

Una Breve Historia de los Métodos de Guitarra.

por Matanya Ophee

Traducido por Melanie Plesch

Esta ponencia es una breve historia de los métodos para guitarra publicados por guitarristas de habla española, ya sea en España o en otros países. Sobre este tema se han publicado un número considerable de artículos y tesis doctorales. En tal sentido, deben mencionarse los nombres de Paul Cox, Danielle Ribouillault, Joseph Holecek, Nicola di Lascio, Brian Jeffery, Mario dell'Ara y Erik Stenstadvoid. Además de tratar la significancia histórica de los métodos principales, yo diría que la mayor parte de estos estudios se preocuparon fundamentalmente por analizar los aspectos técnicos de la ejecución guitarrística tal como aparece demostrada por los diferentes autores. Otro enfoque que considero inadecuado en estas obras es que, si bien estaban tratando de cubrir el tema desde todos los ángulos posibles, se concentraron únicamente en aquéllos métodos de la primera mitad del siglo XIX provenientes de Europa Central y Occidental que han llegado hasta nosotros.

En lugar de tratar el tema como debería ser tratado, incluyendo métodos para guitarra de las Américas y Rusia e incluyendo aquéllos publicados en épocas recientes, limitaré mi presentación a un grupo lingüístico, pero cubriendo todo el espectro histórico desde el método más antiguo publicado en notación en pentagrama hasta nuestros días. Más aún, en vez de discutir la técnica, me concentraré en los principios pedagógicos utilizados por los guitarristas de habla hispana en la enseñanza de aspectos técnicos específicos de la ejecución guitarrística.

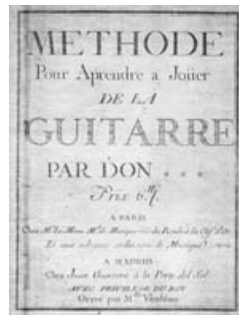
Con pocas excepciones, todas las figuras importantes en la historia de la música se han dedicado a la enseñanza. Al transmitir el conocimiento musical a los estudiantes, uno inevitablemente llega a ciertas conclusiones y metodologías que pasan a formar parte de su bagaje profesional. El deseo de expandir nuestra esfera de influencia más allá de los límites del aula es una importante motivación para codificar y organizar nuestros pensamientos en forma progresiva y poner el todo resultante al alcance de un público más amplio. Así nace una colección impresa de máximas, ejercicios, estudios, teorías, observaciones filosóficas y otros dictados que el autor compila como fruto de su experiencia y conocimiento y que eventualmente se denomina método.

Permítaseme hacer la siguiente observación. La interacción psicológica que se produce en la situación de enseñanza con un maestro dado y un estudiante dado, es única, no puede reproducirse. Un método, un libro, no puede adecuarse a todas las posibles combinaciones de maestro-alumno. Sin embargo, el autor de un método siempre se insinúa entre el maestro y el alumno como una entidad invisible pero constantemente presente, y esto es cierto sin importar que el método sea español, alemán, americano, inglés, francés, italiano o ruso.

La mayor parte de los métodos impresos en los últimos tres siglos estaba dirigida directamente al estudiante y daban por sentado que no había un profesor disponible. Inclusive, a menudo estaban diseñados para evitar al profesor aún en aquéllos casos en los que se suponía que el alumno contaba con uno. Puede decirse que aquéllos métodos que gozaron de numerosas ediciones, como por ejemplo los de Carulli y Carcassi, tuvieron éxito porque permitieron a los aficionados aprender la técnica básica ya fuera que tuvieran acceso a un maestro o no. Como muchos guitarristas de mi generación recordarán, estos libros también servían como textos didácticos "listos para llevar" y como tal fueron usados por nuestros maestros.

Los métodos implícitos en el título de esta ponencia son numerosos. En el poco tiempo disponible voy a discutir una pequeña proporción de ellos, que he seleccionado de acuerdo a su importancia histórica en relación al arte y la ciencia de pedagogía guitarrística. El primer método para guitarra en utilizar notación en pentagrama fue publicado por un autor anónimo llamado Don*** en 1758.

Hagan un Click sobre la imagen para verlo en tamaño más grande.



El hecho de que el autor se oculte detrás de un seudónimo precedido por el “Don” sugiere que éste puede haber sido español y quizás una persona de una cierta posición social, tal como un noble bien conocido o un militar. La significación de este texto reside en que es el único método de mediados del siglo XVIII que existe actualmente, proveyéndonos así de un testimonio directo del estado de la práctica guitarrística en España en esa época. El testimonio de Don***, quienquiera que éste haya sido, no parece derivar de otras fuentes. Prácticamente en todos los capítulos el autor hace referencia constante a las prácticas españolas, inclusive revelando por momentos una cierta parcialidad nacionalista. A lo largo del libro, todos los ejemplos didácticos están presentados paralelamente en notación en pentagrama y en tablatura.

Suite d'Harmonie

 The image displays a musical score for a piece titled "Suite d'Harmonie". It consists of six systems of music. Each system includes a pair of staves: the top staff is a guitar pentagram (a six-line staff with numbers 1-6) and the bottom staff is a standard musical staff with a treble clef. The notation is in a historical style, with various rhythmic values and accidentals. The piece is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature.

