

Nuevos lenguajes en el repertorio guitarrístico

New Languages on the Guitar Repertoire

Diego Mateo Sabadell

Investigador Free-lance
dimateo24@gmail.com

RESUMEN

Este artículo quiere ser un acercamiento a un repertorio más vanguardista y menos conocido para el público. Durante la presentación de estas obras, se abordará también el uso de algunas de las técnicas extendidas utilizadas por los compositores, que, ya sea por novedosas o por una original forma de anotarlas, se consideran de interés.

Palabras clave: Técnicas extendidas, vanguardias, polisemia notacional, repertorio, percusivo.

ABSTRACT

This article's aim is an approach to a less known repertoire to the public, and even for guitar players. It explains the use of many extended techniques written. Some of them because it innovates and other for the originality way of write them.

Key words: Extended Techniques, Avantgarde, Notational Polisemy, Repertoire, Percusive.

Mateo Sabadell, D. (2018). Nuevos lenguajes en el repertorio guitarrístico. *Cuadernos de Investigación Musical*, 5, 99-117.



1. INTRODUCCIÓN

Este artículo pretende ofrecer un acercamiento a una serie de composiciones más vanguardistas y desconocidas para el público general, e incluso para los mismos guitarristas. Es un hecho que las obras para guitarra clásica se suelen asociar con música de carácter tradicional y folklórica, llegándose a denominar en muchas ocasiones, simplemente, “guitarra española”. Sin embargo, se trata de un repertorio en constante evolución y que ha ido nutriéndose de los lenguajes y las técnicas más vanguardistas.

Para familiarizarnos con estas composiciones, conviene tener en cuenta el uso que los compositores hacen de técnicas extendidas, que son todas aquellas que no se incluyen en la técnica convencional de un instrumento. Este deseo de ampliar las posibilidades sonoras siempre ha sido un objetivo para compositores e intérpretes. Desde el Barroco se empiezan a encontrar obras en las que se lleva a cabo esa búsqueda: desde los *rasgueos* con que se acompañaba la voz o se cambiaba de ritmo en la ejecución de una obra, hasta llegar al modelo *Torres* de la guitarra moderna, han ido apareciendo técnicas extendidas durante la evolución de la guitarra.

El repertorio para guitarra se ha visto enriquecido desde mediados del siglo XX y no ha dejado de crecer desde entonces. Dentro de este panorama, hay un hecho de especial interés, sobre todo para los intérpretes: las técnicas extendidas, en constante expansión. La experimentación en este campo fue, sin lugar a dudas, uno de los motivos por los que muchos compositores no guitarristas decidieron componer para este instrumento en la década de los setenta del siglo XX. De hecho, el repertorio existente indica que muchos compositores que escribían por vez primera para este instrumento buscaban experimentar nuevos caminos sonoros con la guitarra aunque no estaban familiarizados con la técnica del instrumento, lo cual hacía más complicada la ejecución de sus piezas. Por ello, este tema es especialmente interesante, porque muestra una evolución constante, no del instrumento en sí, sino en su interpretación. Ya se apreciaba en las cartas de Andrés Segovia y Manuel María Ponce en que el intérprete español avisaba al compositor de la extrema dificultad de alguno de sus pasajes. “Querido Manuel: me tiré como perro hambriento al final... Y estoy desesperado con la guitarra. Resulta imposible –¡por vez primera con tu música!– lo que menos te imaginarías: los arpegios...” (Álcazar, 1989: 38)

Otro punto de especial relevancia es que se trata de un tema sin cerrar, que continúa desarrollándose hoy en día.

Existen varios problemas a la hora de acercarse a las técnicas extendidas.

1. Polisemia notacional: un mismo símbolo puede significar diferentes cosas según el autor, o incluso la edición.
2. Escasez de explicaciones de cómo ejecutar algunas técnicas. En muchas ocasiones los intérpretes saben cómo ejecutar algunos fragmentos porque su realización se ha ido transmitiendo de alumnos a profesores.

NUEVOS LENGUAJES EN EL REPERTORIO GUITARRÍSTICO

3. Falta de uniformidad a la hora de nombrar la técnica: no es raro encontrar una misma técnica con nombres diferentes, lo cual suele ser debido a que el propósito con que cada compositor la utiliza es diferente.

La guitarra es un instrumento que asimila con gran facilidad técnicas procedentes de otros instrumentos, así como para imitar sonoridades. A la hora de hablar de las técnicas extendidas para este instrumento, puede resultar chocante para los intérpretes que técnicas consideradas propias del instrumento, y que practicaban desde siempre, sean consideradas técnicas extendidas. Sería el caso del *vibrato*, el *glissando*, los *ligados*, los *rasgueados* o los *armónicos*. Se trata de recursos que todos los guitarristas consideramos propios del instrumento, algunos de los cuales vienen utilizándose desde el Renacimiento o desde el Barroco. El tratamiento diferente que algunos de los compositores que citaremos a continuación dan a estos recursos es lo que hace que se sigan considerando técnicas extendidas, y no técnicas convencionales del instrumento.

A. En este artículo, comentaremos, brevemente, algunas de las técnicas menos conocidas, aquellas a las que afecta el problema de la polisemia notacional, así como aquellas cuyas explicaciones suelen ser muy escuetas y puedan suponer un problema para el intérprete a la hora de ejecutarla. No se trata, en ningún caso, de una catalogación exhaustiva de técnicas.

B. Es obvio que cada autor aborda la guitarra desde diferentes puntos de vista, ampliando así las posibilidades del instrumento y abriéndole nuevos horizontes. Curiosamente, los puntos de vista más originales suelen aportarlos compositores que no son guitarristas, ya que estos solamente se preocupan de plasmar su idea, sin demasiada consideración por la dificultad que pueda entrañar desde el punto de vista de la interpretación, cosa que los compositores guitarristas sí suelen tener en cuenta.

