, hasta las obras de salón comunes en este periodo: valeses, polkas, habaneras.

Ya en el siglo XX nos encontramos con Rómulo Troncoso, quien llegó a la fama por tocar en tres recitales, en 1919, más de treinta obras distintas de Sor, Regondi, Manjón, Tárrega, Aguado, un compositor poco conocido es Carlos Pedrell (1878-1841), autor de óperas, obras para orquesta, para piano y para guitarra. Conrado P. Koch es un intérprete y escritor sobre temas guitarrísticos, es autor de *La Guitarra* (1923), un libro de historia donde menciona, por un lado, a Amat, Fuenllana y Milán; por otro, a Arcas, Parga, Tárrega, Llobet y Pujol. Se sabe de un concierto que dieron el violinista Eduardo Fabini y el guitarrista Agustín Barrios el 22 de noviembre de 1923, en Minas, Uruguay, en el que tocaron obras de Bach, Barrios, Saint Saëns, Paderewsky, Schumann, Kreisler, Paganini, Beethoven, Granados y Sarasate, entre otros.

Uno de los más importantes guitarristas de Uruguay: Abel Carlevaro —gran ejecutante concertista, compositor, pedagogo y editor de música— produjo obras y métodos que aun hoy se continúan utilizando por la riqueza de su contenido.

En Estados Unidos, un país donde supuestamente no existe una tradición guitarrística “cultura”, la historia de la guitarra se puede trazar desde el siglo XVIII, para mediados del siglo XIX, un guitarrista de descendencia africana, Justin Holland (1819-1877), aparte de componer y arreglar obras para el instrumento, produjo un método de guitarra (1874) en el que menciona y compara los métodos de Sor, Carulli y Aguado. Este método es considerado una aportación importante a la técnica instrumental por la claridad y precisión con que maneja los conceptos. Muchos otros compositores-guitarristas pueden ser mencionados: William O. Bateman, Frederick Buckley, George C. Lindsey, Walter Vreeland y Vahdah Olcott Bickford, Julio Martínez Oyanguren fue un guitarrista uruguayo que desarrolló la mayor parte de su actividad profesional en la ciudad de Nueva York, ejerció gran influencia en el ambiente guitarrístico de esa ciudad hasta el advenimiento de Andrés Segovia

Miguel Llobet (1878-1938) inició la práctica de asociarse con grandes compositores no guitarristas (se considera habitualmente que quienes no conocen la guitarra a fondo ni la tocan, no pueden componer para ella); de su colaboración con Manuel de Falla, nació la que muchos consideran la primera obra meramente seria e importante de la guitarra moderna, el *Hommage pour le Tombeau de Claude Debussy* (1921). La técnica de Tárrega fue reunida y sistematizada por Emilio Pujol (1886-1980), cuya *Escuela razonada de la guitarra* (1934), se mantiene hasta hoy como uno de los acercamientos más completos y detallados a la técnica del instrumento.

Andrés Segovia (1893-1987) también se vio muy influido por Tárrega, aunque siempre se declaró autodidacta; la actividad de Segovia es significativa en muchos terrenos, sus giras de conciertos pusieron a la guitarra en contacto con públicos cada vez más vastos y a través de transcripciones y encargos a compositores célebres —Turina, Torroba, Ponce, Villa-Lobos, Castelnuovo-Tedesco, Tansman y Rodrigo, entre otros— incrementó

el acervo musical de la guitarra. Como maestro propicio el crecimiento de grandes guitarristas como Alirio Díaz, John Williams, Julian Bream y Oscar Ghiglia.

En la segunda mitad del siglo XX, por el trabajo de muchos guitarristas en asociación con compositores destacados, se produjeron obras cada vez más complejas para el instrumento. La guitarra invadió campos de los que anteriormente no habían tenido cabida: la música dodecafónica, la serial-integral, la aleatoria, la electroacústica, la canción culta, el concierto con orquesta, etc.). Compositores muy conocidos han producido obras en las que las posibilidades de la guitarra son explotadas al máximo, Entre estos autores se puede mencionar a André Jolivet, Leo Brouwer, Hans Werner Henze, Pierre Boulez, Benjamin Britten, Maurice Ohana, Mauricio Kagel y Luciano Berio.

Repertorio

El repertorio de estos guitarristas incluye obras de autores muy conocidos: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Sor, Carulli, Aguado, etc., pero está constituido básicamente (al igual que durante la primera mitad del siglo XIX) por obras ligeras de salón: bagatelas, valeses, polkas, habaneras y en general la “música de sociedad” más rentable en el periodo.

Primera Mitad del siglo XX – Guitarra moderna

- Miguel Llovet: *Siete canciones populares catalanas*.
- Manuel de Falla: *Hommage por le tombe de Claude Debussy*.
- Heitor Villa-Lobos: *Estudio N.º 2*
- Joaquín Turina: *Fandanguillo*
- Antonio José: *Sonata*.
- Federico Moreno Torroba: *Castillos de España*.
- Manuel María Ponce: *Tema variado y final*.
- Joan Manén: *Sonata-Fantasía*.
- Mario Castelnuovo Tedesco: *Capricho Diabólico Op. 85*.
- Agustín Barrios Mangóre: *La Catedral*.
- Roberto Gerhard: *Fantasía*.
- Federico Mompou: *Suite Compostelana*.
- Joaquín Rodrigo: *Tres Piezas Españolas*.

Contemporáneo 1950 – Guitarra moderna

- Pierre Boulez: *La marteau sans maitre*.
- Alberto Ginastera: *Sonata Op. 47*.
- Luciano Berio: *Sequenza XI*.
- Toru Takemitsu: *Folios*.
- Tomás Marco: *Sonata de Fuego*.
- Luis de Pablo: *Fabula*.
- Cristóbal Halffter: *Codex I*.
- Leo Brouwer: *Sonata I*.
- Gofredo Petrassi: *Nunc*.
- Hans Werner Henze: *Royal Winter Music*.
- William Walton: *5 Bagatellas*.
- Benjamin Britten: *Nocturnal after John Dowland*.
- Benet Casablanca: *Quatre Pieces per a guitarra*.
- Antón García Abril: *Evocaciones*.
- Carles Guinovart: *Dadaim*.
- José Luis Turina: *Monólogos del Viento y de la roca*.
- Dusan Bogdanovic: *Sonata II*.

Gráfico 5 Marco referencial



1852 - 1909

Francisco Tárrega



1886 - 1980

Emilio Pujol



1918- 2001

Abel Carlevaro

Fuente: Elaboración Propia

Los principales pedagogos utilizados en esta investigación son:

Francisco Tárrega Eixea.

Emilio Pujol Vilarrubi.

Abel Carlevaro.

Francisco Tárrega Eixea

(Villareal, Valencia, 1852 - Barcelona, 1909) inició sus estudios con músicos conocidos de sus familiares. Se cree que básicamente fue un autodidacta en el instrumento; posteriormente, se inscribió en la Escuela Nacional de Música (Conservatorio de Madrid) donde estudió solfeo, piano y armonía. Un recital en el Teatro Alhambra le dio fama y principió su carrera de concertista por toda España y por el extranjero.

Se dedicó a la enseñanza, a la composición y, sobre todo, a los recitales de guitarra para los cuales comenzó a transcribir numerosas piezas y a componer obras originales.

La labor de Francisco Tárrega se concentró en dos direcciones:

1. Desarrollar una nueva técnica para el nuevo instrumento construido por Torres.
2. Adaptar y transcribir obras o componerlas en concordancia con esa nueva técnica; consciente de ello, Tárrega escribió un *Método de Guitarra*.

En este método estaban los numerosos estudios y preludios que escribió en su vida, algunos de los cuales denominaba "*Estudios de expresión*"; no tenían un orden establecido; sus discípulos los utilizaron posteriormente. La mayoría de sus creaciones son obras expresamente poco ambiciosas, enfocadas más en la estética de la música de salón, pero escritas con elegancia, conocimiento y plena adecuación al instrumento.

Tarrega abordó un instrumento que era menospreciado, y que sólo en manos de algunos habilidosos se le ponía atención, pero por la demostración de virtuosismo sin objetivos expresivos, desarrolló una amplia técnica que hacía posible las mayores formas tanto virtuosas como expresivas. Realizó transcripciones de la música de Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Haydn, Händel, Chopin, Albéniz y Granados, convenció a los músicos de todo el mundo sobre el enorme potencial expresivo de la guitarra; se interesó en la naturaleza del instrumento y en su singularidad sonora. En la búsqueda de alternativas de desarrollo técnico, bajo un análisis objetivo de las diversas técnicas de toque y de ataque de las cuerdas en su época.

En una época en que la mayoría de los guitarristas basaban su ejecución en una exhibición de virtuosismo más que en las posibilidades expresivas de la propia música, la filosofía y la visión del arte de Tárrega lo orientaban a trabajar por un sonido que reflejara su filosofía de la música. Sus obras son principalmente piezas cortas y poco desarrolladas; la composición no fue lo primordial en su vida, sino parte de su forma de trabajo guitarrístico junto a la interpretación y la pedagogía. (Pedreira, 2016)

Emilio Pujol Vilarrubi.

Discípulo de Francisco Tarrega desde los 15 años hasta la muerte de éste, estudió teoría y composición en Madrid. Realizó varios conciertos en Europa e hizo viajes a Sudamérica. Estudió Musicología con Felipe Pedrell y redactó *La Guitarra*, una de las primeras enciclopedias de la historia de este instrumento. En 1927 realizó investigaciones históricas de los vihuelistas españoles de la época de Oro, *Bibliothèque de Musique ancienne et moderne pour la Guitare*.

Profesor de vihuela y guitarra del conservatorio de Barcelona, por su sistema pedagógico, sus profundos conocimientos y dotes humanas es invitado a la academia de música en Siena donde dio cátedra durante 9 años. Se le consideraba un artista de corte clásico puro, apasionado, rebotante de entusiasmo, pulcro y sugerente en cada frase musical, austero, consciente y honesto al que sólo le interesaba transmitir la belleza del arte sin importarle otra cosa. Como pedagogo, marcó un hito en la historia de la guitarra contemporánea.

Su método *Escuela Razonada de la Guitarra* actualmente es el método monumental en cuatro tomos que comprende desde historia hasta la técnica del instrumento. (Pedreira, 2016)

Abel Carlevaro.

Guitarrista, compositor y pedagogo nacido en Uruguay, fue uno de los intérpretes más importantes del instrumento, creador de una nueva escuela de técnica guitarrística. Se ganó la admiración de Heitor Villa-lobos y Andrés Segovia, al presentarse en Europa, Asia y América. Su método *Escuela de la Guitarra, Exposición de la teoría fundamental* ha sido traducido y editado en múltiples idiomas; sus *Series didácticas* y *Masterclass* han sido publicadas por editoriales de todo el mundo. Fue premiado dos veces por la Organización de Estados Americanos por sus méritos a favor de la música.

En 1979 la Editorial Barry publicó su libro *Escuela de Guitarra. Exposición de Teoría Instrumental* que posteriormente fue traducido al chino, japonés, coreano, francés, alemán e inglés. En su trabajo, se enfocó en que el estudiante pudiera solucionar problemas aislados y encontrar las formas más adecuadas en el mecanismo a emplear, buscando que desarrolle un control total del instrumento enfocado en la técnica y la sensibilidad artística. Cuenta con 7 obras pedagógicas especializadas que se complementan entre sí. (Pedreira, 2016)

Capítulo 2

Forma de trabajo

Se eligió una metodología cualitativa y descriptiva donde buscamos establecer una representación lo más completa posible de un fenómeno de acuerdo con Roberto Sampieri.

Durante la investigación, se siguió un proceso ordenado y objetivo, pero que no buscaba la recopilación de datos exactos o cuantitativos, sino la recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación en el proceso de interpretación.

Para realizarla, se analizaron los métodos abordados comúnmente para contrastarlos con los hábitos de estudio de una población determinada, con lo que se logró una premisa de un método de estudio actualizado. En la presente investigación, se hizo un seguimiento de la evolución de la enseñanza musical, hasta llegar a los métodos contemporáneos con el seguimiento del hábito de estudio de la población mencionada.

Se ha propuesto una situación específica, delimitada y detallada. Se puso énfasis en los factores que influyen, sin contabilizarlos o asignarles un valor numérico, para posteriormente conectarlos con elementos ya puntualizados.

Entrevista, población y muestra

El trabajo se realizó en la Universidad Autónoma de Querétaro, ubicada en Centro Universitario, Cerro de las Campanas s/n C.P. 76010. Santiago de Querétaro, Qro. México.

Fundada el 24 de febrero de 1951, en la Facultad de Bellas Artes que imparte la Licenciatura en Música, con un programa educativo enfocado al estudio del arte sonoro a través de diversas líneas terminales.

Se formularon una serie de preguntas semi-guiadas a los estudiantes de la Facultad de Bellas Artes, de la Licenciatura en Música, con Guitarra Clásica como instrumento principal, integrantes de la Orquesta De Guitarras FBA UAQ, dirigidos por el profesor Efraín Escobar Ramírez. Las preguntas fueron realizadas durante el periodo 2017-2018

Ilustración 23 Orquesta de Guitarras FBA-UAQ



Fuente: (UAQ, 2018)

Preguntas semi-guiadas

El objetivo es identificar sus formas de estudio, así como su concepción del instrumento, cuáles son sus problemáticas, necesidades e intereses que no se abordan en el momento de estudio y la relación con sus necesidades e inquietudes, sumado a la forma de estudiar del alumno.

Con el propósito de contrastarlos con los temas, objetivos y las metodologías ofrecidas por los principales pedagogos y teóricos del instrumento, para generar un plan de estudio que aborde todos los puntos y que complemente la formación de los estudiantes de Guitarra Clásica

Preguntas

1. ¿Cuáles son las principales problemáticas en el estudio de la guitarra?
2. ¿Te apoyas de un método?
3. ¿Consideras que los métodos utilizados abordan todos los puntos de aprendizaje?
4. ¿Cuál es el porcentaje de estudio respecto a tu instrumento?
Técnica__% Repertorio__% Lectura__% Análisis__%
5. ¿Cómo trabajas la interpretación?
6. ¿Cómo trabajas la técnica?
7. ¿Cuál es el repertorio que aboradas y por qué?
8. ¿Trabajas la lectura a primera vista?
9. ¿Realizas un tipo de análisis al momento de abordar una obra?
10. ¿Conoces las lesiones ocasionadas por el instrumento?
11. ¿Conoces los siguientes métodos?

- William Leavitt: *A modern Method for guitar player* 1,2,3
- Abel Carlevaro: *Serie didáctica* 1,2,3,4
- Abel Carlevaro: *Microestudios* 1-15

- Antonio Cano: *Método de guitarra*
- Andrés Segovia: *20 estudios de Fernando Sor*
- Irma Constanzo: *20 clases*
- Dionisio Aguado: *Método para guitarra 1, 2, 3*
- Howard Roberts: *Guitar Sight Reading*
- Ioannis Anastassakis: *El arte del trémolo*
- Julio Salvador Sagreras: *Lecciones 1- 7*
- Luigi Legnani: *Caprichos y escalas*
- Matteo Carcassi: *25 estudios*
- Matteo Carcassi: *Método de guitarra*
- Mauro Giuliani: *Método de guitarra*
- Trinidad huerta: *Método de guitarra*
- Francois Molino: *Método de guitarra*
- Robert Benedict: *Sight Reading 1,2,3*
- Trinity College London: *Sound & sight guitar, grados 1,2,3,*
- Leo Brouwer: *10 primeros estudios*
- Leo brouwer: *21 estudios*
- Castelnuovo Tedesco: *Estudios para guitarra*
- *Hector Villalobos: Estudios y preludios*

Justificación de las preguntas en cuestionarios

- ¿Cuáles son las principales problemáticas en el estudio de la guitarra?