En general, el punteo se realiza con el pulgar de la mano derecha en los órdenes cuarto y quinto mientras que los órdenes primero, segundo y tercero son punteados alternativamente con los dedos primero y segundo, presumiblemente el índice y mayor. Hay otras posibilidades, afirma Don Tres Asteriscos, pero:

“sin embargo, para no abrumar la memoria del principiante, trataré las reglas de digitación y punteo cuando presente los ejemplos musicales.”

Tenemos aquí un testimonio interesante acerca de los efectos psicológicos del proceso pedagógico. A continuación el autor

presenta el plano habitual del diapasón de la guitarra y sugiere un plan para aprender de memoria en diez días que asegurará un dominio completo del diapasón. El primer día el alumno deberá memorizar los nombres de las cuerdas al aire. En el segundo día deberá aprender las notas que se encuentran en el primer casillero, y así sucesivamente un casillero por día hasta el casillero número diez. En diez días el alumno debería conocer aquéllo que habitualmente toma seis meses de estudio. El primer método para guitarra conocido que utiliza notación en pentagrama muestra que su autor se preocupaba ya por el proceso de enseñanza de la guitarra.

Los *Principios* de Federico Morretti.

Hagan un Click sobre la imagen para verlo en tamaño más grande.



Los eventos políticos relacionados con la Revolución Francesa y, posteriormente, las aventuras expansionistas de Napoleón Bonaparte pueden haber sido responsables en parte del aumento del flujo de ideas a través de las fronteras nacionales en Europa. Muchos e importantes métodos para guitarra empezaron a aparecer en España, Italia, Alemania, Austria y Rusia. Quizás el más influyente de todos ellos, al menos en los ojos de sus contemporáneos fue el método para guitarra del napolitano Federico Moretti, *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, publicado en Madrid en 1799. Este libro es prácticamente una versión exacta, salvo pocos detalles adicionales, de un método similar publicado por Moretti en Italia en 1792. La diferencia más importante es que esta versión fue escrita para una audiencia española y estaba diseñado para el instrumento más popular en España en la época: la guitarra de seis cuerdas dobles. La primera parte del prólogo del libro termina con esta nota al pie:

Aunque yo uso la guitarra de siete órdenes sencillos, me ha parecido mas oportuno acomodar estos Principios para la de seis órdenes, por ser la que se toca generalmente en España . . .

El prólogo continúa con una descripción detallada de las razones que llevaron a Moretti a añadir un compendio completo de la teoría general de la música: él no podía enviar a sus clientes a Italia a buscar libros de teoría y no pudo encontrar ningún libro en castellano que satisficiera sus requerimientos. Desde el punto de vista pedagógico, el libro de Moretti no es un método práctico para el aficionado medio. Ello no obstante, es una fuente de información indispensable para la historia de la pedagogía de la guitarra española, habiendo sido quizás el primer intento serio de sistematizar el conocimiento acerca de la guitarra y sus posibilidades, un esfuerzo que sería llevado a su máxima expresión por Moretti mismo y por Giuliani, Sor y Aguado en los años subsiguientes.

Arte de Tocar La Guitarra Española de Fernando Ferandiere.

Hagan un Click sobre la imagen para verlo en tamaño más grande.



El método para guitarra de Fernando Ferandiere, publicado en Madrid el mismo año que el de Moretti, [\(Nota 1\)](#) es una obra más

convencional, que intenta ofrecer un conocimiento práctico del instrumento al mismo tiempo que enseña los rudimentos de la música. El argumento principal de Ferandiere en favor de su libro es que la guitarra, el instrumento nacional de España, como él dice, no debe ser ejecutada solamente como acompañamiento de fandangos y boleras sino que debe considerarse como un instrumento serio para la ejecución de la música de cámara.

Salvador Castro de Gistau.

Hagan un Click sobre la imagen para verlo en tamaño más grande.



Hacia finales del siglo XVIII numerosos métodos para guitarra continuaron publicándose en todas partes de Europa. Posiblemente el más notable de ellos fue el publicado en París por Salvador Castro de Gistau, *Méthode de Guitare ou Lyre par S. Castro*. Castro fue un guitarrista reconocido, amigo cercano de Federico Moretti, el cual le dedicó algunas de sus composiciones. El método está organizado en seis secciones, cada una de ellas divididas en dos partes, comprendiendo un total de doce folios. La característica principal de la obra es la ausencia casi total de texto. Si bien a lo largo de la obra hay numerosos comentarios incluidos en las notas al pie, la mayor parte de los folios contienen únicamente ejercicios musicales. Otro rasgo destacable es que, a excepción de algunas indicaciones de posición, este método carece prácticamente de indicaciones de digitación. Esto sugeriría que no fue diseñado para ser utilizado sin maestro sino más bien como material didáctico para ser empleado por los profesores.

Las seis secciones tratan de distintos aspectos de la técnica guitarrística, comprendiendo preludios cortos en cada tonalidad de acuerdo al círculo de quintas. Dichas secciones son:

I. *Tratado de modulaciones mayores y menores*. Como podemos ver, cada tonalidad está presentada con una escala simple, una cadencia de los principales acordes de la escala y un breve estudio de arpeggio sobre estos acordes.