2. *NEW COMPLEXITY* EN LA GUITARRA *KURZE SCHATTEN II* (1983-89) DE B. FERNEYHOUGH Y *LAS SEIS CUERDAS* (1963) DE A. COMPANYY

Aunque se trata de dos compositores que pueden no tener demasiado en común, se ha optado por unirlos en este apartado por la gran precisión y el alto nivel de detalle que ambos usan en sus piezas. Hago referencia a la *New complexity* debido a que es la corriente musical en la que se suele encuadrar a Ferneyhoughy por el elevado grado de detalle que ambos compositores utilizan en sus piezas.

Nada más empezar la pieza, el autor inglés, presenta una *scordatura* (es decir, una afinación especial de la guitarra que difiere de la afinación convencional) muy particular, lo cual supone ya el empleo de una técnica extendida en sí misma. Por otra parte, la afinación de algunas de las notas con cuartos de tono ya supone un desafío para el intérprete nada más comenzar la pieza.

DIEGO MATEO SABADELL

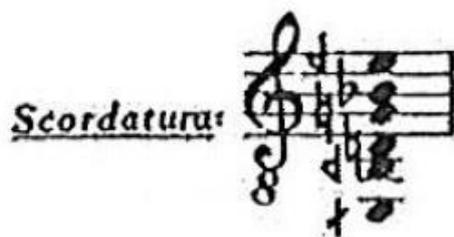
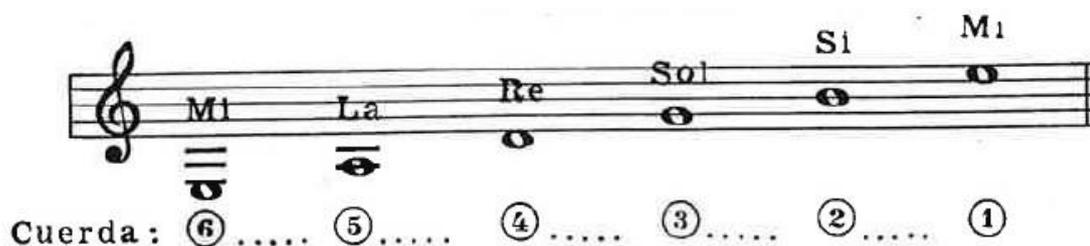
Fig. 1: *Scordatura* primer movimiento *Kurze Schatten* de B. Ferneyhoug.

Fig. 2: Afinación convencional de la guitarra.

En algunos de los movimientos, este compositor utiliza varios pentagramas, algo poco habitual en las obras para guitarra, como es el caso del primer movimiento que presenta tres pentagramas para una sola guitarra. El compositor inglés utiliza, nada más empezar la obra, recursos tales como: *pizzicato alla B artok*, *pizzicato*, o *armónicos*.

Fig. 3: Comienzo del primer movimiento de *Kurze Schatten* de B. Ferneyhoug.

En otros momentos de la pieza, se desdobra el discurso musical en dos partes: en un pentagrama se incluye la melodía, y en la parte superior se indican las percusiones que se han de hacer sobre la tapa. Esta es una forma relativamente com un de presentar esta técnica extendida. Aunque de difícil ejecución, hay que reconocer que Ferneyhoug detalla

NUEVOS LENGUAJES EN EL REPERTORIO GUITARRÍSTICO

bastante la forma en que quiere que se ejecuten estas percusiones, ya que asigna una línea para la mano derecha (m.d) y otra a la mano izquierda o *sinistra* (m.s). Además de la percusión con ambas manos, utiliza otras técnicas como el *trémolo* o el *glissando*.

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves. The top staff is for the right hand (Mano Dcha.) and the middle staff is for the left hand (Mano Izqda.). The score includes various performance instructions and techniques:

- Tempo and Dynamics:** The piece is in 4/2 time with a tempo marking of $\text{♩} = 42$. Dynamics range from *ppp* (pianissimo) to *f* (forte).
- Techniques:** The score includes *legato*, *rapido*, *trémolo*, and *glissando*. Specific markings include "m.d.", "m.s.", "m.c.", "stouf", "marc.", "simbre gliss.", "pizz.", and "pesante poss.".
- Articulation and Phrasing:** There are markings for *non troppo* and *3-2* patterns.
- Chordal Structures:** The bottom staff shows chordal structures with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4, with dynamics *p*, *mp*, and *f*.

Fig. 4: Fragmento del tercer movimiento de *Kurze Schatten* de B. Ferneuyhough.

A pesar de todas las instrucciones que aporta el compositor en cuanto a ritmo e intensidad, no es tan detallado en los aspectos relativos a la interpretación. En este sentido, *Las seis cuerdas* del compositor y guitarrista italiano Alvaro Company es, sin lugar a dudas, una de las que más instrucciones de interpretación aporta de todo el repertorio guitarrístico. De ahí que comparta el primer apartado de este artículo junto con *Kurze Schatten II*. Escrita en 1963, esta obra no es demasiado conocida por los guitarristas en general; tal vez por su elevado nivel de dificultad, desde un punto de vista técnico, así como por usar un lenguaje bastante poco convencional.

DIEGO MATEO SABADELL

POSIZIONI DELLE UNGHIE M. D. SULLE CORDE:

Il simbolo  rappresenta la sezione della corda tra il XII° tasto e il ponticello (). il simbolo  rappresenta l'unghia

La posizione del segno  sulla sezione orizzontale  indica il punto dove pizzicare la corda (dal XII° tasto:  al ponticello: )

L'inclinazione di  su  indica l'angolo dell'unghia rispetto alla corda.

unghia inclinata: 

unghia diritta: 

lato dell'unghia: 

(senza unghia) polpastrello: 

ALCUNI ESEMPLI:

-  unghia inclinata al XII° tasto
-  col lato dell'unghia alla rosa
-  unghia diritta al ponticello
-  (senza unghia) col polpastrello alla tastiera

Fig. 5: Indicaciones de interpretación de *Las seis cuerdas* de A. Company.