El objetivo es identificar las situaciones que influyen en el hábito de estudio; cada instrumento tiene un problema específico, ya sea por lesiones, dificultades ergonómicas o económicas, los métodos que por tradición se abordan, o factores externos a lo pedagógico y musical.

- ¿Te apoyas de un método?

El uso de un método es importante puesto que, además de ejercicios técnicos, implica una apropiación del estilo compositivo del autor; en un futuro, puede influir en el repertorio del estudiante, además de que no todos abordan los mismos aspectos.

- ¿Consideras que los métodos utilizados abordan todos los puntos de aprendizaje?

Al identificar que no se aborda de manera completa todos los elementos del aprendizaje, la gran mayoría, al estar elaborados a principios de siglo, tienen un lenguaje confuso y una interpretación ambigua. Además de tener ejercicios redundantes que se limitan a la memorización y no al aprendizaje significativo.

- ¿Cuál es el porcentaje de estudio respecto a tu instrumento?

Técnica__% Repertorio__% Lectura__% Análisis__%

Se puede identificar el tiempo que el estudiante invierte a los puntos mencionados y establecer una relación con su método de estudio y el repertorio que aborda para determinar si es suficiente el espacio que dedica a cada elemento.

- ¿Cómo trabajas la interpretación?

La interpretación es un punto muy personal ya que cada persona le imprime sus características personales, pero además se necesita de un conocimiento objetivo para justificar las representaciones de determinada obra. No se puede valer solamente de un afecto: no es lo mismo interpretar una obra barroca a una contemporánea. Asimismo, se debe tener una habilidad para poder ejecutar lo que el compositor quiso expresar.

- ¿Cómo trabajas la técnica?

La técnica es un factor muy importante puesto que facilita la ejecución de la obra. No se puede lograr una correcta interpretación con una técnica deficiente; aunque se conozca perfectamente la obra, se deben trabajar objetivos específicos que se presentan en piezas específicas.

- ¿Cuál es el repertorio que se aborda y por qué?

El repertorio de guitarra viene de una tradición de músicos compositores que hacían transcripciones de obras de otros compositores famosos, puesto que a la guitarra se le consideró un instrumento vulgar hasta finales del siglo XIX. Entonces no eran tan comunes y populares las composiciones originales para guitarra. Después de esta fecha, comenzaron los clásicos de la guitarra con una técnica compositiva que se tradujo en una técnica propia para el instrumento, por lo que la técnica del ejecutante se ve estrechamente relacionada con el repertorio que aborde.

- ¿Trabajas la lectura a primera vista?

La lectura a primera vista es una técnica que requiere obligatoriamente un ejecutante de cualquier instrumento, pero existen pocos métodos para guitarra y son difíciles de encontrar; esto hace que el alumno pierda el interés y no lo trabaje y, quienes lo hacen, elaboran su método propio con resultados muy variados.

- ¿Realizas un tipo de análisis al momento de abordar una obra?

Del análisis de la obra, se puede crear un plan de trabajo específico, si el estudiante no lo realiza puede costarle el doble de tiempo y esfuerzo, además de ser vulnerable a lesiones por una sobrecarga de trabajo.

- ¿Conoces las lesiones ocasionadas por el instrumento?

El conocimiento de las lesiones puede prevenirlas, puesto que al identificar los primeros síntomas el estudiante podrá identificar que parte de su estudio las está generando. Existen lesiones que, si no se tratan a tiempo, pueden terminar en completa inmovilización (en este caso de guitarristas) de las manos; éstas y la espalda son las principales zonas afectadas.

- ¿Conoces los siguientes métodos?

Cada método aborda objetivos diferentes y el estudiante debería trabajar todos, enfocándose a sus necesidades y no solamente por la tradición educativa que sólo trabaja 5 o 6 básicos.

Transcripción de entrevistas

Tabla 2 Transcripción de entrevistas

Entrevistado	Pregunta			
	1	2	3	4
1	No tener buen habito de estudio	Sí, Sagreras	No	Técnica 80%, Repertorio 10%, lectura 5%, Análisis 5%
2	Falta de compromiso	Sí	No	Técnica 50%, Repertorio 20%, lectura 20%, Análisis 10%
3	Limado correcto de las uñas	Sí	No	Técnica 50%, Repertorio 35%, lectura 10%, Análisis 5%
4	La técnica, limado correcto de uñas, comodidad, relajación de mano derecha	No	No	Técnica 30%, Repertorio 50%, lectura 10%, Análisis 10%
5	Postura correcta, fortalecer los dedos, desarrollar velocidad	No siempre	Algunos	Técnica 30%, Repertorio 50%, lectura 10%, Análisis 10%
6	Solfeo rítmico	No	No	Técnica 20%, Repertorio 50%, lectura 20%, Análisis 10%
7	Malas enseñanzas	Sí	Sí	Técnica 80%, Repertorio 20%, lectura 0%, Análisis 0%
8	No cuento con un lugar apropiado para el estudio, tiempo.	No por ahora, lo hice en un principio.	Sí, algunos	Técnica 30%, Repertorio 50%, lectura 10%, Análisis 10%
9	Un buen instrumento, tiempo de estudio.	Sí, Sagreras, estudios de diferentes compositores.	Sí	Técnica 30%, Repertorio 50%, lectura 15%, Análisis 5%
10	Disciplina	Sí	Sí, se abordan puntos, cada persona necesita una forma de estudio.	Técnica 40% Repertorio 20%, lectura 20%, Análisis 20%
11	Cuidado de las uñas	No siempre	No, se complementan entre sí.	Técnica 10%, Repertorio 70%, lectura 10%, Análisis 10%
12	Correcto desempeño de la mano derecha, interpretación adecuada.	No	No	Técnica 20%, Repertorio 70%, lectura 10%, Análisis 0%
13	No siempre se sigue un orden progresivo	Sí	No	Técnica 60%, Repertorio 20%, lectura 10%, Análisis 10%
14	Falta de concentración	Sí	Sí	Técnica 20%, Repertorio 40%, lectura 30%, Análisis 10%
15	Técnica correcta, comprensión del instrumento	No	No	Técnica 20%, Repertorio 50%, lectura 20%, Análisis 10%

Entrevistado	Pregunta		
	5	6	7
1	Apoyándome en lo escrito en la partitura y preguntando a mi profesor	Con metrónomo las escalas y arpegios	Contemporáneo, por el tipo de música que me gusta
2	Escuchando a varios intérpretes	Velocidad, escalas, trémolo y arpegios con metrónomo	Romántico y contemporáneo
3	Analizando e identificando las frases y motivos y analizando la dirección melódica	Escalas y arpegios, revisar el correcto ataque a la cuerda, revisar la limpieza	El repertorio visto en clase y alguna técnica en específico.
4	El tipo de música, voces, dirección melódica, dinámicas	Escalas, arpegios, movimientos difíciles, limpieza, potencia y relajación	Piezas vistas en clase, porque me gustan y porque son piezas a mi nivel.
5	Con análisis previo de la obra, conocimiento del autor y el contexto en que se escribió	Con ejercicios que vaya a requerir la obra	Algunas piezas que llamen mi atención
6	Intento distintas propuestas basándome en las indicaciones escritas en la partitura	Escalas, ataque de la cuerda, postura	De manera libre, también para trabajar algún aspecto técnico en específico
7	Analizo la partitura, manejo el volumen para dar sentido a la interpretación	Repasando muy lentamente y fijando objetivos.	Comencé a ver Villa-Lobos para mejorar más la velocidad e interpretación
8	Voy viendo los movimientos melódicos para determinar dinámicas por hacer, juego con el timbre y la velocidad	Arpegios y escalas con metrónomo	Clásico por la escuela; popular por la estudiantina
9	Seccional y por fraseo, dirección melódica	Velocidad, escalas, control de velocidad, y arpegios de forma gradual	De acuerdo con el nivel que presente, para evitar lesiones o que me llegue a desanimar
10	Haciendo análisis de las obras y conociendo al compositor	Escalas, ejercicios de velocidad y repertorio	Leo Brouwer entre otros.
11	Analizando la obra y haciendo un estudio sobre el contexto	Con repeticiones de ejercicios, escalas, etc.	Obras que presenten un grado de complejidad alto, material que el profesor indica.
12	Investigando la época y al compositor, su obra y a otros intérpretes	Escalas, enfoque en la limpieza, precisión, velocidad	Repertorio latinoamericano o español, porque se me facilita darle la interpretación correcta.
13	Con la progresión armónica	Lentamente	Clásico porque es el que me ha impuesto el profesor
14	Buscando la musicalidad y la libre creatividad	Escalas y arpegios con metrónomo	Contemporáneo, por gusto
15	Analizando las secciones y movimientos de la melodía de la obra	Escalas y arpegios con metrónomo	Contemporáneo, por gusto y por presentar algo diferente

Entrevistado	Pregunta			
	8	9	10	11
1	Poco	No	No muy bien, Espalda y muñecas	7 de 22
2	Sí	Sí	Sí, algunas	9 de 22
3	Sí	Sí	Sí, algunas	6 de 22
4	Sí	Sí	N.C.	N. C.
5	Sí	Sí	Sí, algunas	11 de 22
6	Poco	Brevemente	Pocas	9 de 22
7	Sí	Sí	Algunas	9 de 22
8	No	Sí	Algunas	11 de 22
9	Sí	No	Sí, algunas	14 de 22
10	Sí	Sí	Sí, algunas	9 de 22
11	No	Sí	No	7 de 22
12	Sí	No	No	7 de 22
13	A veces	Sí	Sí, algunas	9 de 22
14	Sí	Sí	Sí, algunas	12 de 22
15	Sí	A veces	Sí, algunas	15 de 22

Análisis de los métodos de estudio elegidos

Para llegar a un estudio efectivo que aborde la técnica, la comprensión musical y la interpretación sin tener que generar una sobrecarga muscular, desgaste excesivo y, por lo tanto, una lesión, se deben identificar los métodos y ejercicios, realizar un análisis para comprender el objetivo de cada uno.

Tabla 3 Método Mauro Giuliani

Autor	Mauro Giuliani	Año	1798
Título	<i>Método Mauro Giuliani</i>	País	Italia
Idioma	Italiano/alemán	Editorial	---
Volumen	1	páginas	55
ISBN	---	---	---
Descripción	<p>Método enfocado a los aspectos técnicos de la ejecución del instrumento, dividido en cuatro partes,</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.- Busca desarrollar la agilidad de la mano derecha. 2.- Preparar la mano izquierda a las tonalidades más utilizadas, 3.- Apartado dedicado a los adornos con ejemplos prácticos, 4.- Estudios generales 		
Puntos específico	<ul style="list-style-type: none"> • Estudios de arpeggios, mano derecha (p-i-m-a) todas las combinaciones 120 • Ejercicios para mano izquierda (en C mayor: sextas, octavas, decimas. En G mayor: terceras, sextas, octavas, decimas. En D mayor, A mayor,) • Adornos: nota sostenida, nota muteada, <i>appoggiatura</i> ascendente y descendente, sencilla y de varias notas, <i>gruppetto</i>, <i>legato</i>, <i>glisando</i> • Estudios con dificultades progresivas (20) 		
No aborda:	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Scordatura</i> • Trémolo • Rasgueos • Dinámicas • Variaciones rítmicas y de compás • Dinámica y agógica • Armonía 		

Autor	Fernandino Carulli	Año	1810
Título	<i>Method, op. 27</i>	País	Italia
Idioma	Italiano/alemán/francés	Editorial	---
Volumen	2/2	páginas	76 (total)
ISBN	---	---	---
Descripción	Método instrumental enfocado en el aspecto teórico. Consta de varias lecciones donde explica los principios de la armonía musical y desarrolla ejercicios basándose en dichos conceptos.		
Puntos específicos	<ul style="list-style-type: none"> • Intervalos e inversiones • Consonancias y disonancias • Acordes (consonantes, disonantes, dominantes, séptima de dominante, séptima disminuida) • Arpeggios (todas las tonalidades, inversiones y posibilidades) • Acompañamiento de una melodía • Notas ajenas a la armonía • Formas de acompañamiento (<i>largo</i> o <i>andante sostenuto</i>, <i>andantino</i>, <i>andante</i>, <i>allegro</i>, <i>allegretto</i>, • Transposición • Piezas-estudio (Guitarra-Piano, Guitarra-Piano-Voz, Guitarra-Voz) • Acompañamiento en orquesta • Ejercicios para acompañamiento 		
No aborda:	<ul style="list-style-type: none"> • Dinámicas • Adornos • <i>Scordatura</i> • Interpretación • Rasgueos • Postura de manos e instrumento • Recursos sonoros 		

Tabla 4 *Method, op. 27* Carulli

Autor	Ferdinando Carulli	Año	1825
Título	<i>Metodo completo per lo studio della Chitarra</i>	País	Italia
Idioma	Italiano/ alemán	Editorial	----
Volumen	1-3	páginas	111
ISBN	---	---	---
Descripción	<p>Colección de tres métodos en los cuales aborda distintos aspectos de la enseñanza instrumental de manera muy delimitada; se enfoca principalmente a la instrucción técnica, proponiendo ejercicios.</p> <p>Con indicaciones básicas para la técnica de ambas manos, afinación, y signo grafía básica para guitarra, propone escalas, sus digitaciones sobre el diapasón y dedos a utilizar</p>		
Puntos específicos	<ul style="list-style-type: none"> • Posicionamiento de ambas manos • Escalas: posiciones, en octavas, arpegiadas • Escalas con sostenidos y bemoles • Arpeggios • Piezas-estudio en tonalidades comunes • Adornos • Estudios a dos guitarras • Armonía elemental aplicada a la guitarra 		
No aborda:	<ul style="list-style-type: none"> • Conceptos generales del instrumento • Recursos sonoros • Catálogo de obras • Historia del instrumento • Dinámicas y agógica • Rasgueos • <i>Scordatura</i> 		

Tabla 5 Método completo per lo studio della Chitarra Carulli

Autor	François Molino	Año	1830
Título	<i>Grande méthode complete pour la guitare</i>	País	Italia
Idioma	Italiano/alemán	Editorial	---
Volumen	1	páginas	68
ISBN	---	---	---
Descripción	<p>Método corto enfocado a músicos con un grado de conocimiento intermedio.</p> <p>Hace explicaciones sobre las notas musicales, valores rítmicos, indicaciones de dinámica y agógica, además de complementar con lecciones</p>		
Puntos específicos	<ul style="list-style-type: none"> • Principios de la música: valores, claves y alteraciones • Explicaciones sobre los tipos de movimientos • Afinación del instrumento • Posición y movimiento de las manos • Variaciones en arpeggios • Adornos (<i>appoggiatura</i>: simple, doble, ascendente, descendente, notas ligadas, trino) • Acompañamiento armónico en distintas tonalidades y compases • Piezas-estudio • Estudios a dueto con violín 		
No aborda:	<ul style="list-style-type: none"> • Dinámicas • <i>Scordatura</i> • Interpretación • Rasgueos • Recursos sonoros • Nociones armónicas 		

Tabla 6 Grande méthode complete pour la guitare, Molino

Autor	Matteo Carcassi	Año	1840 (Última reedición 1994)
Título	<i>Método completo de Guitarra</i>	País	Italia-Alemania
Idioma	Italiano/alemán Inglés/ español	Editorial	Mel Bay
Volumen	1	páginas	112
ISBN	---	---	---
Descripción	Revisión del método original de Mateo Carcassi para organizar el contenido en un orden de dificultad gradual y enfocarlos al estudio. Además de modernizar las digitaciones propuestas originalmente que se propusieron por Francisco Tárrega		
Puntos específicos	<ul style="list-style-type: none"> • Principios elementales de la música • Posición de las manos, cuidado de uñas • Pulsado de cuerdas • Afinación • Trabajo por posiciones • Escalas, acordes y arpeggios (p-i-m-a) • Cadencias, piezas y ejercicios (ambas manos, diferentes estilos, varios movimientos y en todas las tonalidades) • Adornos (<i>Legato</i>, <i>Trino</i>, <i>Slide</i>, <i>Glisando</i>, apoyatura, doble apoyatura, <i>mordente</i>, <i>gruppetto</i>, armónicos) • Notas dobles (armónicas) • Estudios 		
No aborda:	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Scordatura</i> • Interpretación • Improvisación • Simbología • Trémolo • Rasgueos • Dinámicas 		