Hagan un Click sobre la imagen para verlo en tamaño más grande.



II. *Primeros ejercicios*. Cada tonalidad es presentada en tres ejemplos cortos llamados frases armónicas, ocupando un renglón de música cada uno, cuyo objeto es familiarizar al alumno con inversiones de acordes y distintas fórmulas de arpeggio.

III. *Primeros estudios*. Estudios breves, de tres renglones, en cada tonalidad, cuyo objetivo es familiarizar al alumno con las modulaciones mayores y menores.

IV. *Segundos estudios*. Una expansión de la sección precedente que incluye patrones rítmicos más complejos.

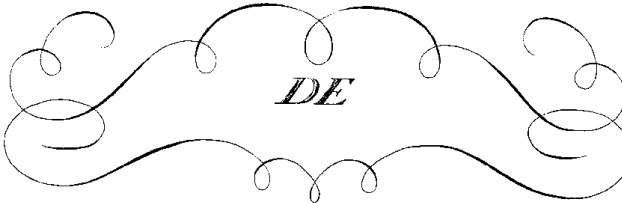
V. *Acompañamiento de escalas diatónicas ascendentes y descendentes*. Cada grado de la escala aparece acompañado de su acorde correspondiente presentado en diversas fórmulas de arpeggio.

VI. *Últimos estudios*. Cada estudio es un Rondó de una página, ofreciendo una exposición completa de las modulaciones tradicionales de la tonalidad dada, una vez más presentada en una variedad de fórmulas rítmicas y de arpeggio.

Parecería que el método de Castro fue el precursor de muchas ideas pedagógicas que forman la base de la metodología de autores tales como Carulli y Carcassi, si bien este hecho no ha sido reconocido, ya fuera por sus contemporáneos como por los estudiosos del presente. La estructura del libro implica que el material puede ser presentado al alumno como un suplemento de cualquier otro método. Podría estudiarse en una secuencia serial, por ejemplo cada sección siguiendo la precedente, pero también podría ser estudiado de forma paralela. Por ejemplo, todos los estudios de las seis secciones relacionados con una tonalidad dada podrían ser estudiados juntos antes de proceder a la tonalidad siguiente. De hecho, esta sería la metodología empleada por la mayoría de los métodos para guitarra posteriores.

La *Colección de Estudios de Dionisio Aguado*.

COLECCION



DE

ESTUDIOS PARA GUITARRA



D^o DIONISIO AGUADO.

Propiedad del Autor.

Precio 44 r^s.

M A D R I D.

En la Imprenta que fue de Fuentenebro. Año de 1820.

GRABADO Y ESTAMPADO POR B. WIRMB. S.

Se halla de venta en casa de Muñoa, Maestro Guitarrero, calle de Majaderitos.

El año 1820 vio la aparición en Madrid del primer método para guitarra escrito y publicado por Dionisio Aguado, su *Colección de Estudios*. Este pequeño trabajo cambiaría para siempre la naturaleza de la pedagogía guitarrística, si bien no se le dio mucha importancia en la época de su publicación. En esta obra Aguado sienta las bases para un nuevo enfoque de la pedagogía guitarrística totalmente distinto de todo lo publicado hasta entonces en Europa. Aguado nos dice que sus razones para escribir esta obra fueron las siguientes:

Las gracias interesantes de que es capaz la Guitarra, la sensación tan grata que causa á las personas de gusto, cuando se toca bien, y el deseo de que se hagan progresos en su conocimiento, son las causas que me han movido á formar esta colección de estudios que presento al público.

Aguado continúa con una inusual descripción de los procesos de diseño de su enfoque pedagógico. Su idea no es solamente presentar el material sino convencer al usuario de seguir un régimen particular de estudio. El éxito de la empresa no depende solamente de qué es lo que se aprende sino de cómo se lo aprende. Los cuarenta y seis estudios son presentados en forma gradual, los más fáciles al comienzo. Sin embargo, Aguado es perfectamente consciente del hecho de que los estudios difíciles aparecen relativamente temprano en el proceso de estudio. No pide disculpas. Sostiene que es una buena idea presentar al alumno desde los comienzos mismos del estudio con obstáculos que debe sortear, los cuales le brindarán la disposición adecuada para sortear dificultades aún mayores. De acuerdo a Aguado esta es la única manera de entrenar las manos de forma tal que puedan expresar todo aquello que puede ser ejecutado en la guitarra.

En la primera parte del libro Aguado se propone describir el instrumento y sus propiedades en forma clara y sucinta. Intenta establecer una terminología o glosario definitivo de términos relacionados con el instrumento a fin de asegurar que sus ideas sean entendidas con exactitud. En su discusión del tema de las cuerdas, Aguado permite que la guitarra sea encordada con cuerdas simples (“sencillas”) o dobles. Es preciso recordar que las guitarras de cuerdas dobles estuvieron en uso en España hasta mediados del siglo XIX. Aguado prefiere el encordado simple, porque

- 1.^a Es muy difícil que resulten perfectamente unisonas dos cuerdas pisadas en todos los trastes,
- 2.^a Siendo dificultoso dominar una cuerda sola, lo es mucho mas dominar dos á un tiempo con la yema del dedo de la mano izquierda.