En el ejemplo, se muestran todas las especificaciones que ofrece Company para tocar su pieza. Indica no solamente en qué parte de la cuerda se ha de pulsar (*sul tasto*, *ponticello*), sino que, además, concreta qué parte de la uña se ha de usar para pulsar. Seguramente ello se deba a que Company es guitarrista, además de compositor. El hecho de que todo quede tan especificado constituye uno de los motivos de la dificultad de esta pieza; de la misma manera, la concisión con que especifica incluso con qué ángulo debe atacar la uña la cuerda indica el grado de precisión que el autor italiano espera del intérprete.

Al observar estas indicaciones, una de las cosas más llamativas es la atención que se presta al *vibrato*, una técnica extendida que se lleva usando desde hace siglos, y que suele indicarse de la forma más escueta, solamente poniendo la palabra *vib.* o *vibrato*. al lado de la nota o acorde en que se ha de ejecutar, o, en muchos casos, se espera incluso que salga de forma espontánea del propio intérprete. Company se aleja de esta forma de anotar esta técnica y opta por detallar los diferentes tipos de *vibrato*, catalogándolos según su velocidad y su intensidad. Nos encontramos por tanto una vuelta de tuerca a una técnica que ya había pasado a formar parte de los recursos idiomáticos de la guitarra. En esta obra esta técnica es tratada de una forma muy poco convencional.

NUEVOS LENGUAJES EN EL REPERTORIO GUITARRÍSTICO

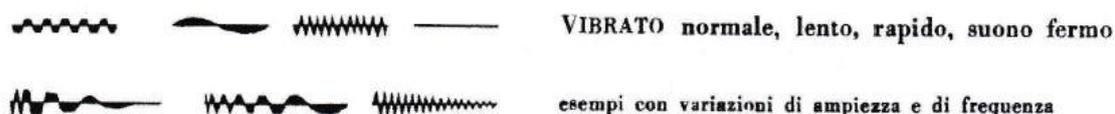


Fig. 6: Tipos de *vibrato* en *Las seis cuerdas* de A. Company.

En las indicaciones que facilita A. Company al principio de la obra se aprecia cómo establece los diferentes tipos, desde rápido hasta sin vibrato, y de cómo los combina. Ello supone un trabajo muy elaborado para conseguir que se aprecien las diferencias, más aún cuando durante la pieza va alternando el uso de los diferentes tipos.

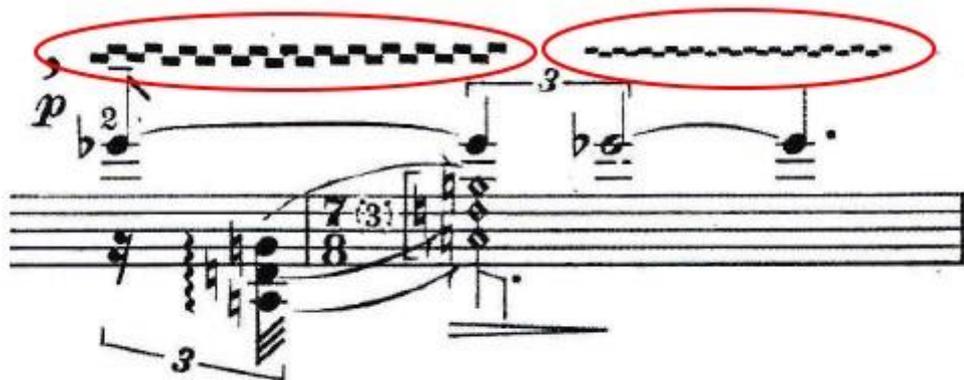


Fig. 7: Uso de diferentes tipos de vibrato en *Las seis cuerdas* de A. Company.

En la figura, el autor italiano pide un vibrato “normal” en ambas ocasiones, aunque el primero más intenso que el segundo, y que ambos sean constantes. Puede resultar difícil, tanto para el guitarrista como para el público, apreciar la diferencia entre uno y otro.

3. INFLUENCIA DE LA MÚSICA FOLKLÓRICA EN DOS OBRAS: *TELLUR* (1977) DE T. MURAIL Y *SEQUENZA XI* (1983-84) DE L. BERIO

Para este apartado se han elegido dos obras con un lenguaje muy vanguardista y con una influencia en común: el flamenco. Por una parte, en las indicaciones de interpretación que proporciona al principio de su obra, Murail especifica que la forma de tocar debe estar más dirigida al flamenco que al repertorio clásico. Por otra parte Berio, según sus propias palabras, pretende que en su obra convivan dos idiomas instrumentales: uno tiene sus raíces en la tradición flamenca, y el otro en la guitarra clásica.

DIEGO MATEO SABADELL

Al igual que otras músicas populares o folklóricas, el flamenco ha inspirado, o llamado la atención de muchos compositores no guitarristas, como fue el caso, entre otros, de Manuel de Falla. A ello conviene añadir el interés que también ha atraído la particular afinación del instrumento (por cuartas) y una técnica extendida que siempre se ha asociado a la guitarra, el *rasgueo* o *rasgueado*. En este caso, al igual que sucedía con Company en *Las seis cuerdas*, el autor trata una técnica extendida que se podría considerar dentro de la técnica guitarrística de una forma poco convencional, intentando en algunos casos imitar a los guitarristas de *Jazz* como explica R. Andia (guitarrista para quién fue compuesta la obra) cuando explica cómo ha de ejecutarse la pieza. Resulta muy útil la información que Andia proporciona en su propia página web con consejos de interpretación, lo cual se echa de menos en muchas de las obras de este repertorio.