Tabla 7 Método completo de Guitarra, Carcassi

Autor	Dionisio Aguado	Año	1820 – 1825 – 1843
Título	<i>Método para Guitarra</i>	País	España
Idioma	Español	Editorial	Impreso por D. Aguado
Volumen	3	páginas	154
ISBN	---	---	---
Descripción	<p>Es el precursor de la forma de sostener la guitarra; propone un Trípode donde permite al ejecutante tocar con mayor facilidad.</p> <p>Aborda más la cuestión práctica puesto que considera que la teórica ya debió ser abordada por el estudiante; propone que el alumno estudie teoría por separado.</p> <p>Hace una amplia descripción en cada factor que influye en la ejecución: el posicionamiento del instrumento, condiciones de una buena guitarra, el cómo escoger las cuerdas, afinación, empleo de cada dedo de ambas manos, desplazamientos, técnicas específicas, calidad del sonido, semejanzas de efectos, imitaciones de otros instrumentos ejercicios para dedos.</p> <p>Plan de estudio para todos los días.</p> <p>Indicaciones sobre interpretación.</p>		
Puntos específicos	<ul style="list-style-type: none"> • Cinco secciones; 1: teórico-práctica, 2: práctica, 3: estudios, 4: expresión/interpretación, 5: ejecuciones específicas • Introducción a la guitarra, consideraciones para el instrumento, condiciones para tocar, afinación y cuerdas • Trípode propuesto por Dionisio Aguado • Técnica específica para mano izq.-der. • Apoyaturas, <i>mordentes</i>, <i>mordente doble</i>, cejilla, ligados, trino, trémulo, campanela, imitaciones: tambora, trompeta, harpa • Ejercicios para dedos • Ejercicios para escalas en varias cuerdas • Estudios varios • Expresión: consideraciones generales acerca del modo de dar sentido a la música • Conocimiento del diapasón: ubicación de las notas, tonos/semitonos, consonancias y disonancias, resolución de acordes, formación de acordes, descripción de acordes 		
No aborda:	<ul style="list-style-type: none"> • Historia del instrumento • Repertorio guitarrístico 		

Tabla 8 Método para Guitarra, Aguado

Autor	Luigi Legnani	Año	1849
Título	<i>Metodo per imparare a conoscere la musica e suonare la Chitarra</i>	País	Italia
Idioma	Italino	Editorial	---
Volumen	1	páginas	40
ISBN	----	---	---
Descripción	Método que aborda los conceptos básicos de la música aplicándolos al instrumento, explicando escalas, acordes notación y diversos elementos.		
Puntos específicos	<ul style="list-style-type: none"> • Ubicación de las notas en el diapasón, tonalidades, acordes, escalas • Posicionamiento de los dedos en trastes • Bemol y Sostenido • Unísonos • Escalas por intervalos • Figuras musicales • Indicaciones de compás • Abreviaturas de compás • Adornos (<i>Legato, apoyatura, grupeto, trino, calderón, ritornello</i>) • Movimientos • Colores de la música • Ejercicios de arpeggios 		
No aborda:	<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicios específicos • Postura del instrumento • Nociones armónicas • Utilización del dedo pulgar • <i>Scordatura</i> • Rasgueos • Recursos sonoros • Obras 		

Tabla 9 Metodo per imparare a conoscere la musica e suonare la Chitarra, Legnani

Autor	Emilio Pujol	Año	1956
Título	<i>Escuela razonada de la guitarra</i>	País	Argentina/España
Idioma	Español / Francés	Editorial	Ricordi Americana
Volúmenes	4	páginas	90-35-149
ISBN	---	---	---
Descripción	Uno de los libros más completos en la guitarra; en cuatro tomos, se dedica a explicar y trabajar distintos puntos. No sólo se enfoca en ejercicios, sino que habla sobre otros factores que influyen en la práctica del instrumento, explica detalladamente los conceptos principales de la guitarra con apartados específicos sobre cada punto: construcción, madera, cuerdas, calidad, notación, digitaciones, posición de instrumento y manos		
Puntos específicos	<ul style="list-style-type: none"> • Partes y cualidades de la guitarra • Cuerdas: importancia, afinación, calibre... consideraciones generales • Escritura para guitarra; antigua y moderna, términos signos, abreviaciones, apuntes sobre digitación • Cualidad del sonido • Colocación de la guitarra • Posición de las manos • Arpegios, escalas • Ejercicios para mano izquierda: digitaciones, cruzamientos, extensiones, cejilla, ligados, ejercicios para fuerza y resistencia, saltos, • Ejercicios para mano derecha: acción simultánea, pulsaciones • Adornos, apoyaturas – simples/dobles, mordentes, apoyaturas de mayor extensión, <i>vibrato</i> • Explicación y ejercicios sobre armónicos • Sección de 49 estudios complementarios donde el autor explica el objetivo de cada uno • Ejercicios con ejemplificación en tablatura • Recursos: <i>Pizzicato</i> (apagado, normal, abierto, estridente). campanellas, rasgueados, tambora, • Sonoridades Imitativas: Chorlitzo, oboe o corno inglés, Rasgueo Lejano, Tamboril, • <i>Scordatura</i> con ejemplos • Apuntes sobre interpretación • Estudios recomendados de otros compositores 		
No aborda:	<ul style="list-style-type: none"> • N/A 		

Tabla 10 Escuela razonada de la guitarra, Pujol

Autor	Howard Roberts & Bob Grebb	Año	1972
Título	<i>Guitar manual Sight reading</i>	País	E.U.A.
Idioma	Ingles	Editorial	Breklee Press
Volumen	1/2	páginas	64
ISBN	0899150039	---	---
Descripción	Método enfocado exclusivamente a la lectura a “primera vista” en la guitarra, el autor expone los motivos por los cuales se considera a la guitarra un instrumento complejo en este aspecto; el número de cuerdas, las notas duplicadas en los diferentes trastes y su papel en los conjuntos instrumentales, aun así, no debería ser motivo para una débil respuesta a esta cuestión, por lo cual propone un estudio consiente sobre los elementos de ejecución instrumental		
Puntos específicos	<ul style="list-style-type: none"> • Elementos de la lectura musical: tiempo, notas y su ubicación en pentagrama • Práctica sin instrumento • Elementos básicos del estudio (31 pasos) • Solfeo rítmico sonido y silencio (figuras y dicción) ritmos y compases compuestos • <i>Linear Sight Readin</i>: tocar sobre una sola cuerda • Uso de armaduras de clave y compases, cifrados • Combinación de cuerdas con mismos ejercicios • <i>Lateral sight Reading</i> lectura por posiciones: Intervalos, escalas y arpeggios • Lectura adelantada • Líneas adicionales • Lectura combinada • Glosario de símbolos 		
No aborda:	<ul style="list-style-type: none"> • N/A 		

Tabla 11 *Guitar manual Sight reading*

Autor	Abel Carlevaro	Año	1979
Título	<i>Serie didáctica para guitarra</i>	País	Argentina
Idioma	Español	Editorial	Barry
Volúmenes	4	páginas	174
Descripción	<p>El autor propone una instrucción basada en el valor práctico de la enseñanza, con un material ordenado y de forma condensada, dividido en varias etapas de evolución y con ejercicios realizados separadamente que son presentados al alumno de forma sencilla y concreta; incita al alumno a buscar una manera de trabajo racional.</p> <p>Se limita estrictamente al trabajo de los dedos.</p> <p>Enfocado para una etapa donde se requiere mayor conocimiento instrumental y musical, es decir, no están enfocados a la etapa básica elemental.</p>		
Puntos específicos	<ul style="list-style-type: none"> • Técnica para manos, derecha e izquierda • Escalas diatónicas • Arpeggios (variantes rítmicas del pulgar, dedos repetidos) • Trémolo, trino • Ejercicios de elasticidad • Acordes a plaque (varios ritmos) • Traslados mano izquierda (sustitución, desplazamiento, por salto) • Cambios de posición de la mano izquierda (varias secuencias) • Cejilla, • Ligados • Distensión y contracción de dedos 		
No aborda:	<ul style="list-style-type: none"> • Signo grafía para guitarra • Piezas-estudio • Ergonomía • Instrumentos de cuerda latinoamericanos • Historia del instrumento • Lectura/solfeo • Ejemplos prácticos (piezas de otros autores) 		

Tabla 12 Serie didáctica para guitarra, Carlevaro

Autor	William Leavitt	Año	1986
Título	<i>Advanced Reading Studies for Guitar: Guitar Technique (Advanced Reading: Guitar)</i>	País	U.S.A.
Idioma	Inglés	Editorial	Berklee Press
Volumen	1/1	páginas	112
ISBN	ISBN:9780634013379	---	---
Descripción	<p>Método enfocado en el desarrollo de la lectura a primera vista, proporciona al guitarrista lecciones organizadas donde trabajara puntos específicos en todas las tonalidades, aborda acordes, escalas y progresiones, concretamente en el rango agudo del instrumento. No es un método explicativo, se enfoca en lecciones directas. El autor hace recomendaciones iniciales: trabajar lento, no detenerse durante las lecciones y no trabajar la memorización de las lecciones puesto que anularía el objetivo de éstas; avanzar lentamente y al final del libro comenzar de nuevo a una velocidad un poco mayor.</p>		
Puntos específicos	<ul style="list-style-type: none"> • Escalas y arpegios - 1ª posición (posición abierta) • Mayores y relativo menor • Escalas de tonos enteros, disminuidas, • Lecciones aplicadas, diferentes tonalidades líneas melódicas y progresiones armónicas • Escalas y arpegios – 2ª posición, (posición cerrada) • Interpretación del ritmo <i>swing</i> • Escalas y arpegios – 3ª posición (posición cerrada) Lecciones en diferentes tonalidades y diferentes compases • Escalas y arpegios - 4ª posición: Lecciones en diferentes tonalidades • Escalas y arpegios – 5ª posición: Lecciones en diferentes tonalidades y diferentes compases • Escalas y arpegios – 6ª posición: Lecciones en diferentes tonalidades y diferentes compases. • Escalas y arpegios – 7ª posición: lecciones en diferentes tonalidades y diferentes compases. 		
No aborda:	<ul style="list-style-type: none"> • No trabaja con indicaciones de dinámica o agógica • Uso de silencios o pausas en las lecciones 		

Tabla 13 *Advanced Reading Studies for Guitar*

Autor	William Leavitt	Año	1999
Título	<i>Modern Guitar Berklee</i>	País	U.S.A.
Idioma	Inglés	Editorial	<i>Berklee press Publications</i>
Volumen	1-2-3	páginas	424
ISBN	978-0876390115	---	---
Descripción	Método gradual para la práctica instrumental, dividido en tres volúmenes; aborda aspectos elementales de la guitarra ritmo, digitación, posición, ejercicios progresivos de armonía y melodía		
Puntos específicos	<p style="text-align: center;">Libro 1º</p> <ul style="list-style-type: none"> • Básico elemental: afinación, clave, notas, compás, alteraciones, piezas a dueto y solo, estudios de lectura, acompañamientos, escalas, <i>picking</i>, • Escalas mayores, arpeggios, figuras de acordes móviles, estudios, piezas varias. <p style="text-align: center;">Libro 2º</p> <ul style="list-style-type: none"> • Escalas ascendentes y descendentes, acordes mayores, menores, disminuidos y aumentados, Piezas a dueto y solo (mayor dificultad) escalas pentatónicas, estudio de trémolo, explicaciones teóricas, <i>glisando</i>, acompañamiento rítmico, estudios de velocidad, acordes de séptima, escalas octavadas, acordes de séptima de dominante, escala menor melódica, inversiones, adornos (<i>mordente, appoggiatura, grupeto</i>) estudios varios. <p style="text-align: center;">Libro 3º</p> <ul style="list-style-type: none"> • Digitación de escalas mayores, estudios de velocidad, acompañamiento rítmico (rumba, mambo, bolero, conga, <i>swing</i>, tango, merengue, samba, Joropo, Nanigo, paso doble), voces de los acordes, estudios de acordes, simbología en los acordes, construcción y ejercicios de triadas y acordes de 4 notas, disminuidos, dominantes, acordes de sexta, modos, reconocimiento de grados melódicos, transposición, escala menor armónica, <i>legato-staccato</i>, ejercicios a dueto, progresiones con diferentes estructuras armónicas. 		
No aborda:	<ul style="list-style-type: none"> • N/A 		

Tabla 14 Modern Guitar Berklee

Autor	Eduardo Fernández	Año	2000
Título	<i>Técnica, mecanismo y aprendizaje</i>	País	Uruguay
Idioma	Español	Editorial	ART Ediciones Montevideo,
Volumen	1	páginas	92
ISBN	Depósito legal 319846	---	---
Descripción	Método enfocado a la elaboración de un plan de trabajo de manera razonada se orienta más en la cuestión conceptual que a una rutina específica.		
Puntos específicos	<ul style="list-style-type: none"> • Descripción de conceptos (técnica, mecanismo, aprendizaje) <ul style="list-style-type: none"> Mecanismo Ergonomía (Posición de mano derecha, hombros y espalda) Mano izquierda (herramientas: traslado, transversal, longitudinal, diagonal) Contracción y distensión (cambios y situaciones) Cejilla y ligados <ul style="list-style-type: none"> Técnica Plan de trabajo (selección del pasaje, digitación, construcción) Herramientas de trabajo (operadores, creación desde cero, ruta a seguir, ordenamiento e incorporación de elementos) 		
No aborda:	<ul style="list-style-type: none"> • N/A 		

Tabla 15 *Técnica, mecanismo y aprendizaje*, Fernández

Autor	Miguel Ángel Vilanova	Año	2006
Título	<i>Armonía para seis cuerdas</i>	País	Argentina
Idioma	Español	Editorial	Ricordi Americana
Volumen	1	páginas	129
ISBN	987- 1126-97-2	--	--
Descripción	Método orientado a la práctica instrumental sin un género específico, enfocado en el conocimiento de los principios musicales como lo son escalas intervalos y acordes; todo esto aplicado al instrumento. Cuenta con consideraciones básicas y técnicas sobre las progresiones de acordes y un breve apartado dedicado a la forma musical (motivo, frase, periodo, etc.)		
Puntos específicos	<ul style="list-style-type: none"> • Escalas: orden de quintas, modos griegos, tonalidad, armaduras grados, tetracordios, modos paralelos, escalas heptafónicas, orientales, simétricas, enigmáticas. • Digitaciones de las escalas. • Intervalos: semitono diatónico, semitono cromático, intervalos simples y compuestos, clasificación de sonidos, inversiones, nomenclatura, serie de armónicos, consonancias y disonancias. • Acordes: triadas básicas, Mayor-menor inversión y disposición (abierta-cerrada), voces duplicadas, extendidos • Simbología, Visualización de notas en el diapasón, diccionario de acordes • Adornos en las notas • Reinterpretación armónica, dominantes secundarias, función armónica • Sustitución, sustituto tritonal, tonización, modulación • Ciclos, paralelismo, secuencia • Acordes disminuidos de paso • Armonización de modos e integral. • Acordes formados por superposición de triadas • Acompañamiento, • Forma musical básica: motivo, frase, semi-frase, periodo. 		
No aborda:	<ul style="list-style-type: none"> • Técnica para manos izquierda o derecha • Solfeo • Posición para las manos • Ritmos • Historia • Audiciones recomendadas o ejemplos aplicados • Ejercicios 		

Tabla 16 Armonía para seis cuerdas, Villanova

Autor	Ioannis Anastassakis	Año	2008
Título	<i>The Art Of Trémolo</i>	País	E.U.A.
Idioma	Inglés	Editorial	Mel Bay
Volumen	1	páginas	150
ISBN	978-078660770-9	---	---
Descripción	<p>Método enfocado exclusivamente a la técnica del “trémolo” rudimento propio de la idiomática de la guitarra, aplicado en distintos estilos musicales el académico y contemporáneo (Flamenco). Consiste en repetir una nota utilizando los dedos Pulgar, Índice, Medio y anular, logrando así un efecto de “temblor” El trabajo está formulado de manera que el estudiante aborde por completo las variables de esta técnica de manera gradual, y que las pueda aplicar a situaciones reales. Además de contar con ejemplos propios de piezas emblemáticas como ejemplos prácticos y formas de tocar de ejecutantes destacados, una sección sobre el cuidado de las uñas y piezas esenciales del repertorio.</p>		
Puntos específicos	<ul style="list-style-type: none"> • Principios de la técnica • Escalas con alternación de dedos m, i, a, • Cambio de acentos • Ejecuciones simultáneas • Escalas, y arpeggios • Variables rítmicas • Rasgueos y variables • Técnica “p-i-m-a” y sus variables • Aplicaciones en el flamenco tradicional y avanzado, ejemplificaciones • Utilización del dedo pulgar a solo • Repertorio de piezas esenciales • Técnica trémolo de Andrés Segovia • Conclusiones 		
No aborda:	<ul style="list-style-type: none"> • N. A. 		