La posición de ejecución de acuerdo a Aguado es similar a la de Moretti, a su vez similar a la del flamenco, con algunas diferencias. La guitarra se coloca en el lado exterior del muslo derecho y se asegura con el peso del brazo derecho, lo cual hace innecesario el uso de la mano izquierda para sostener el instrumento. Aguado especifica un ángulo exacto para la inclinación del mango—45°—y explica que dicho ángulo, conjuntamente con la ubicación correcta del pulgar de la mano izquierda sobre la base del mango, el codo cercano al cuerpo y los dedos paralelos al traste, facilitan la utilización del meñique de la mano izquierda sobre la sexta cuerda. El ángulo de cuarenta y cinco grados y la posición del brazo excluye el uso del pulgar de la mano izquierda y Aguado, de hecho, no lo menciona en ningún momento. La mano derecha debe estar inclinada hacia la roseta y seguir la línea del brazo *“no apoyando de manera ninguna los dedos sobre la tapa.”*

En el párrafo siguiente Aguado presenta su opinión acerca de la cuestión de “uñas o no uñas.” Ya en su libro de 1820 presenta una exposición clara y detallada del toque yema-uña que se transformaría en la piedra fundamental de la técnica guitarrística del presente. La sección segunda se subtitula “De las propiedades de la guitarra como instrumento músico” y consiste en teoría de la música básica aplicada a la guitarra. Durante el curso de su exposición, Aguado llega a desarrollar un nuevo sistema de armonía sobre el diapasón basándose en la noción de que la guitarra es un instrumento cromático. El proceso de razonamiento es analizado en detalle en forma progresiva desde los intervalos básicos hasta los diversos unísonos que se encuentran en cuerdas adyacentes y lejanas.

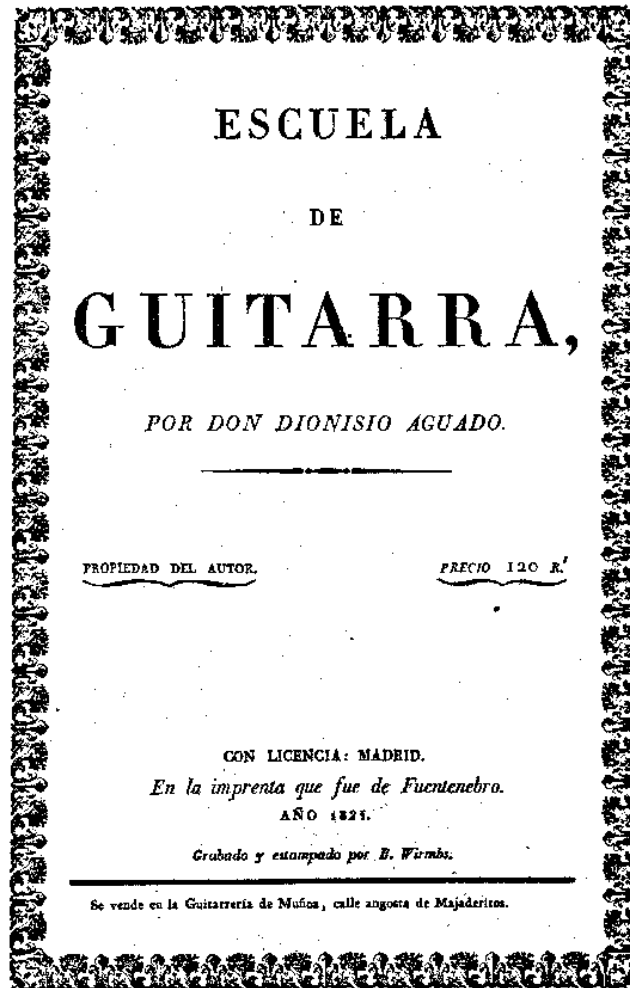
El sistema es un diseño curioso de patrones escalísticos que dependen de la posición del acorde de tónica en estado fundamental o sea fundamental-tercera-quinta-octava de la fundamental, cuando la fundamental se encuentra alternativamente en la sexta, quinta y cuarta cuerda. Si uno puede recordar las trece reglas que gobiernan el sistema, éste permite crear escalas movibles y fórmulas de acordes que pueden trasladarse en forma cromática a lo largo del diapasón. Posteriormente Aguado modificaría este sistema, pero sin embargo la idea permaneció como el sustento del firme convencimiento en la naturaleza cromática de la guitarra, una idea que sería también defendida por Fernando Sor. La pedagogía guitarrística nunca sería la misma.

La parte práctica del libro está dedicada a los 46 estudios. Dicha parte comienza con una larga discusión sobre la estética de la música y una descripción completa del sistema de estudio de Aguado. Además de prestar la necesaria atención a la ubicación correcta de los dedos de ambas manos, dice, uno debe seguir las siguientes reglas:

1. Los estudios deben ser aprendidos en el orden en el cual se presentan.
2. No debe empezarse el estudio siguiente hasta que el anterior no ha sido dominado completamente, asegurándose que cada sonido sea mantenido en todo su valor y conservando los dedos relajados y firmes.
3. Aquéllos estudios sin indicación de tempo, deben ser ejecutados, en tanto sea posible, en un tiempo vivaz.
4. En las fórmulas de escalas en terceras debe asegurarse que los dos sonidos que forman la tercera sean ejecutados en forma pareja y que suenen simultánea y no sucesivamente.