Se han seleccionado estas dos obras por el particular modo que ambos autores utilizan esta y otras técnicas extendidas (algunas más propias del flamenco como puede ser el uso del meñique) adaptándolas a su particular lenguaje consiguiendo, en ambos casos, unos resultados muy interesantes. Ambos compositores reconocen que el idioma guitarrístico es a veces un tanto complejo. T. Murail va más allá y afirma que la guitarra es en su origen un instrumento étnico, y le parece más atractivo este aspecto a la hora de componer que su utilización para tocar un repertorio clásico. Asimismo el autor francés reconoce que fue para él un reto componer *Tellur* porque “se opone tanto al tipo de música que escribo”. Berio también hace alusión al hecho de que la guitarra tiene un idioma particular para el que es difícil escribir (Crutchfield, NYT 3).

La obra del compositor francés es otro buen ejemplo, tanto de un lenguaje muy particular como de una extrema dificultad de ejecución. El propio autor advierte al intérprete en el prólogo de la partitura que se trata de una obra que utiliza unas formas de tocar poco convencionales. Por un lado, detalla la *scordatura* de la guitarra, las notaciones rítmicas (asigna segundos de duración para algunas secciones), así como otros símbolos, como por ejemplo la forma de representar los cuartos de tono o los rasgueos.

NUEVOS LENGUAJES EN EL REPERTORIO GUITARRÍSTICO

CONVENTIONS D'ECRITURE	PRINCIPLES OF NOTATION												
<p>NOTATION RYTHMIQUE</p> <p>La partition est divisée en sections dont la durée est indiquée au début de chacune :</p> <p> = section d'environ 25 secondes</p> <p>Certains passages sont notés à l'aide des valeurs rythmiques traditionnelles (parfois des pointillés précisent les temps, ou battues) . Ailleurs la notation est « proportionnelle » : les durées sont proportionnelles aux espacements (selon les sections, de 1,5 à 2 cm pour 1 seconde).</p> <p>A la lettre  , les valeurs notées comme des croches  ne sont pas de vraies « croches égales » mais doivent être exécutées plus ou moins longues en fonction de leur écartement.</p> <p>très vite</p>	<p>RHYTHMIC NOTATION</p> <p>The score is divided into sections, the durations of which are indicated at the beginning of each :</p> <p>= the duration of the section is about 25 seconds.</p> <p>Some parts are written with traditional rhythmic values (sometimes broken lines are used to indicate the beats).</p> <p>In the other parts, the notation is « proportional », i.e. the durations are proportional to the spacing (according to the section, from 1,5 to 2 cm for 1 second).</p> <p>At letter  , values written with beams are not really equal eighth notes, but should be performed more or less as long durations, again according to the spacing.</p> <p>very fast</p>												
<p></p> <p></p> <p>L.V.</p> <p>Sp</p> <p> Sp</p>	<table border="1"> <thead> <tr> <th data-bbox="475 674 671 696">AUTRES SYMBOLES</th> <th data-bbox="900 674 1075 696">OTHER SYMBOLS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="475 712 826 745">plus bas d'1/4 de ton que b , b</td> <td data-bbox="900 712 1166 745">1/4 tone lower than b , b</td> </tr> <tr> <td data-bbox="475 757 826 790">passer progressivement d'un mode de jeu à l'autre.</td> <td data-bbox="900 757 1303 790">progressively change from one method of playing to another</td> </tr> <tr> <td data-bbox="475 813 603 835">laissez vibrer</td> <td data-bbox="900 813 1027 835">laissez vibrer</td> </tr> <tr> <td data-bbox="475 857 628 880">près du chevalet</td> <td data-bbox="900 857 1203 880">sul ponticello (near the bridge)</td> </tr> <tr> <td data-bbox="475 902 826 925">passer progressivement sur le chevalet</td> <td data-bbox="900 902 1166 925">gradually approach the bridge</td> </tr> </tbody> </table>	AUTRES SYMBOLES	OTHER SYMBOLS	plus bas d'1/4 de ton que b , b	1/4 tone lower than b , b	passer progressivement d'un mode de jeu à l'autre.	progressively change from one method of playing to another	laissez vibrer	laissez vibrer	près du chevalet	sul ponticello (near the bridge)	passer progressivement sur le chevalet	gradually approach the bridge
AUTRES SYMBOLES	OTHER SYMBOLS												
plus bas d'1/4 de ton que b , b	1/4 tone lower than b , b												
passer progressivement d'un mode de jeu à l'autre.	progressively change from one method of playing to another												
laissez vibrer	laissez vibrer												
près du chevalet	sul ponticello (near the bridge)												
passer progressivement sur le chevalet	gradually approach the bridge												

Fig. 8: Indicaciones de notación: T. Murail, *Tellur*

Por otro lado, la obra se divide en secciones, cada una de ellas marcada con una letra dentro de un círculo al principio de cada sección. El compositor francés explica también qué espera del intérprete en cada una de esas partes, y su obra es otra muestra de cómo el universo de la guitarra está en constante expansión y permanece receptivo a otros estilos musicales.

Performance notes

- a)** **R.H.:** rasgueado e a m i . Each pitch corresponds to a finger. Find the right spacing of these fingers which produces the indicated pitches.

L.H.: press the A and dampen the string. Then change to the harmonic and cease the dampening. Progressively press the string so that the pitch A appears (the sharp percussive sounds progressively disappear, giving way to a classical tremolo).

Fig. 9: Notas para la ejecución. T. Murail, *Tellur*

DIEGO MATEO SABADELL

Solo con la explicación de cómo interpretar la primera sección de la pieza, ya es fácil hacerse una idea de su elevada dificultad. Para empezar, en la mano derecha T. Murail incluye también el uso del dedo meñique, cosa muy poco habitual en la guitarra clásica, más común en el flamenco. Además, pide en ambas manos localizar las alturas deseadas, cosa a la que pocos intérpretes están acostumbrados, dada la comodidad que suelen aportar los trastes.