Tabla 17 *The Art Of Trémolo*, Anastassakis

Autor	Andreas Schulz	Año	2009
Título	<i>Bossa nova basics</i>	País	Alemania
Idioma	Alemán	Editorial	<i>Acoustic music books</i>
Volumen	1	páginas	82
ISBN	978-3-86947-200-3	---	---
Descripción	<p>Método enfocado en la práctica del género <i>bossa nova</i> aplicado a la guitarra clásica. Cuenta con ejercicios, gráficos e imágenes para facilitar la comprensión. Dirigido a estudiantes de un nivel medio de conocimiento instrumental; sin embargo, hace uso de la tablatura como elemento alternativo para evitar confusión sobre las notas a pulsar en el diapasón.</p> <p>Cuenta con ilustraciones para la correcta posición de la mano derecha. Aborda técnica para mano derecha e izquierda. Dividido en varios capítulos</p> <p>A lo largo de las lecciones, aborda distintos subgéneros del <i>bossa nova</i> así como sus armonías características y patrones rítmicos.</p>		
Puntos específicos	<ul style="list-style-type: none"> • Posicionamiento de mano derecha e izquierda • Ritmos básicos característicos del género • Combinaciones rítmicas • Ejercicios y piezas cortas • Repertorio popular del <i>bossa nova</i> • Historia del <i>bossa nova</i> • Audiciones recomendadas • Músicos destacados • <i>Backing track</i>, guitarra sola y ensamble 		
No aborda:	<ul style="list-style-type: none"> • Teoría musical • Técnica de guitarra clásica • Plan de estudio 		

Tabla 18 *Bossa nova basics*, Schulz

Autor	Juan Serrano	Año	2016
Título	<i>Técnicas de Flamenco</i>	País	E.U.A.
Idioma	Español / Inglés	Editorial	Mel Bay
Volumen	1	páginas	149
ISBN	978-16106-5430-2	---	---
Descripción	<p>Juan Serrano es uno de los ejecutantes más destacados del género flamenco, pedagogo y concertista reconocido; propone mediante ejercicios y piezas recursos para ejecutar la guitarra.</p> <p>Se describe la historia y evolución de la música flamenca, así como descripciones y conceptos. Cuenta con notación musical, tablatura y gráficos para explicar cada una de las técnicas y simbologías utilizadas</p>		
Puntos específicos	<ul style="list-style-type: none"> • Historia del flamenco • Nociones de teoría musical, Ritmo y armonía • Simbología a utilizar • Amplia descripción sobre rasgueos • Posición de la mano derecha • Piezas-estudios • Escalas (negras, corcheas, tresillos, semicorcheas) • Estudios para trémolo • Estudios para dedo pulgar • Ligados • Arpegios • Estilos representativos del género, descripción y ejercicios sobre una obra (sevillanas, Farrucas, Solares, Alegrías, Fandangos, Rumba, Bulerías, Malagueñas, Romances) 		
No aborda:	<ul style="list-style-type: none"> • Conceptos generales del instrumento. • Posicionamiento de mano derecha. • Interpretación • Adornos • Improvisación • Recursos sonoros • Afinaciones • Dinámica y agógica 		

Tabla 19 *Técnicas de Flamenco, Serrano*

Autor	Martín Pedreira Rodríguez	Año	2018
Título	<i>Ergonomía de la guitarra</i>	País	Cuba
Idioma	Español	Editorial	Cúpulas
Volumen	1	páginas	148
ISBN	987-959-7206-07-1	---	---
Descripción	Trabajo enfocado al aspecto ergonómico, donde se analizan los procesos físicos de cuerpo fundamentales para la práctica de la guitarra, los cuales buscan optimizar el mecanismo de ejecución profundizando en la conciencia física para evitar lesiones, al establecer un vínculo entre lo musical y lo corporal.		
Puntos específicos	<ul style="list-style-type: none"> • Evolución instrumental. • Percepción y conciencia corporal. • Postura, colocación del instrumento y respiración. • Mano derecha: apoyo de brazo, “actitudes” de la mano, <i>legato</i>, <i>staccato</i>, pulsación por bloque o arpegio, acentos, dinámica • Sonido e interpretación. • Pulsación: ataques de uña, yema. • Ejercicios senso-perceptivos. • Mano izquierda: fijación de los dedos, alternación de dedos. • Digitación: cruzamiento de dedos, armónicos, acordes, arpeggios, timbre, desplazamientos, control de resonancia, control de ángulo, rotación, peso, tensión, meñique, preparación, empleo de peso, cejillas, extensiones, recursos sonoros (campanela, ligados, ligado-<i>staccato</i>, arrastres, vibrato) 		
No aborda:	<ul style="list-style-type: none"> • N. A. 		

Tabla 20 Ergonomía de la guitarra, Pedreira

Capítulo 3

Análisis de las entrevistas

El objetivo de las entrevistas fue identificar los aspectos que influyen en el hábito de estudio de los alumnos, sus concepciones del instrumento, las problemáticas, necesidades y formas de estudio para, posteriormente, contrastarlos con los temas, los objetivos y ejercicios propuestos por distintos estudiosos y ejecutantes del instrumento. El propósito final era elaborar un plan de trabajo que los ayude a desarrollar los aspectos que los pedagogos consideran básicos en los métodos de estudio que han desarrollado.

1.- Las principales problemáticas en el estudio de la guitarra

Los entrevistados concluyeron varios puntos que van de lo general a lo particular: las nociones de técnica básica, la postura correcta, instrumentos apropiados y comprensión musical. Se puede resumir en un plan de trabajo adecuado y aspectos particulares como la falta de espacios e instrumentos adecuados, el limado de las uñas y falta de objetivos específicos; todo esto genera malos hábitos al momento de estudio.

2.- Apoyo en métodos:

La mayoría de los estudiantes consideran ventajoso utilizar un plan de trabajo ya elaborado y otros piensan que el progreso es un asunto más personal.

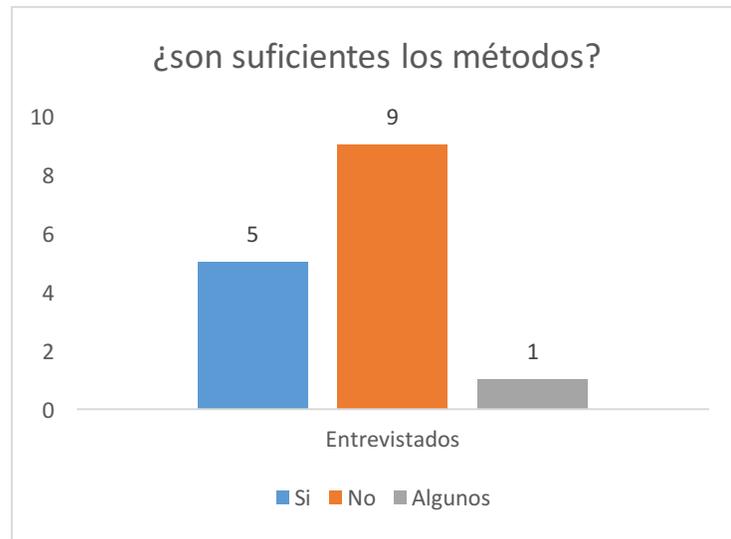
Gráfico 6 resultados entrevista 2ª



3.- Consideraciones de los estudiantes sobre los métodos utilizados

Se relaciona estrechamente con el uso de un método pues la mayoría considera que los métodos comúnmente abordados no contienen en su totalidad los elementos suficientes para un desarrollo óptimo en el hábito de estudio. Una menor parte considera que sí los contienen y una minoría que sólo contiene algunos.

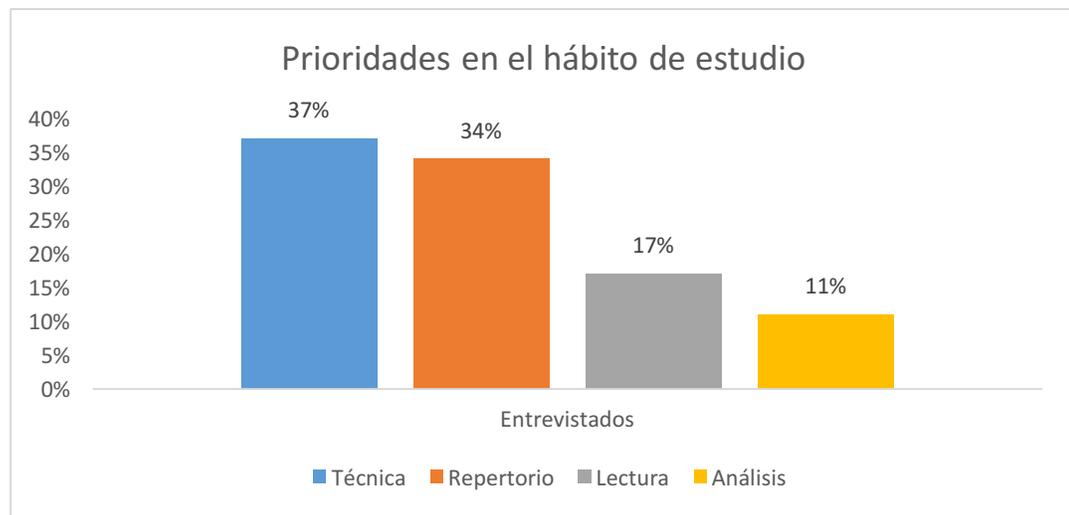
Gráfico 7 Resultados entrevistas 3ª



4.-Porcentaje en los elementos de estudio: Técnica, Repertorio, Lectura, Análisis

Se pudo identificar el espacio que el estudiante invierte en los puntos mencionados para establecer una relación con su método de estudio y el repertorio que aborda; la técnica y repertorio dominan esta sección; en contraste, son relegados la lectura a primera vista y el análisis de la obra.

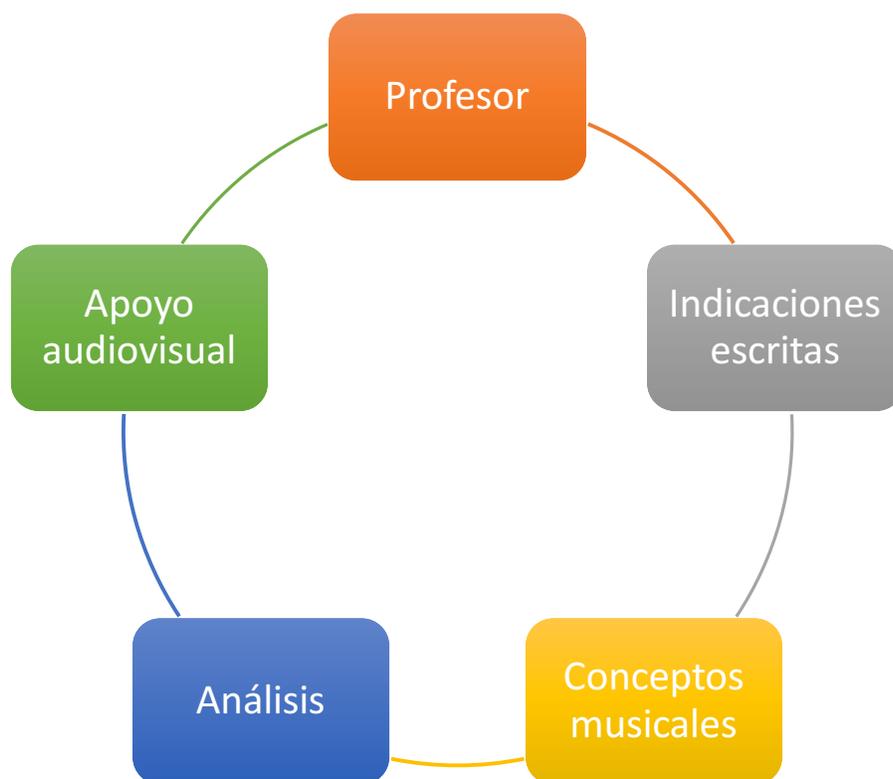
Gráfico 8 Resultados entrevistas 4ª



5.- Trabajo de interpretación

El estudiante aborda varios puntos para ejecutar la pieza, se fundamenta en las indicaciones de su profesor, en las indicaciones escritas en la pieza, en un análisis armónico de la obra, en identificar las secciones. Además de contemplar algunas interpretaciones de concertistas de renombre; no hay un elemento que tenga mayor importancia que los demás: el estudiante busca complementar su interpretación.

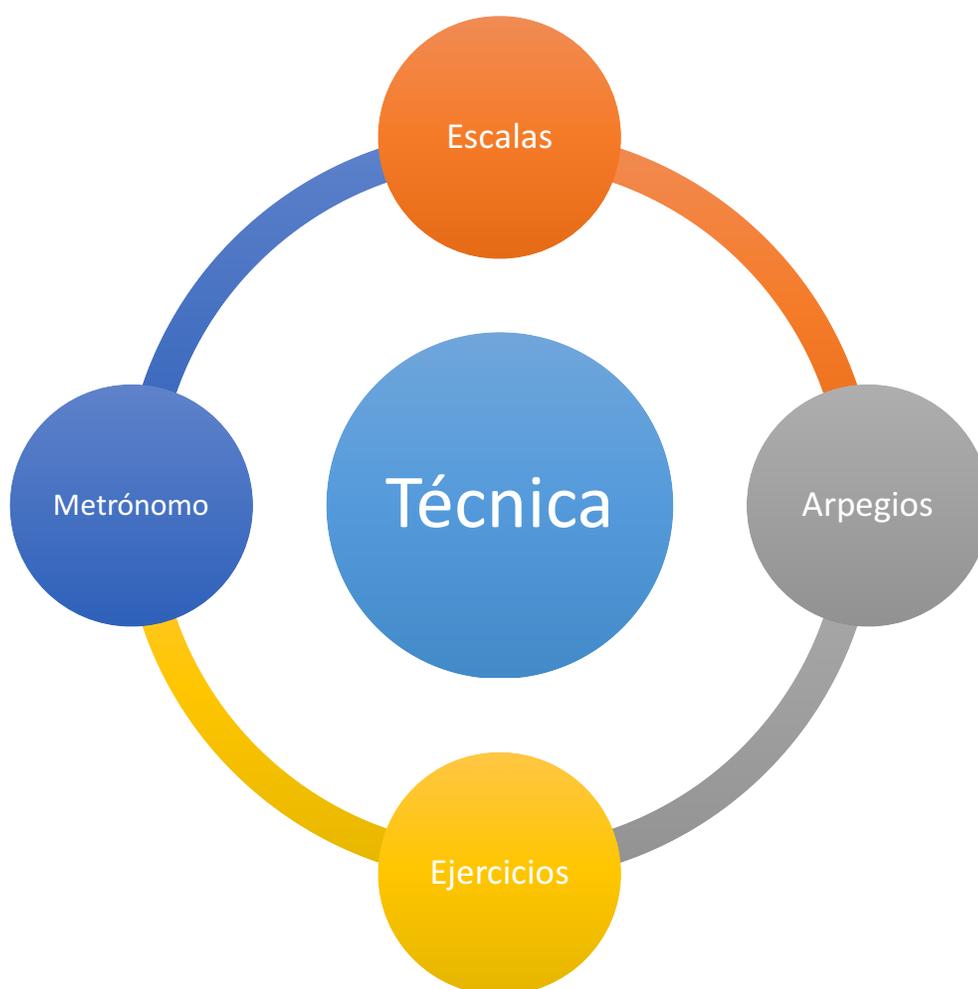
Gráfico 9 Resultados entrevistas 5º



6.- Trabajo de Técnica

La técnica se trabaja de manera uniforme por los estudiantes: ejercicios para problemas específicos, escalas y arpeggios con metrónomo, comienzo lento y ascenso gradual. No indican el tipo de escalas o el tipo arpeggios que trabajan lo que revela que son las formas básicas y sin un objetivo claro más que el dominio de secuencias.