Cada estudio está completamente digitado para la mano izquierda, mientras que la digitación de la mano derecha aparece explicada en detalle en un texto separado.

La Escuela de 1825 de Aguado



Cinco años después, en 1825, Aguado publicó en Madrid una nueva y mejorada versión de su *Escuela de Guitarra*. Si queremos entender en forma realística el desarrollo de nuestra disciplina es necesario apreciar la verdadera contribución de esta obra monumental a la pedagogía guitarrística. Al no poder presentar su contenido completo, permítanme hacer una breve descripción.

La primera parte se subtitula Teórico-Práctica y está dividida en tres secciones dedicadas respectivamente a la guitarra en general, a la teoría general de la música aplicada a la guitarra y a una discusión detallada de su construcción, las cualidades personales que son necesarias en el ejecutante y en el tipo de lugar donde debería tocarse la guitarra. Esta parte está claramente basada en el libro de 1820, y de hecho una gran parte del texto se repite en forma literal, incluyendo la discusión acerca de las uñas, la acción de la mano y los dedos, la calidad del sonido, etcétera. Sin embargo, su tratamiento es totalmente diferente. Quizás el cambio más notorio en la técnica de Aguado desde 1820 a 1825 tiene que ver con la posición de ejecución. La siguiente imagen demostrará claramente la nueva idea.

Hagan un Click sobre la imagen para verlo en tamaño más grande.



Claramente, esta posición ubica la guitarra hacia la derecha, lo cual facilita enormemente los movimientos de la mano izquierda. La sección acerca de la teoría de la música es extensa, constando de 181 párrafos, o sea, cerca del 40% del texto total. Tal amplitud en la discusión sobre el tema no había sido probada en un método para guitarra antes de la Escuela de Aguado y para el caso, tampoco lo ha sido desde entonces. El material presentado comienza con escalas y su estructura y sigue con notación musical básica, grados de la escala, intervalos, ciclo de quintas, modo mayor y menor y su relación, los valores rítmicos y su notación e indicaciones dinámicas. Indudablemente, esta sección bien podría servir como texto básico de teoría musical sin importar el instrumento de que se trate.

La tercera sección está dedicada a un análisis detallado de la propia guitarra de Aguado hecha para él por Juan Muñoa, instrumento que consideraba óptimo. Este análisis, obviamente realizado con un conocimiento íntimo del diseño del instrumento, le permite formular algunas reglas generales acerca de cómo debería ser una buena guitarra. El primer elemento que llama la atención es la descripción del puente. Hay dos tipos de puente. El más común es una pieza de madera rectangular con agujeros, mientras que el otro es el que conocemos hoy en día. Aguado dice que es “de invención moderna.” En una obra posterior Aguado se adjudica la invención de este último diseño de puente, lo cual ubica esta invención muchos años antes de su utilización por Antonio de Torres.

A continuación sigue la discusión acerca de las cualidades del ejecutante. Este debe tener manos de tamaño normal y sin ninguna deformidad. Las manos grandes son ventajosas para la mano izquierda pero presentan problemas para la derecha. El ejecutante debería tener dos guitarras: una dura, para la práctica y otra más blanda, para la ejecución. Debe saber cómo afinar la guitarra y manejar scordaturas cuando la obra así lo indique. Es importante elegir una sala adecuada para la ejecución. El mejor tipo es una sala rectangular de tamaño mediano con techos altos, despejados y cóncavos, y sin alfombras o cortinados. El ejecutante debería sentarse en el centro de uno de los lados menores del rectángulo. En suma, con una buena guitarra, un ejecutante de cualidades apropiadas y con una sala de conciertos adecuada, el éxito está asegurado.

La segunda parte se subtitula simplemente Práctica. Está dividida en cuatro secciones que se ocupan respectivamente de la técnica elemental, acordes, intervalos e inversiones, 30 estudios y una sección breve sobre la expresión musical, en la cual Aguado describe la manera de improvisar aplicable a la música de su época. La mayor parte de los 46 estudios de la colección aparecen repetidos aquí. Algunos han sido considerados innecesarios y abandonados. Algunos de los estudios más tempranos aparecen ahora como ejercicios simples al final de la sección de las lecciones elementales, mientras que otros aparecen en la sección de los treinta estudios. En ambos casos la secuencia ha sido modificada y la ortografía musical re-escrita, “*con el objeto de manifestar en el escrito la mayor exactitud de la ejecución.*” Alguno de los estudios presentan cambios textuales menores.

Las primeras 22 lecciones han sido diseñadas como piezas a una sola voz, ocupando habitualmente no más de dos renglones de música y limitadas enteramente a los primeros cuatro casilleros. Obsérvese aquí que Aguado no utiliza el concepto de posición. Las 22 lecciones están escritas en su totalidad en el registro más grave del instrumento y requieren solamente el uso del pulgar de la mano derecha. Comienzan con ritmos simples binarios en blancas y negras y progresivamente incorporan esquemas con puntillos, tresillos, sextillos, doble puntillo, síncopas y staccatos. La elección de tonalidades es totalmente arbitraria. Decididamente, esta es una dieta estricta y en cierto modo ascética para los estudiantes, pero sin duda el tipo de ejercicio de lectura a primera vista que inculcará al alumno un seguro sentido del ritmo.