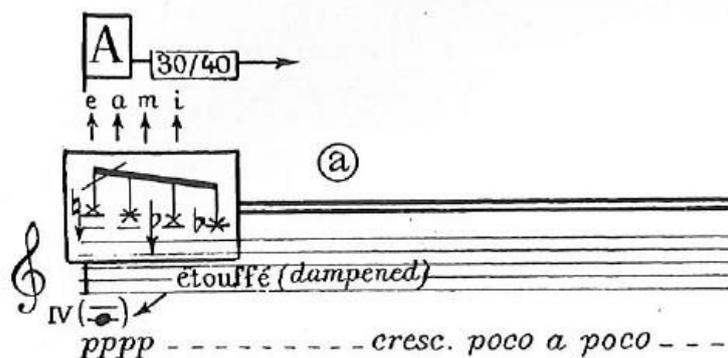


Fig. 10: Alturas con el sonido apagado en *Tellur* de T. Murail.

Centrándonos ahora en la obra de Berio, no está de más recordar que las *Sequenzas* son obras que compuso para instrumentos solistas, las cuales tienen en común el alto grado de virtuosismo que requieren para su ejecución. Si a esto le añadimos lo que el propio compositor pensaba acerca de la guitarra: “Hay un componente idiomático en la escritura para guitarra, algo que va con el instrumento. No puedes destruir eso; lo que he intentado es usarlo y presentarlo en un contexto diferente” (Crutchfield, NYT 3). La *Sequenza XI* es para guitarra, y efectivamente su ejecución resulta bastante complicada. Como ya se ha indicado, la forma de tocar en muchos casos puede recordar al flamenco. Si bien el compositor italiano no es tan estricto como Murail a la hora de dar unas pautas exactas de interpretación, sí que es bastante detallado al explicar la notación que utiliza.

NUEVOS LENGUAJES EN EL REPERTORIO GUITARRÍSTICO

Rasgado

- a)  Rasches Vorschlagnoten-Rasgado: c, a, m, i.
Fast grace note rasgado: c, a, m, i.
- b)  Rasches Vorschlagnoten-Rasgado mit anschließendem akzentuiertem Akkord. Daumen darf beim akzentuierten Akkord benützt werden: c, a, m, i, p.
Fast grace note rasgado followed by accented chord. Thumb may be used on accented chord: c, a, m, i, p.
- c)  So schnell wie möglich : ununterbrochenes Rasgadospiel wie im Flamenco (eine Kombination von Fingern und Daumen der RH anwenden). Kann auch ↑ gespielt werden, angepaßt an die Spieltechnik des Interpreten.
As fast as possible ; continuous rasgado as in flamenco (using a combination of RH fingers and thumb). May also be played ↑ as suits technique of player.
- d)  Auf- und Abstriche mit einem Finger oder mit dem Daumen und einem beliebigen Finger der RH. "Auf" bedeutet in diesem Zusammenhang: "aufwärts in Bezug auf die Tonhöhe". In Wirklichkeit bedeutet "auf" für den Gitarristen: "in Richtung Boden".
Up and down strokes with one finger of RH or thumb and any finger. "Up" means in this context "up with respect to pitch". For the guitarist "up" is actually "towards the floor".

Fig. 11: Nota explicativa de la notación de los *rasgueados* en *Sequenza XI* de L. Berio.

Se puede apreciar cómo el compositor italiano se sirve de muchos recursos tradicionales de la guitarra a la hora de componer su *Sequenza*. Puede ayudar el hecho de que está dedicada a Eliot Fisk, intérprete que ha estrenado, o a quien van dedicadas bastantes obras del nuevo repertorio guitarrístico moderno, y que tiene un papel muy activo, asesorando en la creación y difusión de nuevas composiciones. El intérprete hace referencia a lo difícil que es encontrar compositores que escriban obras asequibles para guitarra sin ser guitarristas. La utilización de las técnicas extendidas en esta pieza está muy presente, puesto que las usa en su exploración del instrumento.

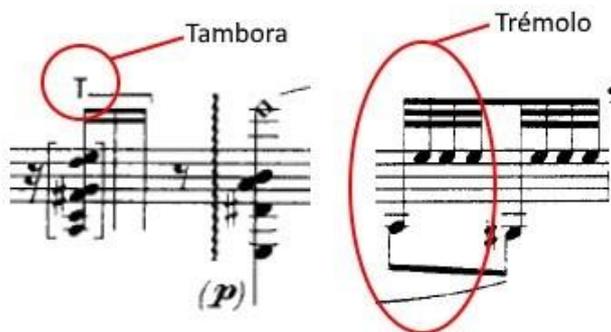


Fig. 12: Ejemplo de uso de diferentes técnicas extendidas en la *Sequenza XI* de L. Berio.

Si un intérprete quisiera preparar las dos obras que componen este apartado, además de enfrentarse a dos obras muy exigentes y virtuosísticas a nivel técnico, deberá encarar también el problema de la polisemia notacional. Resulta llamativo cómo usando técnicas muy similares, ambos compositores las representan de forma bastante diferente.

DIEGO MATEO SABADELL

Sin duda tiene que ver con que no hay una notación estandarizada de las técnicas guitarrísticas, y que cada autor busca la mejor forma para plasmar sus ideas musicales en una partitura. Donde más se va a apreciar la falta de estandarización notacional es en el uso del dedo meñique de la mano derecha, dado que es un dedo que está fuera de la técnica convencional de la guitarra, los tratados de técnica no recogían la forma de nombrarlo, por lo que los compositores modernos cuando han querido usarlo han optado por la notación que han considerado más conveniente.

Sequenza XI
Rasches Vorschiagnoten-Rasgado (c) a, m, i.
Fast grace note rasgado: c, a, m, i.