Gráfico 10 Resultados entrevistas 6ª



7.- Repertorio

El repertorio abordado por los estudiantes es muy variado puesto que depende de las capacidades y el nivel del estudiante, así como de las obras que por obligación se deban cumplir acorde con un plan de estudio o las indicaciones de su profesor. Aun así, la mayoría son obras con objetivo pedagógico, piezas-estudio generalmente. Pero hay que recalcar que son obras del periodo en el cual la guitarra clásica ya tenía su forma y estructura actual.

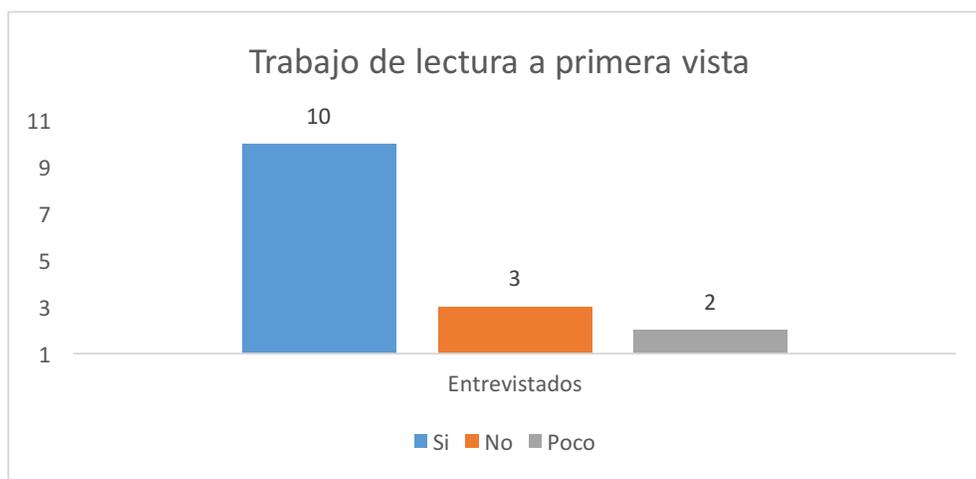
Gráfico 11 Resultados entrevistas 7ª



8.- Trabajo de lectura a primera vista

La gran mayoría de estudiantes dice trabajarla, pero desconocen los principales métodos para su estudio; por ende, se concluye que no lo trabajan de manera adecuada.

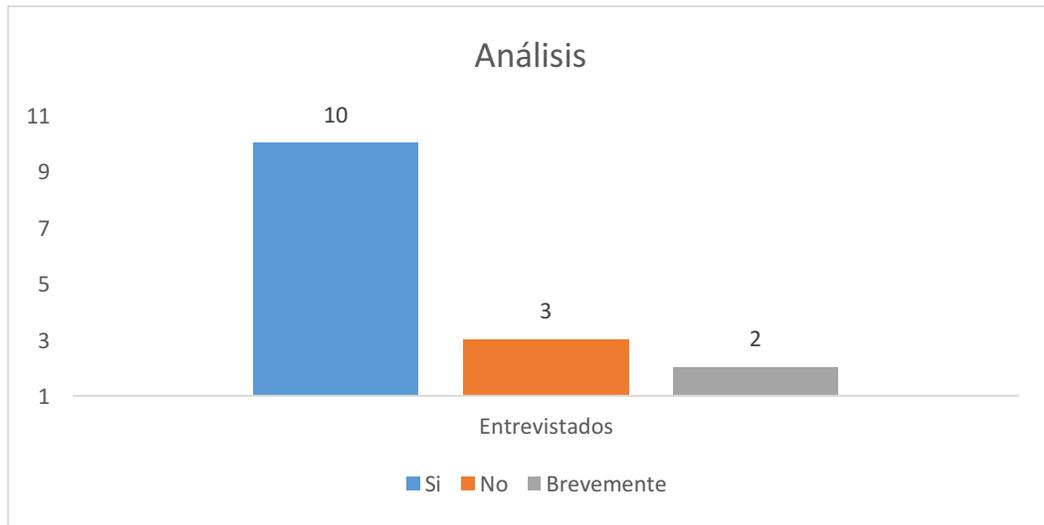
Gráfico 12 Resultados entrevistas 8ª



9.- Trabajo de análisis

A pesar de que la mayoría de los entrevistados menciona que sí hay un análisis de las obras que aborda (pregunta 4), este análisis es precario, pues se le dedica una parte mínima de tiempo en su periodo de estudio.

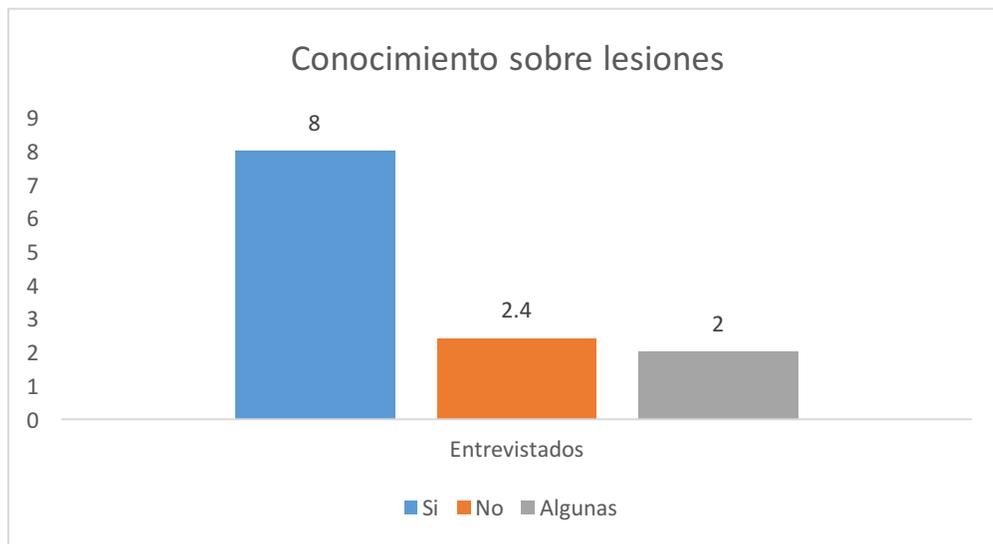
Gráfico 13 Resultados entrevistas 9ª



10.- Lesiones

La gran mayoría de los estudiantes desconoce las lesiones o las conoce de manera superficial, lo que representa un riesgo a mediano y largo plazo.

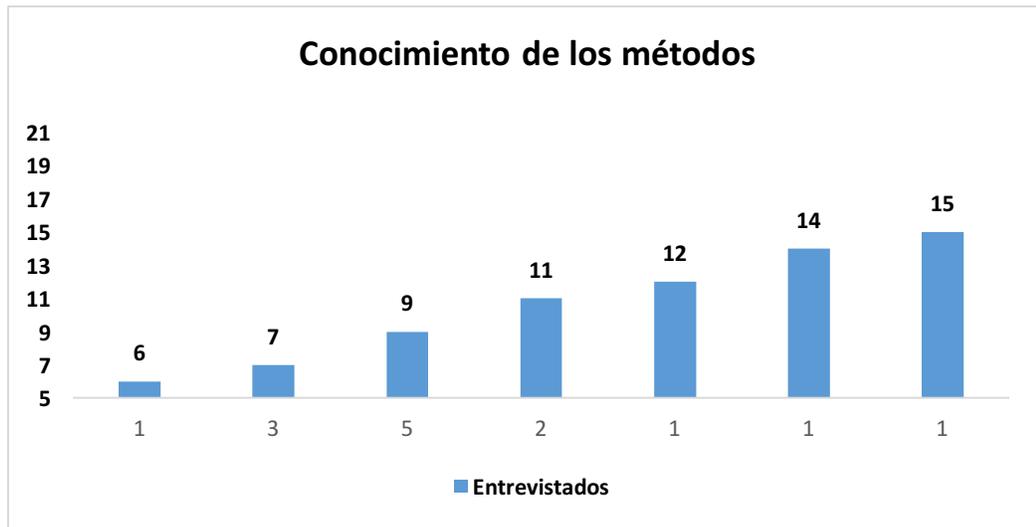
Gráfico 14 Resultados entrevistas 10ª



11.- Conocimiento de los métodos mencionados

Se desconocen la mayoría de los métodos expuestos en la pregunta: menos de la mitad de ellos, lo que dificulta un desarrollo completo y, a la vez, expone las deficiencias en los puntos anteriores mencionados.

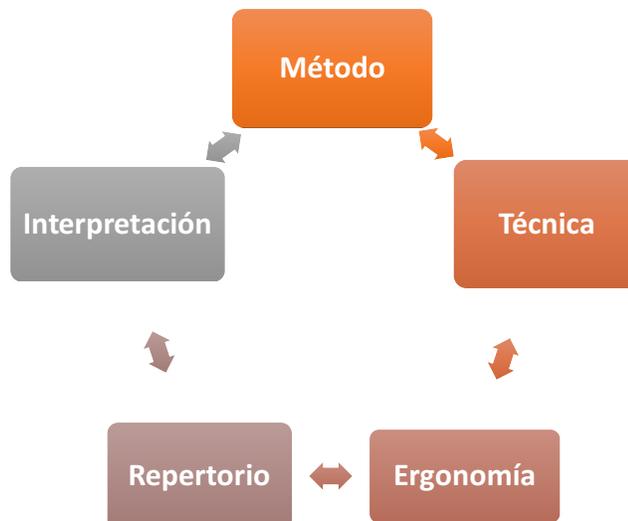
Gráfico 15 Resultados entrevistas 11ª



Propuestas de trabajo de los estudiantes

Podemos visualizar que los estudiantes coinciden en una combinación de recursos para elaborar un plan de trabajo. Todos los elementos están íntimamente relacionados: un buen elemento fortalece el siguiente aspecto en el estudio, pero si uno de estos elementos carece de significado o no es el más apropiado afecta al siguiente.

Gráfico 16 Propuestas de los estudiantes



Síntesis sobre los métodos de estudio comúnmente abordados

Al realizar el análisis sobre los métodos abordados en el presente trabajo, se pueden desglosar los objetivos abordados y ver las particularidades de cada uno, los puntos en común y aquellos en los que discrepan.

Los métodos han llevado un desarrollo gradual a la par de la evolución musical, sociocultural y tecnológica, la forma en que se divulgan y la facilidad con la que se podía crear alguno, además de que proponían soluciones para las necesidades de su tiempo. Anteriormente para la elaboración de alguna publicación pedagógica, los maestros acudían a nobles y burgueses para que pudieran solventar los costos de su producción y sólo personas con poder adquisitivo podían comprarlos. Aún con la ayuda de la imprenta, implicaba una gran inversión y no siempre los resultados eran positivos, los objetivos primarios de estos métodos eran para dos instancias:

Primera: estaban dirigidos para los nobles que tañían el instrumento y para esto abordaban piezas que comúnmente se escuchaban en las cortes reales, obras elegantes y de moda, danzas, sonetos italianos, lamentaciones, temas con variación, fantasías, etc., se valían de la técnica del punteado por considerarla refinada y adecuada para el desarrollo de la polifonía.

Segunda: Se abordaban piezas que eran consideradas vulgares, que incluso se criticaban y prohibían por las autoridades, *frottolas*, romanzas, villancicos, pavanas, gallardas, *chansones*, madrigales o acompañamientos para voz para la cual se utilizaba la técnica del rasgueo puesto que se necesitaba un mayor volumen y soporte armónico para tal propósito.

La forma como las presentaban era por tablaturas especializadas; dependiendo del número de cuerdas y afinación del instrumento, una pieza podía escribirse varias maneras. Con la evolución de las herramientas, se podían añadir imágenes que facilitaban el entendimiento de las cuestiones propuestas. Gradualmente, los métodos ya no sólo se enfocaban en la ejecución específica de alguna pieza, ahora abordaban cuestiones teóricas, ejercicios para

mano izquierda y derecha, intervalos, consonancias, ubicación de notas, los principales acordes utilizados, acompañamiento de melodías y notas de adorno. Eran formas arcaicas que, en la actualidad, se considerarían elementales. Posteriormente se abordaron estudios donde se trabajaban objetivos específicos, arpeggios en algunas tonalidades, escalas, progresiones, melodías acompañadas, ejercicios a dueto voz, violín o algún instrumento melódico y piezas–estudio donde el alumno aplicaba los conocimientos obtenidos de las lecciones, así como la posición “correcta” (de un instrumento que aún estaba en evolución) de ambas manos, escalas con sostenidos y bemoles, estudios a dos guitarras y armonía elemental aplicada a la guitarra. Evolucionaron y fueron especificando los términos y conceptos que utilizaban; es decir, la idiomática.

Principios musicales: Notación tradicional, claves, dinámica y agógica; se abordan los “movimientos” (largo o *andante sostenuto*, *andantino*, *andante*, *allegro*, *allegretto*) se proponen la transcripción de obras de otros compositores y ejercicios de acompañamiento con voz o un instrumento melódico.

Con la creación de un modelo de guitarra definitivo, los ejecutantes gradualmente fueron acogiendo una técnica en común, que facilitó a su vez la creación de métodos y piezas para la guitarra. Cada uno de ellos aportó conceptos y ejercicios específicos que favorecieron el desarrollo pedagógico; sin embargo, al evolucionar y especializarse el conocimiento, se presentaron problemáticas que paulatinamente se resolvieron y ahora con las facilidades de la tecnología, los estudiantes se pueden apoyar en distintos métodos, con diversos objetivos y diferentes formas de abordar dichas problemáticas.

Síntesis por método

1.- Giuliani, 1798

Los métodos abordan principalmente aspectos técnicos para la ejecución del instrumento, desarrollar la habilidad de la mano derecha con ejercicios de arpegios (p-i-m-a) y variedades de ritmos para acompañamiento con esta mano. Ejercicios para mano izquierda con escalas (en las tonalidades más comunes del instrumento). Escalas diatónicas, en terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas. Notas de adorno sencillas: nota sostenida, nota muteada, *appoggiatura* ascendente y descendente, sencilla y de varias notas, *gruppetto*, *legato*, *glisando*

2.- Fernando Carulli, 1810

Posicionamiento de ambas manos, escalas con sostenidos y bemoles, por octavas y arpegiadas, principios de adornos, estudios a dos guitarras y piezas-estudio en las tonalidades comunes, armonía elemental aplicada al instrumento.