Las siguientes 62 lecciones se encuentran aún limitadas a los primeros cuatro casilleros, pero ahora tienen dos, tres y cuatro voces. Aquí Aguado presenta un aspecto de la ejecución que fuera apenas sugerido en la Colección: la idea de *acordes simultáneos*. Aguado explica:

Si las notas de un acorde son todas de un mismo valor, debiéndose ejecutar todas á un mismo tiempo, la simultaneidad es absoluta; y á esto llamo acorde simultaneo. Hablando con propiedad, el acorde ha de constar por lo menos de tres sonidos, ó de dos intervalos, sin embargo, atendiendo á la facilidad de la

escalísticos son también movibles y en consecuencia pueden trasladarse a lo largo del diapasón.

La música que sigue a esta exposición aparece acompañada de una explicación detallada del nombre del acorde sobre el cual está basado el pasaje y su posición en el círculo. Si bien Aguado no lo dice directamente, puede aventurarse que la intención era simplificar la lectura a primera vista, dado que si se conoce la estructura del sistema, se puede establecer la digitación correcta de cada acorde y escala sin importar las notas específicas. La sección se cierra con una discusión acerca de los arpeggios, la cual se extiende más allá de cualquier posición fija.

En el año siguiente, 1826, Aguado viajó a París donde vivió hasta 1838. Poco tiempo después de su llegada publicó en dicha ciudad dos ediciones de la *Escuela*, ambas realizadas para él por un impresor parisiense. La primera de ellas fue la segunda edición castellana, corregida y aumentada y, casi simultáneamente con ésta, una versión en francés traducida por François de Fossa. La versión en castellano estaba evidentemente destinada al mercado español y, quizás, el sudamericano, dado que incluye en su portada la dirección del negocio de Muñoa en Madrid. Texto y música son casi idénticos a la edición madrileña de 1825, pero ello no obstante, presenta varios cambios significativos. Una comparación y análisis detallado nos ayudaría probablemente a entender el proceso de adaptación que Aguado se vio forzado a realizar a consecuencia de su traslado a París.

El *Méthode* de Fernando Sor.

Hagan un Click sobre la imagen para verlo en tamaño más grande.



En 1830, a los cuatro años de su retorno a París en 1826, Fernando Sor publicó su propio método para guitarra, el cual, a pesar de su título, no es en realidad un método. Es un manifiesto, un intento de codificación de la teoría pedagógica en relación a la técnica aplicada, es un libro de ideas, presentadas en una mezcla de exageraciones fantasiosas y evidentes contradicciones. A menudo es difícil entender en esta obra exactamente cuáles eran las ideas de Sor acerca de la guitarra y su técnica. A pesar de las inmensas diferencias entre ellos, todos los libros que hemos examinado hasta aquí tienen un rasgo pedagógico en común: intentan prescribir un régimen particular de estudio, prometiendo el éxito si el estudiante sigue dicho régimen. Esta obra es distinta. Algunos ejercicios en el libro de Sor podrían ser muy útiles en cualquier programa de estudio, pero no hay un plan u orden en las lecciones. Sor expresó claramente su idea de método cuando dice que

un método es un tratado de principios razonados sobre los cuales deben basarse las reglas que guían la manera de operar.

En otras palabras, un método no tiene que contener instrucciones o reglas para guiar la actividad práctica, por el contrario, es suficiente que exprese los principios filosóficos del autor. La instrucción musical debe buscarse en otros contextos. Precisamente porque fue llamado “método” y porque generaciones de guitarristas le han otorgado una cierta aura de veneración, será necesario que hagamos una breve descripción de esta obra.

Quizás la mejor descripción de aquéllo que el libro de Sor intentó ser puede encontrarse en una edición del mismo libro aparecida a mediados del siglo XIX, arreglada y publicada por su alumno Napoleón Coste. En la Introducción a este libro, Coste dice:

Desde Roberto de Viséo pocos Artistas se distinguieron en esta clase de composición, de modo que cuando, cerca de dos siglos después, apareció Sor, causó una viva sensación en el mundo músico. Adquirió y entusiasmó con el encanto y novedad de sus creaciones, las cuales subsistieron como modelos de ciencia y de gusto. Los triunfos de aquel grande Artista no lo pusieron al abrigo de la envidiosa crítica. Las impertinencias que experimentó por parte de ignorantes colegas que no le comprendían, le agriaron el carácter y así escribió el texto de su Método bajo la influencia de aquellas desagradables impresiones. En él parecía mucho más preocupado de rechazar los ataques de que creía ser objeto devolviendo injuria por injuria, que de desenvolver sus preceptos para ponerlos al alcance de todos,

Esta es la opinión de un discípulo, un amigo y un admirador, a quien Sor dedicó una de sus obras principales, el opus 63, *Souvenir de Rusia*, para dos guitarras. Las ideas de Coste están expresadas con pena y comprensión, y es indudable que él no es hostil a la memoria de su maestro. Desde la perspectiva brindada por Coste podemos apreciar mejor el dolor con el cual Sor escribió el *Método* y quizás adivinar algunas de las razones para las exageraciones y contradicciones que allí se encuentran.