Tellur
e a m i
etouffé
pppp

Las seis cuerdas
f i u P a m i

Fig. 13: Ejemplo de diferentes notaciones de uso del meñique en obras tratadas en el artículo.

Vemos cómo los tres autores utilizan el mismo dedo, ya sea para realizar *rasgueados* (Berio y Murail) o percusiones en la tapa de la guitarra (Company), cada uno utiliza una letra diferente para indicar un mismo dedo. También puede verse en el caso de otro autor, como G. Petrassi, que en su obra *Nunc* asigna a este dedo la letra M. En el caso de esta técnica, no es demasiado complicado para el intérprete intuir que se trata de usar el meñique, pero para otras, como el trémolo con el dedo pulgar, pueden hacer más difícil el estudio del repertorio.

Por este motivo, se ha querido hacer hincapié en este caso concreto, poniendo de manifiesto el problema de que no exista una notación estandarizada, y que requeriría una constante actualización, también facilitada por el uso de las bases de datos digitales.

NUEVOS LENGUAJES EN EL REPERTORIO GUITARRÍSTICO

4. LA GUITARRA COMO INSTRUMENTO DE PERCUSIÓN: *KO-THA*, DE G. SCELSI Y *PERCUSSION STUDIES*, DE A. KAMPELA

Ko-Tha resulta ser una de las obras más originales del repertorio guitarrístico, aunque poco habitual en los programas de conciertos. En el título de la misma se añade la explicación: "pour guitare traitée comme un instrument de percussion". La forma de coger el instrumento no es la convencional, ya que se coloca la guitarra totalmente en horizontal sobre las piernas del intérprete y se toca como si de un instrumento de percusión se tratase.

The performer should rest the guitar horizontally on the knees so as to be able with ease to alternate plucking the strings and playing percussively on the body of the instrument. The music should be distributed between the two hands independently of the way it is notated. The notation is based on the following criteria:

The upper line refers to the strings; these are always used open. The tuning is as normal but the notes are written at their real octave:

strings plucked normally or «snatched at».

vigorously pluck all the strings within the square brackets.

idem, giving prominence to the rhomboidal note (harmonic), if need be by using the other hand.

string plucked with the fingernail.

pluck the string and let it vibrate against the nail.

strings plucked (with the nail) between the bridge and the tail-piece. The pitch of the written note refers to the string used.

hit the strings with the flat of the hand.

Fig. 14: Indicaciones de interpretación. G. Scelsi, *Ko-Tha*.

Además de la forma de coger la guitarra, el compositor explica la notación, ya que, a diferencia de la práctica totalidad de las obras escritas para guitarra, sus obras están escritas en clave de Sol y suena una octava baja: en este caso, se escribe en clave de Fa en 4ª y están anotados los sonidos reales que se escuchan

DIEGO MATEO SABADELL

The lower line refers to the percussive play on the body of the instrument in the following ways:

- a) *hit with one finger, or with alternate fingers, or with the fingers bunched together while keeping in the hand supple.* 
- b) *hit with the joints of the fingers* 
- c) *hit the tail-piece with a finger* 
- d) *knock on the tail-piece with a finger* 

Fig. 15: Indicaciones para interpretar el último pentagrama. G. Scelsi, *Ko-Tha*.

Como se aprecia en el ejemplo, G. Scelsi deja el pentagrama inferior para los sonidos percusivos, y detalla cómo ejecutarlos. Si bien la lectura también parece complicada, resulta más sencilla y menos densa que la utilizada por A. Company en *Las seis cuerdas*. El uso de la guitarra como instrumento de percusión empieza a estar más presente en los programas de grandes intérpretes.

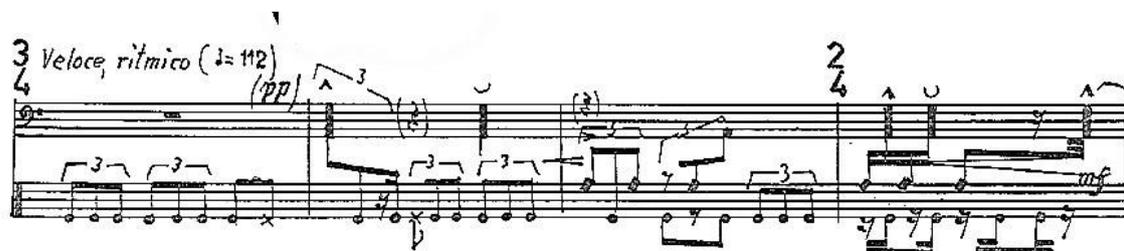


Fig. 16: Pasaje. G. Scelsi, *Ko-Tha*.

El problema que se encuentra a veces para interpretar esta obra es el pequeño rango sonoro de la guitarra. Para solventarlo, no es raro ver intérpretes que utilicen amplificación, una guitarra acústica o incluso una mandolina. Buscar soluciones para este problema siempre resultará enriquecedor para el instrumento, ya que no tiene por qué permanecer ajeno a los recursos que proporciona el mundo actual.

Los *Percussion studies* o *Danças percussivas* de A. Kampela, al igual que *Ko-Tha*, exploran los recursos de la guitarra desde el punto de vista de la percusión. Si bien Scelsi trató a la guitarra como un instrumento de percusión, el compositor brasileño trata la guitarra de forma más convencional.

NUEVOS LENGUAJES EN EL REPERTORIO GUITARRÍSTICO

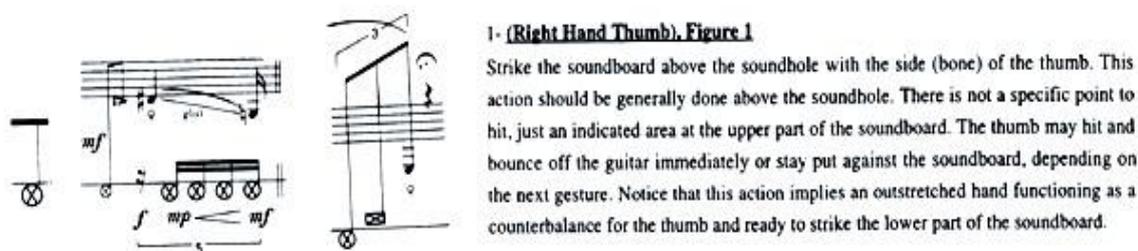


Fig. 17: Ejemplo de notación en *Percussion studies*.