3.- Fernando Carulli, 1825

Intervalos e inversiones, consonancias y disonancias cualidades de los acordes, arpegios, formas y ejercicios de acompañamiento, de una melodía y en orquesta, notas ajenas a la armonía, piezas-estudio.

4.- François Molino, 1830

Posicionamiento de las manos, principios de la música: escritura, valores, claves, alteraciones, indicaciones, afinación del instrumento adornos, acompañamiento en distintas tonalidades y compases, piezas-estudio, ejercicios a dueto con violín.

5.- Matteo Carcassi, 1840

Principios de la música, posicionamiento de las manos, afinación del instrumento, adornos, pulsado de las cuerdas, trabajo por posiciones, escalas, acordes y arpegios (p-a-m-i), cadencias, piezas-estudio (ambas manos, diferentes estilos, varios movimientos y distintas tonalidades) armónicos.

6.- Dionisio Aguado, 1843

Adornos, escalas, piezas-estudio, consonancias/disonancias. Trípode para sostener la guitarra, consideraciones de un buen instrumento, cualidades de las cuerdas, afinación, conocimiento del diapasón, técnica específica para mano izquierda, técnicas imitativas de otros instrumentos, consideraciones para la expresión musical, descripción, formación y resolución de acordes.

7.- Luigi Legnani, 1849

Unísonos, bemoles y sostenidos, escalas, figuras, compás, adornos, arpeggios. Ubicación de notas en el diapasón, correcta posición de los dedos en los trastes, colores de la música, movimientos.

8.- Emilio Pujol, 1956

Posición de las manos, arpeggios y escalas. Partes, cualidades, postura y colocación del instrumento, cuerdas: calibre, afinación, importancia.

Mano Izquierda: digitación, cruzamientos, extensiones, resistencia, cejilla, ligados, saltos y traslados. Mano Derecha: pulsaciones, acción simultánea.

Escritura antigua y moderna: terminología, abreviaturas, apuntes sobre transcripción y digitación.

Explicación y ejercicios sobre armónicos, recursos tímbricos, sonoridades imitativas, *scordatura* con ejemplos, apuntes sobre interpretación.

Estudios complementarios explicados, estudios recomendados de otros compositores.

9.- Howard Roberts & Bob Grebb, 1972

Enfocado en la lectura a primera vista

Trabajo por secciones: elementos de la lectura musical claves, tempo, notas, y ubicación en el instrumento, Uso de armaduras y cifrados.

Práctica sin instrumento.

Elementos básicos del estudio, solfeo rítmico.

Linear sight Reading: lectura sobre una sola cuerda, combinación de cuerdas.

Lateral sight Reading: lectura por posiciones, intervalos, escalas y arpeggios.

Lectura adelantada, líneas adicionales, lectura combinada, glosario de símbolos.

10.- Abel Carlevaro, 1979

Técnica para mano derecha e izquierda.

Escalas diatónicas, acordes a plaqué, arpeggios con variantes rítmicas (p-a-m-i).

Ejercicios de elasticidad, cejilla, ligados, contracción y distensión de los dedos.

Traslado de manos izquierda (desplazamiento, salto, sustitución, cambios de posición).

Técnica: trémolo y trino, arpeggios.

11.- William Leavitt, 1986

Lectura a primera vista, escalas y arpeggios, modo mayor y menor, trabajo por posiciones, lecciones directas sin explicación inicial, hace insistencia en trabajar lento, no detenerse, al finalizar el libro retomarlo a mayor velocidad y no memorizar las lecciones.

12.- William Leavitt, 1999 – 3 libros

Método gradual para la práctica instrumental, dividido en tres volúmenes:

1º Básico elemental, afinación, clave, notas, alteraciones, escalas, estudios de lectura, lecciones.

2º Escalas/acordes Mayores y menores, explicaciones teóricas, adornos, técnicas específicas, inversiones.

3º Digitación de escalas, creación de acordes, estudios de velocidad, acompañamiento rítmico de distintos géneros, simbología, ejercicios a dueto.

13.- Eduardo Fernández, 2000

Procedimientos y consideraciones para la elaboración de un plan de trabajo en el estudio de la obra.

Descripción de elementos que influyen en el estudio, ergonomía, posición de ambas manos, contracción y distensión de los dedos, herramientas de trabajo, incorporación de elementos.

14.- Miguel Ángel Vilanova, 2006

Orientado a la práctica instrumental sin un género específico.

Modos griegos, orden de quintas, tonalidad, armadura, escalas, grados, digitaciones, intervalos. Inversiones, acordes, simbología, adornos, modulación, acompañamiento, formas musicales.

15.- Ioannis Anastassakis – Trémolo, 2008

Trabajo enfocado exclusivamente en una técnica específica desarrollando una serie de ejercicios para su óptima ejecución, fundamentos del trémolo, escalas y arpeggios, cambios de acentos, variables rítmicas, rasgueos, aplicaciones, repertorio esencial.

16.- Andreas Schulz, 2009

Enfocado en el género *Bossa Nova*, utiliza imágenes, notación tradicional y tablatura para facilitar la comprensión.

Posicionamiento de ambas manos, ritmos básicos característicos, variaciones, ejercicios, y piezas populares, audiciones recomendadas, músicos destacados, historia del género.

17.- Juan Serrano flamenco, 2016

Describe la historia y evolución del género, se vale de la notación tradicional, tablatura e imágenes para explicar técnicas y simbología utilizadas.

Historia del género, ritmo y armonía, escalas, arpeggios, ligados, simbología, rasgueos, posición de las manos, piezas–estudio.

18.- Ergonomía de la guitarra, 2018

Desde un enfoque ergonómico y fisiológico, se formulan normas teórico-prácticas para el perfeccionamiento interpretativo, desglosa obras de varios autores para proponer una forma de trabajo que se adapte a cada una de las cuestiones que surgen; anexa esbozos anatómicos de los brazos, perfilometría de las posturas con el instrumento, ejercicios de pre-calentamiento y estiramiento, ejercicios para combatir el estrés provocado por la práctica.

Contraste entre resultados de entrevistas y análisis de métodos

Los entrevistados concluyeron varios puntos que van de lo general a lo particular; instrumentos adecuados, postura correcta, nociones de técnica básica y comprensión musical. Concordaron en aspectos particulares como la falta de espacios, el limado de las uñas y falta de objetivos específicos, éstas son las cuestiones que generan malos hábitos al momento de estudio. Se puede resumir que se necesita un plan de trabajo adecuado adaptado a las necesidades de cada estudiante.

El uso de un método además de ejercicios técnicos, implica una apropiación del estilo compositivo del autor y, en un futuro, puede influir en la elección del repertorio del estudiante; además de que los métodos abordan diferentes aspectos que se complementan entre sí, cada uno tiene variaciones en su forma de ofrecer los temas, el lenguaje, y los objetivos. El estudiante es consciente de que los métodos comúnmente utilizados no abordan en la totalidad los aspectos necesarios para un desarrollo óptimo de la práctica instrumental, esto ayuda a identificar qué aspectos está trabajando y cuáles descuida.

Las observaciones sobre la rutina de trabajo dejan ver que el estudiante se ocupa especialmente en el desarrollo de la técnica y adquirir repertorio, pero la lectura de comprensión y análisis quedan relegados, lo que influye negativamente en la interpretación. Para esta labor, se combinan elementos objetivos y subjetivos; es un punto muy particular ya que cada estudiante lo aborda desde una perspectiva personal, pero se concluye que los elementos que participan son: las recomendaciones del profesor, indicaciones de la obra y apoyo de material sonoro.

La técnica es un factor muy importante ya que facilita la ejecución de la obra; no se puede lograr una correcta interpretación con una técnica deficiente. Aunque se conozca perfectamente a obra, se debe trabajar objetivos específicos que se presentan en piezas específicas, existen varios métodos para trabajar estos objetivos, aunque la gran mayoría de los estudiantes conocen pocos. Lo anterior va estrechamente relacionado con la lectura a primera vista cuya técnica requiere necesariamente el ejecutante de cualquier instrumento. Existen pocos métodos para guitarra y son difíciles de encontrar; la gran

mayoría de estudiantes dice trabajarla, pero desconocen los principales métodos para su estudio. Por tanto, se concluye que no se trabaja de manera adecuada, lo que hace que el alumno pierda el interés y no lo trabaje, y quienes lo trabajan elaboran su propio hábito con resultados muy variados.

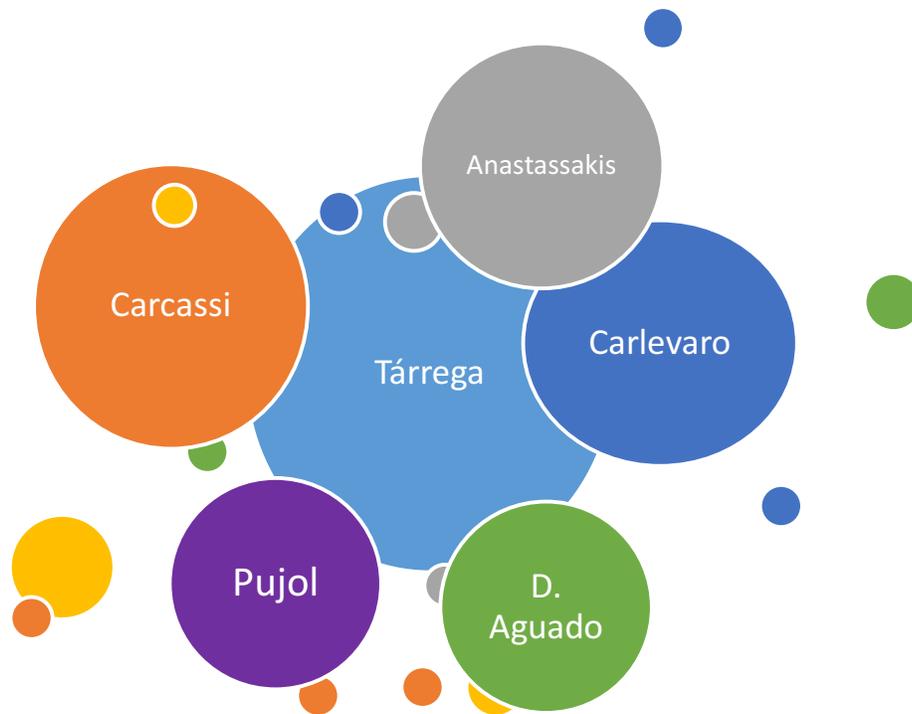
Del análisis de la obra se puede crear un plan de trabajo específico, determinando los objetivos que requiere la obra (progresión armónica, tipo de escalas, adornos, posiciones, etc.) si el estudiante no lo realiza puede costarle el doble de tiempo y esfuerzo, además de ser vulnerable a lesiones por una sobrecarga de trabajo, de ahí la importancia del análisis previo, lo que no muchos estudiantes trabajan, además de que el conocimiento de las lesiones puede prevenirlas, puesto que, al identificar los primeros síntomas, el alumno podrá identificar qué parte de su estudio las está generando. Existen lesiones que, si no se tratan a tiempo, pueden terminar en completa inmovilización (en este caso de guitarristas) de las manos. Éstas junto con espalada presentan los principales problemas.

El repertorio de guitarristas proviene desde la tradición de transcripciones de obras de otros compositores famosos y obras originales hechas por músicos especializados en la guitarra va estrechamente relacionado con las habilidades instrumentales del compositor. Ello depende principalmente de las capacidades y nivel del estudiante; de igual forma, el conocimiento de métodos (los mencionados), cada uno aborda objetivos diferentes y el estudiante debería trabajar todos, enfocándose en sus necesidades y no solamente por la tradición educativa que trabaja con algunos básicos.

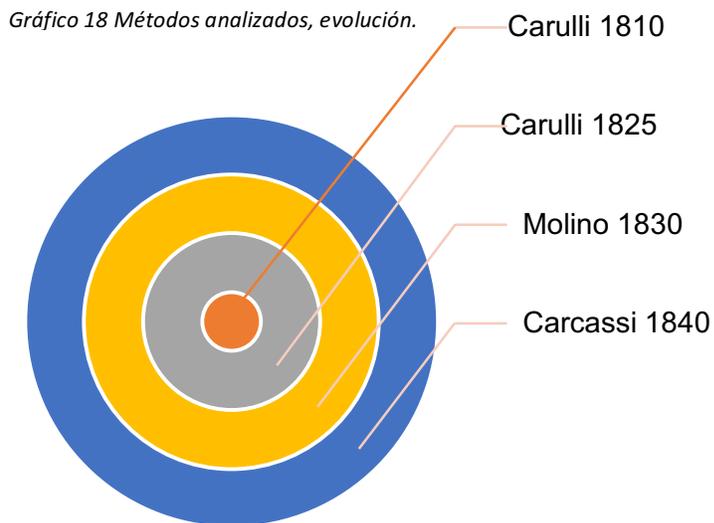
Métodos analizados

Podemos ver que los métodos analizados no siempre comparten los mismos elementos, se complementan entre sí y abarcan, en menor o mayor medida, ciertos aspectos que los pedagogos consideran importantes para el estudiante. Sin embargo, siempre hay una conexión entre ellos.

Gráfico 17 Métodos analizados.

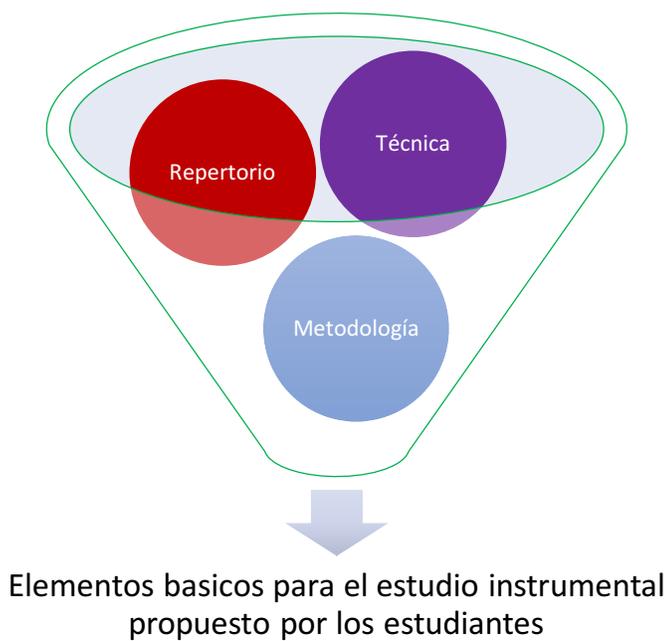


Algunos pedagogos fueron adaptando sus trabajos considerando la evolución instrumental, social y tecnológica, incluso se apoyaron en los métodos de sus contemporáneos.



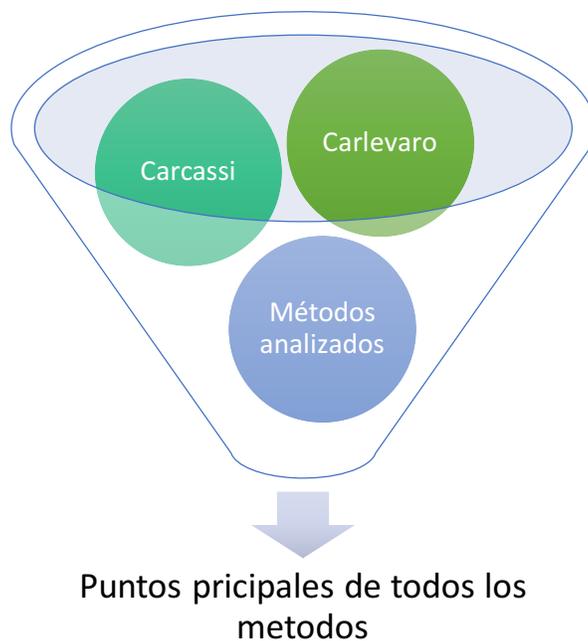
Podemos extraer los puntos básicos del plan de trabajo propuesto por los estudiantes entrevistados.