Sor comienza su discusión indicando que su propósito es discutir su técnica personal y las razones por las cuáles llegó a ella. Considera a la guitarra como un instrumento armónico al cual, por ende, deberían aplicarse las reglas correctas de la armonía. El autor hace continuas referencias a sus obras publicadas, y, en particular a sus ciclos de 24 lecciones, 24 estudios y 24 ejercicios.

El libro propiamente dicho comienza con un capítulo sobre las cualidades de una buena guitarra. En contraposición a la discusión meramente textual de Aguado, Sor ofrece un análisis detallado con dibujos precisos de distintos aspectos de la construcción de la guitarra. Del mismo modo que Aguado, menciona los constructores de guitarras preferidos por él, entre ellos Panormo, Schroeder, Alonso, Pagés, Benedit, Martínez y Lacote. Es evidente que el libro no está dirigido al gran público, sino a los músicos profesionales. Si bien el autor no lo dice expresamente, es indudable que la obra está destinada a un grupo particular de músicos, esto es, los profesores de guitarra. Su propósito no es tanto venderles mercadería (como por ejemplo las numerosas obras que había publicado en esos años) cuanto convencer y persuadir, por momentos en forma casi proselitista, un hecho que, al mismo tiempo, trata de disimular.

El contenido del libro parece estar construido como un monólogo en el cual el autor ofrece comentarios acerca de las estéticas guitarrísticas en boga. Es interesante comparar el índice de la obra con el de la *Escuela* de Aguado. Dejando de lado la sección sobre teoría de la música en el libro de Aguado, tema que Sor no trata, ambos libros se asemejan considerablemente. Los títulos de los capítulos son diferentes, pero el tema es similar. En algunos casos, Sor expresa los mismos sentimientos que Aguado. En otros no está de acuerdo, como por ejemplo con el tema uñas o dedos. Un área en la cual parecen tener mucho en común es la idea de tratar el diapasón como una unidad lineal no dividida artificialmente por posiciones. Sus conclusiones son similares: dado que el diapasón está construido en forma cromática podemos descartar el círculo de quintas como un anacronismo innecesario. De hecho, como en el caso de Aguado, la presentación de escalas de Sor, basada en la misma idea de las estructuras acórdicas movibles, sigue una secuencia cromática, o sea do, re bemol, re, mi bemol, mi, fa, sol bemol, etc. La enseñanza del diapasón por medio del aprendizaje de escalas a lo largo de la cuerda recibe especial atención. Si examinamos la digitación de Sor para esto, es obvio que él no favorecía la idea de dedos guía sino una digitación de tipo pivote.

Hagan un Click sobre la imagen para verlo en tamaño más grande.



Además del tema uña-dedo, hay algunas diferencias en la acción de la mano y de los dedos entre Sor y Aguado. Aguado era terminante en cuanto a apoyar la mano derecha sobre la mesa, mientras que Sor admitía que podía ser útil en algunas ocasiones. Aguado especificó que el brazo izquierdo debería mantenerse cercano al cuerpo, mientras que Sor desarrolló una técnica completa, a la cual dedica un capítulo entero, en la cual la posición del codo está determinada por la textura musical. Así, el codo estará más cercano al cuerpo cuando los dedos deben disponerse en forma paralela a las cuerdas, y se alejará del cuerpo cuando los dedos deban estar paralelos a los casilleros. Sor y Aguado emplean el anular en forma consistente en su música. Sor afirma en su libro que prefiere utilizar sólo tres dedos de la mano derecha porque el anular es muy débil y además porque no está alineado en forma correcta con los otros tres. Acompaña su argumento con un dibujo geométrico de la mano en posición plana, mostrando el alineamiento de los dedos en tal posición.

Hagan un Click sobre la imagen para verlo en tamaño más grande.



El argumento parece convincente, salvo que está basado en la noción errónea de que los dedos mantienen dicha alineación aún cuando la mano se curva sobre las cuerdas en posición de ejecución. Quizás éste fuera el caso de la mano de Sor, pero la anatomía humana, un tema que él mismo valoraba mucho, permite una variedad infinita en la construcción de las manos entre

distintos individuos. De todas formas, el argumento es mencionado habitualmente fuera de contexto y usado para afirmar que Sor nunca usó el anular. En la extensa producción de Sor hay numerosas obras que pueden ser tocadas solamente con tres dedos y, seguramente, fueron concebidas para ser ejecutadas de ese modo. Asimismo, hay muchas otras que directamente no pueden ser ejecutadas sin el anular. Estas son obras que el propio Sor tocó en público y, de hecho, el penúltimo de su libro está dedicado al anular de la mano derecha y su uso. Allí, Sor describe las condiciones que requiere el uso de dicho dedo y explica las modificaciones en la posición de la mano requeridas para acomodar el anular. Esta obra es un documento histórico importante que debe ser estudiado en detalle por cualquiera que desee entender la música de este genio y su época. Puede ser usado como la base para el establecimiento de un régimen realista de estudio del instrumento y de hecho así ha sido usado en numerosas oportunidades, desde el momento mismo de su publicación. Aún hoy muchas de las ideas expresadas originalmente por Sor aparecen presentados como “innovaciones” en métodos contemporáneos para guitarra, sin darle el debido crédito.