La edición de esta pieza es muy detallada. Al comienzo presenta la notación que va a utilizar junto con una explicación de qué espera del intérprete. Muchos de los recursos provienen de la guitarra eléctrica, como es el caso del *tapping*. Es muy llamativa la utilización de cucharas para hacer algunos efectos que también recuerdan a la guitarra eléctrica cuando el autor busca un efecto *wawa*, aunque no es el primer compositor en usarlo, pues ya lo hizo E. Rautavaara. Sin embargo, el finlandés buscaba simplemente crear una atmósfera concreta, mientras que el brasileño además utiliza un bolígrafo como si fuera un *slide*.

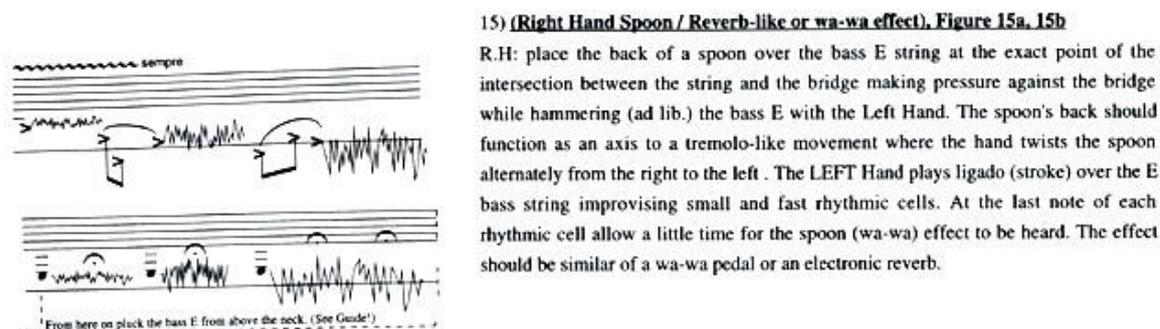


Fig. 18: Notación del uso de una cuchara en *percussion studies* de A.Kampela.

Al igual que hacen otros compositores, en este caso presenta el estudio en un sistema, separando sonidos normales y percusivos, donde el pentagrama superior indica la altura de las notas pulsadas normalmente, y en una línea inferior, las técnicas extendidas.

El enfoque que el compositor brasileño da a la pieza es bastante más explosivo que *Ko-Tha*. Tal vez por ello sea relativamente más habitual escuchar su obra en público, a lo que se suma el hecho de coger la guitarra de forma convencional. Echando un vistazo a la obra de Kampela se apreciará cómo está buscando constantemente expandir el universo sonoro y técnico de la guitarra, como vemos en *Exoskeleton for viola alla chitarra.*, similar a lo que hace Scelsi.

5. SONATA OP. 47 DE A. GINASTERA, UNA DE LAS OBRAS MÁS LOGRADAS CON UN LENGUAJE EMINENTEMENTE CONTEMPORÁNEO

Finalmente se va a hablar de una obra que, además de haber sido innovadora, usar un lenguaje poco convencional y hacer uso de bastantes técnicas extendidas, ha sido capaz de conquistar al público y formar parte del repertorio de grandes guitarristas. Se ha optado por dedicarle un apartado especial, porque se puede ver como una síntesis de los apartados anteriores. El compositor argentino es muy preciso en su escritura (si bien más comprensible que la de Ferneyhough o Company). La obra está fuertemente influenciada por la música popular argentina, y utiliza numerosas técnicas extendidas de percusión.

La *Sonata op.47* de A. Ginastera (1976) es sin duda una de las piezas más conocidas del repertorio guitarrístico moderno. Se trata de una obra que podría haberse incluido en los apartados anteriores. Utiliza gran cantidad de técnicas extendidas, algunas de ellas muy originales como es el caso del *siffle*, que consiste en pasar las uñas de la mano derecha por una de las cuerdas con entorchado, produciendo un sonido como un silbido; o también, un rasgueo en el clavijero de la guitarra que produce un sonido muy agudo, aportando más tensión al segundo movimiento de la sonata (*Scherzo*).

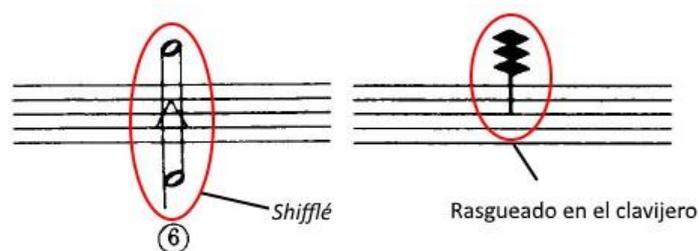


Fig. 19: Algunas técnicas extendidas usadas por Ginastera, *Siffle* y rasgueado en el clavijero.

Hay que destacar la influencia de la música popular en la obra de Ginastera, en este caso la música popular argentina, como se puede ver en el ritmo de *Baguala* en el primer movimiento de la sonata, el cual, en lugar de ser tocado de forma convencional, ha de ser ejecutado realizando una tambora con la parte de la mano que en cada caso especifique el autor. El acercamiento que hace a la música popular es más desde un punto de vista rítmico, por lo que su presencia es más fácilmente reconocible que en las obras de Berio y Murail que lo enfocaban más hacia la técnica.

NUEVOS LENGUAJES EN EL REPERTORIO GUITARRÍSTICO

Fig. 20: Ritmo de *Baguala* usado por A. Ginastera en la *Sonata op.47*.