Gráfico 19 Elementos de estudio básicos



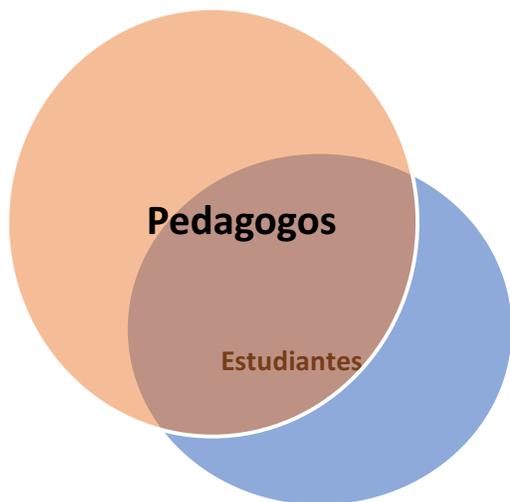
De igual forma, podemos extraer los elementos básicos para el estudio del guitarra propuesto por diferentes pedagogos.

Gráfico 20 Elementos propuestos por pedagogos



Al obtener los datos, podemos contrastarlos entre sí para puntualizar qué aspectos trabajan los estudiantes y cuáles aspectos proponen los pedagogos, para fortalecer lo que ya se trabaja e incluir lo que se ha omitido.

Gráfico 21 Contraste entre resultados.



Con estos elementos, podemos elaborar un plan de trabajo objetivo y especializado para cada estudiante, que sea complementario a lo que ya se trabaja; además de proponer nuevos elementos a los que se trabajan.

Grafico 22 plan de trabajo fundamentado.



Capítulo 4

Conclusiones

¿Cómo lograr un aprendizaje significativo con los métodos ya conocidos?

Los métodos que por tradición se abordan se enfocan en gran medida en el desarrollo de la técnica, repetición y educación de los dedos. Un solo método no contiene la información completa para la práctica de guitarra clásica y, a largo plazo, el estudiante queda condicionado si se limita a trabajar unos pocos. Si se realiza un análisis sobre los métodos abordados y sus objetivos específicos, se podrá llegar a un aprendizaje significativo.

Los instrumentos de cuerda punteada han tenido un desarrollo progresivo estrechamente relacionado con las distintas culturas que los utilizaron. Con el intercambio cultural, los diferentes instrumentos se fusionaron en las distintas regiones a las que accedieron; posteriormente, algunos evolucionaron y otros se olvidaron. Influyeron aspectos políticos y religiosos, aun así cada cultura tenía un instrumento de similar aspecto; es decir, mástil, caja de resonancia y cuerdas punteadas con un plectro o con los dedos y desempeñaban un papel similar en los conjuntos instrumentales. Siempre se buscó que fueran acompañantes de versos y recitaciones; gradualmente los ejecutantes encontraban mejores maneras de ejecución y proponían cambios que consideraban adecuados o necesarios; esto propició el desarrollo de la técnica instrumental.

Con el tiempo se enfrentaron a la problemática de cómo compartir sus conocimientos; el recurso principal fue la transmisión oral: de profesores a alumnos. Conforme crecía el gusto por tañer un instrumento, se necesitó un nuevo medio, así nacieron los métodos, documentos en los cuales los maestros escribían sus propuestas de trabajo y elementos que consideraban primordiales para un óptimo aprendizaje. En un principio, estaban limitados por las tecnologías de su tiempo. En primera instancia copiados a mano y después se utilizó la imprenta; era costoso y difícil difundir a gran escala sus trabajos, por lo que eran apoyados por nobles y comerciantes. Los autores, a su vez, dedicaban los trabajos a sus mecenas.

Una de las problemáticas era que los instrumentos tenían cambios considerables dependiendo la región, desde la forma hasta el número de cuerdas y afinación, lo que dificultaba lograr un método que fuera aplicable a todos los instrumentos. Además del repertorio abordado, que era contrastante: por una parte, la aristocracia optaba por piezas elegantes con las cuales podía amenizar sus eventos y despreciaba las obras que se utilizaban para acompañar las festividades del pueblo.

Durante los siglos XV y XVII, los compositores elaboraban obras para ambos estratos sociales y sus obras estaban sujetas a los conocimientos musicales de sus tiempos; no innovaban, sólo adaptaban las obras existentes, cada instructor tenía objetivos específicos en sus métodos y los abordaba de una forma específica. Primeramente, hacían adaptaciones de otros compositores e instrumentos (generalmente se utilizaba la tablatura, ofrecían consejos, avisos y notas para interpretar sus transcripciones y explicaban algunos rasgos del instrumento).

Con la evolución musical y la instrumental, algunos instrumentos de cuerda punteada se volvieron obsoletos para interpretar las nuevas obras populares. Lo que obligó a los músicos a hacer adaptaciones y cambios en la estructura de sus instrumentos. Los primeros métodos se enfocaban en enseñar recursos elementales para tañer el instrumento tales como escalas, arpeggios, progresiones y, por supuesto, las piezas que estuvieran de moda, algunas adaptaciones, recopilaciones y obras originales. En estos métodos, se puede constatar las relaciones que había en distintas partes de Europa, pues algunas piezas se interpretaban de igual forma entre regiones donde había intercambio comercial y cultural. Durante los siglos XV y XVIII, hubo gran cantidad de instrumentos de cuerda punteada y, a la par, gran cantidad de métodos para ellos.

Gradualmente se comenzaron a incluir recursos técnicos más especializados, como notas de adorno; mordentes, apoyaturas, trinos, ligados, e instrucciones de cómo entrestar, templar. Algunos autores escribían sus improvisaciones en las cuales mezclaban los recursos expresivos de su época. Desde estas primeras lecciones, se alentaba al alumno a trabajar de forma sistemática y ordenada con objetivos específicos.

Por ejemplo, Amat habló sobre la manera de formar acordes y acompañar danzas; además de indicar las posiciones de la mano izquierda y derecha. Foscarini unificó la técnica de rasgueo y punteo en una pieza que hasta ese entonces se abordaban de manera separada. Gaspar Sanz estableció objetivamente las reglas teóricas y armónicas de los compositores de su tiempo, ya no son comentarios o anotaciones ambiguas, en sus métodos habla sobre la manera de adecuar una guitarra, la técnica elemental para tañer y el repertorio comúnmente abordado; además de ser uno de los primeros que se vale de imágenes para ejemplificar los conceptos escritos, recurso que aún se utiliza en los métodos más populares comúnmente encontrados en puestos de periódico.

Al pasar el tiempo más y más compositores se valían de estos símbolos y técnicas utilizados por sus contemporáneos para incorporarlos en sus publicaciones. A finales del siglo XVIII, con el perfeccionamiento del clave y la introducción de nuevas formas instrumentales como el ballet y la ópera, la popularidad de la guitarra decayó algunos años, lo que la relegó al pequeño formato, obras para salón y tertulias. Para intentar adaptarse a los nuevos gustos se le hicieron grandes cambios al instrumento, como incrementar el número de cuerdas y modificaciones al cuerpo; estos cambios no fueron fructíferos y las obras y métodos para éstos son escasos.

Por otra parte, algunos constructores hicieron pequeños cambios como trastes fijos de metal y cuerdas simples, además de aumentar su rango. Fue tal la popularidad del instrumento que hacia 1830 prácticamente se habían abandonado los instrumentos anteriores. Cada vez eran más obras originales; es decir, no transcripciones o adaptaciones. Aun así su repertorio estaba enfocado en piezas de salón.

En este periodo, se elaboraron los métodos que aún en la actualidad se siguen utilizando por su creatividad y contenido pedagógico. Fue hasta la concepción de un instrumento ideado por Torres de jurado —quien estableció las medidas actuales del instrumento, implementación de maderas y barnices de primera calidad— que logró potenciar las características distintivas del instrumento, lo que posteriormente adoptaron otros constructores como Ramírez, Fleta y Hauser.

Con el auge de la industrialización, las vías de comunicación permitieron el tránsito de productos, servicios y cultura. La música no estuvo exenta, lo que permitió a varios guitarristas dar giras de conciertos por toda Europa y América; ello propició una curiosidad en regiones donde no había tanto desarrollo de las artes.

Debido a las adaptaciones hechas siglos atrás, a la evolución en el instrumento, al desarrollo de la técnica por parte de los pedagogos y al auge de ejecutantes con gran virtuosismo, la guitarra se comenzó a contemplar en la nueva música seria y se fue asociando con grandes compositores no guitarristas.

Uno de los músicos con mayor fama, que realizó gran cantidad de conciertos en el mundo, fue Andrés Segovia quien dominó los recursos técnicos y expresivos. Igualmente realizó transcripciones de instrumentos anteriores; además encargó obras a celebres compositores e incrementó con ello el acervo de música contemporánea. Segovia no fue el único y de estas asociaciones entre guitarristas y compositores dieron fruto obras de mayor complejidad y riqueza armónica. La guitarra entró a la vanguardia musical del siglo XX.

Se trabajó con los alumnos de la Universidad Autónoma de Querétaro, de la orquesta de guitarras FBA-UAQ se identificaron sus formas de estudio, problemáticas, intereses y necesidades. Con una serie de entrevistas, se logró identificar su campo de acción instrumental. Los principales factores que influyen fueron físicos, la postura del cuerpo, limado de las uñas, e instrumentos de calidad; posteriormente, el desconocimiento de nociones básicas de técnica, reglas musicales y objetivos específicos.

El desconocimiento de los métodos infiere que también se desconocen las doctrinas de algunos de los pedagogos más importantes de la guitarra, filosofías que pueden ser aceptadas o rechazadas, pero no desconocidas ya que podemos establecer una conexión entre todos los métodos por su forma de ofrecer los temas, el lenguaje utilizado y los objetivos que persiguen. No se debe trabajar solamente la técnica o el virtuosismo, es algo que se ha recomendado desde las primeras publicaciones pedagógicas, pero, en la actualidad, el alumno busca dar resultados a corto plazo y no una interpretación interiorizada de la obra ejecutada lo que sólo significará un virtuosismo superficial; es decir, rapidez. Sin embargo, no debe descuidarse la técnica; debe pulirse, pero con un fin.

Grandes guitarristas tienen claros los elementos necesarios para una óptima ejecución, pero los estudiantes aún no han llegado a ese nivel de conocimiento que sólo la experiencia les puede proporcionar y abordar repertorio sin ningún tipo de análisis o plan de estudio provocara un avance lento y cansancio excesivo. Además de que, en caso en digitaciones incorrectas, son más difíciles de cambiar porque el error se ha quedado grabado en la memoria muscular.

Aun así no existe un solo plan de trabajo efectivo para todo el mundo ya que hay que tomar en cuenta las circunstancias anatómicas del alumno, y cada guitarra responde de manera diferente. Es de vital importancia abordar obras de diversos autores, géneros y épocas ya que cada uno de ellos cuenta con su estilo compositivo lo que obligará a dominar mayor cantidad de recursos. Esto no quiere decir que de un periodo a otro existan obras fáciles o imposibles; simplemente presentan diferentes exigencias y problemáticas para las que el estudiante debe estar preparado.

Desde la concepción de los instrumentos de cuerda punteada e incluso hasta hoy, los constructores y ejecutantes no han estado satisfechos con su forma y sonido; siempre han buscado mejorarlo con gran cantidad de experimentos. De igual modo, su desarrollo técnico se ha visto influido, se deben de implementar las técnicas contemporáneas y pasadas para enriquecer los recursos del ejecutante, independientemente del género que provengan, sin prejuicios. Uno de los ejemplos es el Jazz y flamenco que han implementado recursos poco ortodoxos, pero han sido de utilidad y los músicos académicos no integran por desconocimiento o inseguridad del dominio de la técnica.

Asimismo, algunos compositores no guitarristas desconocen ciertos recursos idiomáticos para guitarra o los demeritan, de lo cual resulta que los guitarristas no se sienten obligados a conocerlos o dominarlos.

Uno de los conceptos principales es la técnica, esta serie de procedimientos mecánicos que se adecuan a la ejecución de la guitarra clásica en diferentes exigencias, se deben tomar diversos elementos para elaborar un plan de acción. Primero que exista un equilibrio entre tensión y relajación en los músculos que actúan en el transcurso de la ejecución; es decir, las yemas, las falanges, la mano, muñeca, antebrazo etc. Puesto que el ser humano no se puede segmentar para sus actividades, todo el cuerpo influye en la ejecución instrumental,

ser conscientes de los movimientos que realizamos, controlar la fuerza con la cual percutimos las cuerdas para buscar que realmente suene lo que deseamos, en el momento que lo necesitamos.

Por consecuente, surge otro concepto, la digitación, que es el camino que siguen los dedos, y la mejor manera de digitar es atravesando distintos caminos para obtener diferentes resultados; compararlos entre sí para elegir el que ofrezca mejores resultados, pero no se puede solamente seguir infinidad de caminos, debe haber un orden lógico en este proceso, por lo que se valdrá de un análisis para identificar los puntos clave que sigue determinada obra para tratar de dilucidar cada una de las partes que el compositor quiso plasmar en ella (como lo son los fraseos, dinámicas, tímbricas, articulaciones, secciones, motivos, etc.) los cuales nos guiarán en el proceso de digitación.

El estudiante debe de tomar todos los factores posibles al momento de trabajar, no descuidar la comodidad del lugar de estudio, no improvisar los objetivos en cada sesión de práctica, buscar metas específicas a corto, mediano y largo plazo, estar en contacto con los métodos de estudio antiguos y modernos, reforzar los conceptos teóricos y armónicos, cuidar de su persona conociendo y sabiendo identificar las lesiones que podrían surgir, y consumando que la partitura es un esquema en el papel, que estos símbolos son un lenguaje que guía al intérprete para que la música germine de él y del instrumento, anhelando alcanzar un resultado satisfactorio para él y para el oyente. Todo lo anterior para no desvirtuar la propuesta del compositor.

Se busca que el estudiante elabore sus propios criterios interpretativos de acuerdo con una base sólida que ha sido plasmada en métodos y realizar una elección adecuada de los recursos conocidos, a través del siguiente:

Plan de trabajo

En primera instancia, se debe de consultar la mayor cantidad de métodos para conocer las diferentes propuestas que presentan y conocer las opciones que pueden ayudar a futuro “conocer para poder ordenar”. (Ver anexo de consulta)

1. Valerse de los planes de estudio recomendados por los pedagogos, puesto que es de gran provecho utilizar un plan ya elaborado y probado por maestros expertos en la materia.
2. Ir integrando a los programas de estudio, más elementos de otros autores, puesto que los métodos no son perfectos o abarcan la totalidad de los conocimientos, pero con más propuestas se puede ir generando un programa nutrido. (Complementar los programas de estudio)
3. Identificar las problemáticas que pueden presentarse durante el tiempo de estudio, éstos pueden surgir como: dificultades en la postura, de comprensión musical, el instrumento y espacio apropiado, lesiones, cuidado de uñas y manos.
4. Establecer puntos clave para trabajar de manera consciente las bases de la práctica musical; es decir; técnica, análisis, lectura e interpretación, para lograr un progreso equilibrado. (Al conocer que se debe de practicar se considera el tiempo a practicar)
5. La técnica facilita la ejecución correcta de las obras, es un punto en común que todos los pedagogos y estudiantes señalan, son ejercicios progresivos ya que no siempre es útil o conveniente trabajar incesantemente los mismos ejercicios y, al dejarlos a la memoria muscular, se vuelven una serie de patrones repetitivos sin objetivo claro. Es fundamental identificar las deficiencias y trabajar con un objetivo específico.
6. Con el análisis podemos identificar los elementos constitutivos de cada obra, señalar los puntos específicos: las voces, secciones, y técnicas a utilizar; es decir, seccionarla para crear un plan de trabajo, inclusive contemplar factores externos como la época en la cual fue escrita, la corriente artística y aspectos de la vida del compositor, con el propósito de hacer la practica más fácil.