La forma de anotar las técnicas extendidas puede no ser tan precisa como *Kurze Schatten II* o *Las seis cuerdas*, pero el lenguaje es bastante más comprensible para el intérprete. Lo más interesante desde el punto de la notación es los diferentes tipos de *tambora* que especifica el compositor argentino, que en algunos casos combina con el *rasgueado*. Especifica, además, que los golpes de la *tambora* sean suficientemente fuertes como para que se oiga cómo las cuerdas golpean en el mástil. Según las indicaciones de Ginastera, “Conseguir este estilo popular argentino de tocar es esencial para cumplir los deseos del compositor”.

Fig. 21: Diferentes tipos de *tambora* utilizados por A. Ginastera en *Sonata op.47*.

Los tres tipos de *tambora* que el intérprete debe utilizar a lo largo de la obra (sobre todo en el cuarto movimiento) además de ser bastante específicos, tienen una notación muy detallada y lo que es casi más importante, muy comprensible. Se deben golpear las cuerdas con la palma, con el pulgar o con el puño cerrado de la mano derecha. A pesar de ser tan concreto en sus indicaciones, la obra es más accesible desde el punto de vista notacional para el intérprete que las de Ferneyhough o Company.

Aunque relativamente conocidas, las obras comentadas en los apartados anteriores, se oyen muy poco en los conciertos, y, en algunos casos, ni siquiera hay grabaciones. Llama la atención que la *Sonata* de Ginastera sí ha conquistado al público y es bastante frecuente verla interpretada en concursos o en conciertos. El motivo de porqué esta obra en concreto se ha hecho un hueco en el repertorio de grandes guitarristas puede ser debido a varios factores. A pesar de usar gran cantidad de técnicas extendidas que se alejan del repertorio convencional y usar un lenguaje bastante vanguardista, la influencia de la música popular se

DIEGO MATEO SABADELL

hace bastante evidente, además del carácter explosivo y espectacular de la pieza. Desde el punto de vista del intérprete la proporción dificultad con resultado está bastante equilibrada, dado que, aunque requiere un arduo trabajo, el éxito ante cualquier tipo de público está garantizado.

No se pretende desmerecer las otras obras, pues se trata de un repertorio que es menos conocido, y con unos lenguajes muy diferentes de aquellos que se han asociado tradicionalmente con la guitarra clásica. En algunos casos, como *Telluro* o *Ko-Tha*, parecen más una investigación de las posibilidades del instrumento por parte de los compositores. Todo esto no las hace menos interesantes; sin embargo, si se va a escuchar alguna de estas obras, hay que hacerlo concienciado de que se trata de un punto de vista diferente a lo que se está más acostumbrado.

Si algo tienen en común todas las obras tratadas en este artículo es el elevado nivel de dificultad que representan para los intérpretes, no solo desde el punto de vista técnico, sino también desde un punto de vista musical. A pesar de que todas ellas tienen un nivel de dificultad similar, solamente se puede escuchar a menudo en salas de conciertos la *Sonata* de Ginastera. La razón de esto puede ser que el resto de obras tratadas utilizan unos lenguajes muy alejados de lo que los espectadores están acostumbrados y pueden encontrarlas aburridas o excesivamente densas. Por esta razón, muchas veces los intérpretes descartan el estudio de piezas que luego no vayan a tener una buena acogida por parte del público en general.

6. CONCLUSIONES

Una de las ventajas de la música aquí presentada es que la mayor parte de compositores están vivos, o todavía quedan intérpretes que los conocieron, por lo que se produce una relación dialéctica con los intérpretes en general, lo cual hace que la idea que pretenden o pretendían plasmar sea más asequible.

Como intérprete y amante de la música contemporánea, estoy de acuerdo con C. McAllister en que existe una gran ausencia de métodos y material que acerque tanto las técnicas extendidas como lenguajes más vanguardistas o más alejados de la música tonal a los estudiantes de los primeros cursos, para que cuando aborden en un futuro este tipo de repertorio tan comprometido tengan algunos conocimientos previos (McAllister, 2004). Una de las causas del rechazo que muchas veces produce este repertorio, tanto en público como en intérpretes, es, en numerosas ocasiones, que no estamos familiarizados con esas sonoridades.

Otra interesante línea de investigación nos llevaría a profundizar sobre las ideas que aportan R. A. Lunn en *Youtube*, que ofrece tutoriales sobre cómo interpretar las diferentes técnicas extendidas. O R. Andia, que, en su página *web*, proporciona una pequeña guía para componer para guitarra con sugerencias de notación y de cómo debería sonar. Esta última es una buena iniciativa para intentar poner fin al problema de la polisemia notacional. Lo ideal sería encontrar algo a medio camino entre ambos puntos de vista con el fin de proporcionar una guía tanto a intérpretes como a compositores.

NUEVOS LENGUAJES EN EL REPERTORIO GUITARRÍSTICO

BIBLIOGRAFIA

- Alcazar, M. (1989). *The Segovia-Ponce letters*. Columbus: Editions Orphee.
- Andia, R. (1984). "Tellur une analyse". *Les cahiers de la guitar*, 12, pp. 28-32.
- Crutchfield, W. (1989). "Luciano Berio speaks about virtuosos and strings". *The New York Times*, 13-01-1989, p. 3. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/1989/01/13/arts/luciano-berio-speaks-of-virtuosos-and-strings.html>
- Lunn, R. A. (2010). *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers*. Columbus: Ohio State University.
- McAllister, C. (2004). *The vanguard guitar*. Québec: Productions d'Oz.
- Schneider, J. (2015). *The Contemporary Guitar*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Titre, M. (2013). *Thinking through the guitar: the sound-cell-texture chain*. Leiden: Leiden University.

Fecha de recepción: 17/03/2018

Fecha de aceptación: 15/10/2018