7. Al identificar los elementos que componen la obra, se puede ejecutar de una manera más aproximada a lo que quiso plasmar el compositor, o hacer una interpretación apegada al gusto personal con una justificación válida. (Cada persona tiene una concepción musical diferente)
8. Al formar el hábito de la práctica consciente, de la técnica, el análisis de las obras y la interpretación, podemos ahora trabajar la lectura a primera vista, que facilitará el abordar repertorio con menor tiempo y mayor provecho, apoyándose conjuntamente en los métodos especializados para este fin.
9. La gran mayoría de los métodos plantean una serie de piezas-estudio que consideran viables para los estudiantes. Este es el primer repertorio, adecuado a su nivel, igualmente proponen piezas de otros compositores, transcripciones y obras esenciales en la práctica guitarrística.
10. Existen elementos que no se deben de descuidar y que no se trabajan durante la sesión de estudio (se realizarán especialmente antes de comenzar y al finalizar) como el cuidado de las lesiones. Se debe hacer una fase de calentamiento al iniciar y una de relajamiento al terminar, las manos y espalda representan los principales problemas en guitarristas, pero al identificarlas se pueden prevenir situaciones graves.

Bibliografía

- Aguilera, A. (2005). *Introducción a las dificultades del aprendizaje*. España: McGraw-Hill/Interamericana de España, S.A.U.
- Alcaraz Iborra, M. y Roberto Díaz. (2012). *La guitarra: Historia, organología y repertorio*, San Vicente, Alicante, España: Club Universitario.
- Antigua, M. (09 de Marzo de 2019). *Musica antigua, espacio cultural sobre la música compuesta antes de 1750*. Obtenido de <http://www.musicaantigua.com/alfonso-x-el-sabio-el-rey-de-las-cantigas/>
- Báez, J., & Tudela, P. d. (2014). *El método cualitativo de investigación desde la perspectiva de marketing: el caso de las universidades públicas de Madrid*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Bas, J. (1992). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Bellido, N. (31 de Enero de 2011). *La guitarra y los instrumentos de cuerda pulsada*. Obtenido de Nachi Bellido.com: <http://www.laguitarra-blog.com/2011/01/31/88/>
- Buhlal, J. A. (2003). *El Contenido melódico de la enseñanza de la guitarra. Tesis Doctoral* (pág. 1014). Murcia, Murcia, España: Universidad de Murcia.
- Cárcel, R. G. (2013). *Cuadros que suenan: De la Vihuela a la guitarra electrica*, obtendo de Fundación Juan March <https://www.march.es/musica/jovenes-cuadros-que-suenan/vihuela.asp>
- Carlevaro, A. (1979). "Serie Didáctica para guitarra" en A. Carlevaro, *Serie didáctica para guitarra, escalas diatónicas* (Vol. I, págs. 10-11). Argentina: Editores Barry.
- Chacón Tellado, J. Á. (2012). *La guitarra en la Luthería*. Andalucía, España, Consejería de Turismo y Comercio/ Junta de Andalucía.
- Cimadevilla, F. (1893). *Método de guitarra*. (L. E.Dotésio, Ed.) Paris. Recuperado el 4 de Marzo de 2019
- Daniel Belinche, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical* (1ª Edición ed.). La Plata, Buenos Aires, Argentina: Editorial de la universidad de la Plata (Eduulp).
- De Contreras, A. (1998). *La técnica de David Rusell en 165 consejos* (Vol. 1, pág. 88). Sevilla, España: Cuadernos Abolays.
- Felicitas, M. A. (8-11 de agosto de 2011). "Educar, Enseñar, Escolarizar: el problema de la especificación en el devenir de la pedagogía" en *Tendencias Pedagógicas*, núm. 20, pp. 1-13.
- Fernández, E. (2000). *Una Investigación para llegar a ser guitarrista*. Montevideo, Uruguay: Ediciones ART.
- Friederich, D. (2013). *Acústica e instrumentos antiguos: construcción, música y ciencia*. (R. Orfeo, Ed.) *Société Française d'Acoustique*.

- Giménez-Dasí, M. (2008). *Psicología del desarrollo. Volumen 1: Desde el nacimiento a la primera*. Madrid: Mc Graw Hill.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2010). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw Hill Educación.
- Hernández Sampieri, R. (2006). *Metodología de la investigación* (4ª edición). México: McGraw-Hill.
- Lévano Salgado, A. (2007). "Investigación cualitativa: Diseños, evaluación del rigor metodológico y metodos" en *Liberabit. Revista de Psicología*, pp. 71-78.
- Michels, U. (1985). *Atlas de la Música, I*. Madrid, España: Editorial Alianza S.A.
- Museum of Fine Arts, B. (2019). *Musum of fine arts Boston*. Recuperado el 02 de abril de 2019, de <https://www.mfa.org/collections/object/harpo-lyre-479957>
- Ochoa, R. F. (2015). *Pedagogía del conocimiento* (2ª edición ed.). Antioquia, Ecuador: Mc Graw Hill.
- Oderigo, N. R. (1949). *Diccionario de la música con un apéndice: música y músicos de América*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Rodríguez Gómez, G., & Gil Flores, J. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Granada, España: Ediciones Aljibe.
- Real Academia Española. (2017). *Diccionario de la RAE*. Recuperado el 2 de Marzo de 2018, de <http://dle.rae.es/>
- Pedreira, M. (2016). *Historia de la Guitarra, seleccion de lecturas* (Vol. I). La Habana, Cuba: Museo de la Música.
- Puerto, J. L. (2015). *Manual de Guitarra*, Conmemoración del 50 aniversario, Valencia, España, Guitarras Alhambra.
- Restrepo, E. (2016). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Bogotá: Envió editores.
- Rodríguez, M. P. (2018). *Ergonomía de la guitarra* (2 edición ed., Vol. 1). (M. E. García, Ed.) La Habana, Cuba: Cúpula.
- Romano, F. D. (15 de Agosto de 2010). *Libro de música de vihuela de mano*, obtenido de IMSLP.org:
[https://imslp.org/wiki/Libro_de_M%C3%BAsica_de_Vihuela_de_mano_\(Mil%C3%A1n%2C_Luis\)](https://imslp.org/wiki/Libro_de_M%C3%BAsica_de_Vihuela_de_mano_(Mil%C3%A1n%2C_Luis))
- Serrano, G. P. (1994). *Investigación Cualitativa. Retos e Interrogantes*. Madrid: La Muralla S.A.
- Vera, A. (2007). "Santiago de Murcia's Cifras Selectas de Guitarra" en *A new source for the Baroque guitar* (Vol. 2º, pág. 20). Inglaterra: Oxford University Press.
- Zamacois, J. (1997). *Tratado de Armonía - Libro 1* (Vol. 1). España.

Anexos

Afinaciones:

Una de las particularidades de la guitarra es la imposibilidad de tocar algunos acordes, puesto que los dedos no llegan a ciertos trastes o se estorban entre sí, al cambiar la afinación de una o varias cuerdas se pueden tocar combinaciones de notas que antes no se podían, ésta es una práctica que ha ido a la par de la construcción del instrumento desde sus inicios y se ha hecho popular en los últimos años.

Se les clasifican de las siguientes maneras

- Abiertas: se forma un acorde simple (Tónica – tercera – quinta) y se puede duplicar alguna de las voces.
- Regulares: las cuerdas se alteran de manera uniforme a la base original, suben o bajan de tono (E A D G B e → E \flat A \flat D \flat G \flat B \flat e \flat) o se basan en un intervalo regular
- Instrumentales: se afinan para lograr los intervalos de un instrumento específico (charango, Dobro, Cittern)
- Especiales: aquellas que no se pueden clasificar mediante estos puntos, generalmente son mencionadas al ejecutante al inicio de la pieza.

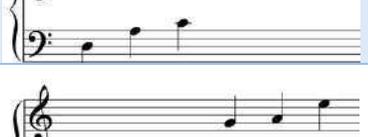
Otras afinaciones

Cualquier configuración en la combinación de las 6 cuerdas de la guitarra diferente a las mencionadas puede considerarse una afinación específica, puesto que existen algunas que no cumplen con las anteriores. Por ejemplo, la afinación “pedal” o “Bordón” en la cual todas las cuerdas tienen la misma nota al unísono u octavada, (D-D-d-d-d-d) *Four and twenty and suite* es otro ejemplo: con la guitarra afinada en Re-La-Re-Re-La-Re. Esta afinación no califica como abierta porque sólo tiene dos tipos diferentes de notas. La afinación de acorde abierto necesita cuerdas abiertas para hacer un acorde, el que requiere de al menos tres notas.

Nombre	Tipo / Fuente	Imagen
	Afinaciones Históricas	Escrita a notación moderna
Guitarra de mercurio	Más antigua descrita por Fray Juan Bermudo, imita lira de Apolo Griega	
Guitarra 5 órdenes Fray Juan Bermudo	Afinaciones Históricas	
Guitarra Morisca Latinizada, “Nuevo Temple”	Descrita por Fray Juan Bermudo	
Guitarra Morisca Latinizada, “Viejo Temple”	Bermudo	
Vihuela o Laúd I	Bermudo	
Vihuela o Laúd II	Bermudo	
Vihuela o Laúd III	Según Cifras Italianas	
Guitarra	En 4 órdenes y tiple sencillo	
Vihuela de 7 cuerdas	Bermudo	
A	Propuestas y recopilaciones por François Campion (1705)	
B	Propuestas y recopilaciones por François Campion (1705)	
C	Propuestas y recopilaciones por François Campion (1705)	

Nombre	Tipo / Fuente	Imagen
D	Propuestas y recopilaciones por Fray Miguel García y Campion (1705)	
E	Propuestas y recopilaciones por Fray Miguel García y Campion (1705)	
F	Propuestas y recopilaciones por Fray Miguel García y Campion (1705)	
G	Propuestas y recopilaciones por Fray Miguel García y Campion (1705)	
H	Propuestas y recopilaciones por Fray Miguel García y Campion (1705)	
Fray Miguel García	Guitarra de 7 cuerdas	
Estándar	Utilizada Por Fernando Sor Y Dionisio Aguado	
Re mayor o menor	Según función	
Sol mayor o menor	-	
Open C	Abiertas	
Open D	-	
Modal D	Modales	
Open D minor	-	

Nombre	Tipo / Fuente	Imagen/gráfico
Open G	-	 Musical notation for the Open G chord, showing the notes G, B, and D in the treble clef and G, B, and D in the bass clef.
Modal G	-	 Musical notation for the Modal G chord, showing the notes G, B, and D in the treble clef and G, B, and D in the bass clef.
Open G minor	-	 Musical notation for the Open G minor chord, showing the notes G, Bb, and D in the treble clef and G, Bb, and D in the bass clef.
Open A	-	 Musical notation for the Open A chord, showing the notes A, C#, and E in the treble clef and A, C#, and E in the bass clef.
Balalaika	Instrumentales	 Musical notation for the Balalaika chord, showing the notes G, B, and D in the treble clef and G, B, and D in the bass clef.
Charango	-	 Musical notation for the Charango chord, showing the notes G, B, and D in the treble clef and G, B, and D in the bass clef.
Cittern (I)	-	 Musical notation for the Cittern (I) chord, showing the notes G, B, and D in the treble clef and G, B, and D in the bass clef.
Cittern (II)	-	 Musical notation for the Cittern (II) chord, showing the notes G, B, and D in the treble clef and G, B, and D in the bass clef.
Mando-guitar	-	 Musical notation for the Mando-guitar chord, showing the notes G, B, and D in the treble clef and G, B, and D in the bass clef.
Dobro	-	 Musical notation for the Dobro chord, showing the notes G, B, and D in the treble clef and G, B, and D in the bass clef.
Overtone	-	 Musical notation for the Overtone chord, showing the notes G, B, and D in the treble clef and G, B, and D in the bass clef.

Nombre	Tipo / Fuente	Imagen
Pentatonic	-	
Minor Third	Intervalo regular	
Major Third	-	
All fourths	-	
Augmented Fourths	-	
Minor Sixth	-	
Major Sixth	-	
“Face Yourself”	Especial, llevan el nombre de la característica.	
“Four & twenty And suite...”	Especial	
“Hot Type”	Especial	
“Layover”	Especial	
Magic Farmer	Especial	

Nombre	Tipo / Fuente	Imagen
“Pelican”	Especial	
“Processional”	Especial	
“Slow Motion”	Especial	
“Spirit”	Especial	
“Tarbouton”	Especial	
“Toulouse”	Especial	
“Triqueen”	Especial	

Fuente: Elaboración propia

Tabla propuesta en el texto “Alternative Tuning Guide” de Bill Sethares (adaptada)

Una *scordatura* puede ser utilizada por varios motivos, entre ellos:

- Conseguir otras posibilidades sonoras: ya que con esto se puede ampliar el registro o tesitura habitual de un instrumento
- Conseguir otras posibilidades armónicas como acordes y arpeggios, unísonos, octavas, etc, normalmente irrealizables o de extremada dificultad,
- Conseguir otras posibilidades espectrales, esto sobre todo en las *scordaturas* de variaciones microtonales.

Métodos recomendados

Nombre	Autor
1. Método para guitarra clásica 1,2	Ángel Piñero
2. Serie didáctica 1 - 4	Abel Carlevaro
3. Micro estudios 1 - 15	Abel Carlevaro
4. Bassics Bossa Nova	Andrea Schulz
5. Armonía para 6 cuerdas	Botafogo Villanova
6. Contenido melódico para enseñanza de la guitarra	Clemente Buhlal
7. 20 clases de guitarra	Constanso Irma
8. 20 Compositions	David Jaques
9. Digitaciones para guitarra	David duque Henao
10. Método Dionisio Aguado 1 - 4	Dionisio Aguado
11. El arte del trémolo	Ioannis Anastassakis
12. Escalas diatónicas, mayores y menores	Andrés Segovia
13. Escuela razonada de la guitarra 1 - 4	Emilio Pujol
14. Estudios para guitarra	Andrés Segovia
15. Estudios para guitarra flamenca	Óscar Herrero
16. Etudes esquisses for guitar	Gerald Garcia
17. Método completo per lo studio della chitarra	Fernandino carulli
18. Método	Fernando Sor & Napoleón Coste
19. Fingerpicking Celtic folk	Brad Pevedoros
20. Flamenco Guitar Basic Techniques	Juan Serrano
21. Flamenco studies	Juan Serrano
22. Celtic Guitar	Glen Weiser
23. Guitarra Flamenca	Manuel Granados
24. Guitar Sight Reading	Howar Roberts
25. Guitare clasique	Juin Jullet
26. Guitarra gradual	Jaume Torrente
27. Jazz etudes for classical guitar	Vinitzky Alexander

28. Lecciones de guitarra	Julio Sagreras
29. La Técnica de David Russel	Antonio Contreras
30. Learn to play the guitar	Stefan Schuyga
31. Caprices op. 20°	Luiggi Legnani
32. Método	Mateo Carcassi
33. 25 estudios op 60°	Mateo Carcassi
34. 20 estudios sencillos	Leo Brouwer
35. Método de guitarra	Mauro Giuliani
36. Método de guitarra	Antonio Cano
37. Método de guitarra	Trinidad Huerta
38. Método de guitarra (estudios)	Fernandino Carulli
39. Modern Method for guitar Berklee 1, 2, 3.	William Leavitt
40. Método para guitarra	François Molino
41. Real conservatory of music Guitar 42. 1 - 7	Trish Sauerbrei
43. Método de guitarra	Gustavo Gregorio
44. Sighth Reading for Classic Guitar 1, 2	Robert Benedict
45. Sinografía para guitarra	José Luis Ruiz del Puerto
46. Técnica, mecanismo y aprendizaje	Eduardo Fernández
47. The Guitar Method 1,2	Christopher Parkening
48. Ergonomía de la guitarra	Martín Pedreira

Fuente: Elaboración propia.