Nouvelle Méthode de Guitare, Op. 6 de Aguado.

El período de mediados de la década de 1830 fue una etapa productiva para Dionisio Aguado. Con la invención de su tripodion era necesario no sólo presentarlo en conciertos sino también vender la idea al público, ofreciendo una explicación detallada de su construcción, su uso y las ventajas que ofrecía. Hacia 1835, Aguado publicó su *Nouvelle Methode pour le guitare opus 6*, que lleva el dibujo del tripodion en la portada. Desde el punto de vista pedagógico, este libro presenta pocos elementos que no hayamos visto ya en la *Colección* y en la *Escuela*. Evidentemente una simplificación de su libro previo, esta obra aparece como un intento de aliviar el tedio que implica estudiar la Escuela. El libro está diseñado para permitir al alumno la ejecución de piezas breves y agradables prácticamente desde el comienzo. En esencia, la obra es una versión abreviada de la *Escuela*, una selección de aquéllas obras e ideas que no fueran demasiado pesadas. Encontramos aquí pocas ideas nuevas y pocos estudios nuevos.

Nuevo Método de Aguado de 1843.

Hagan un Click sobre la imagen para verlo en tamaño más grande.



El último método de Aguado, el libro con que estamos familiarizados actualmente, fié publicado en Madrid en 1843 y presenta cambios significativos con respecto a los anteriores. Como observamos anteriormente, sus libros de 1825 y 1826 fueron escritos en colaboración con François de Fossa. Los métodos posteriores de Aguado, publicados a mediados de 1830, no hacen referencia alguna a de Fossa. En el *Nouvelle Methode* todas las referencias a de Fossa—incluyendo el material teórico con el cual él contribuyó a la Escuela—han sido también suprimidas, con la excepción de la afirmación de que de Fossa inventó los armónicos artificiales. Quizás la menor manera de describir esta obra sea haciendo una enumeración del material incluido en los libros anteriores que ha sido excluido de éste. La omisión más obvia es aquella sección con ejercicios a una sola voz en los primeros cuatro casilleros, que servía a Aguado como introducción al control rítmico. También ha sido abandonada la sección completa sobre teoría de la música, uno de los componentes más extensos de la Escuela, mientras que la sección sobre los acordes ha sido trasladada al final del libro. Un elemento nuevo que aparece aquí es un gráfico extenso de los diversos intervalos tal como aparecen en el diapasón. Las secciones referentes a escalas y adornos han sido significativamente expandidas y se ha añadido una sección sobre improvisación. Tal como había sucedido anteriormente, los diversos ejercicios y estudios han sido re-escritos y re-arreglados.

Todo ésto no obstante, la revisión más importante y también la menos obvia, es la minuciosa edición que se ha hecho del texto. Se detecta un esfuerzo consciente por parte de Aguado de definir con absoluta precisión todas aquellas afirmaciones que hasta entonces podrían haber sido tomadas de manera ambigua por sus lectores. Aguado debe haber sido plenamente consciente del éxito comercial, aún en España, de libros como los de Carulli y Carcassi y es posible que pensara—nos atrevemos a especular—que sus propios libros eran muy superiores. Una vez más, aparentemente, su reacción no pudo incluir una simplificación de sus procesos de pensamiento, algo que él ya había tratado en Francia durante los treinta y que evidentemente representaba un

esfuerzo con el cual no podía identificarse intelectualmente. Como buen español orgulloso, otorgó a sus compatriotas más crédito del que estaba dispuesto a darle a los franceses. Por ello, el método publicado en Madrid tendría que ser perfectamente claro y preciso en su significado, y de hecho lo es. Con anterioridad a su muerte en mil ochocientos cuarenta y nueve escribió un extenso apéndice que fue publicado por los abogados encargados de su sucesión poco después de su fallecimiento.

La segunda mitad del siglo XIX vio el surgimiento de varios virtuosos españoles tales como Antonio Cano, Tomás Damas y Julián Arcas. Estos ejecutantes se contentaron con usar para sus clases el *Nuevo Método* de Aguado, el cual continuó reimprimiéndose.

En 1907 un joven guitarrista catalán llamado Domingo Prat emigró a la Argentina, llevando consigo algunas ideas acerca de la revolución política, como así también unas pocas ideas acerca de una nueva revolución en la técnica y la pedagogía guitarrística, las cuales se suponían se habían originado con su maestro Francisco Tárrega, y que, desde entonces se conoce como la “escuela de Tárrega.” En años posteriores Prat repudió la idea de que existiera tal escuela y se expresó terminantemente en contra de dicha idea, prefiriendo en cambio promocionar sus propias ideas y publicaciones. Sin embargo, durante la década del siglo veinte en la Argentina, la idea prendió. En poco tiempo cada guitarrista español traía nueva información acerca de esta misteriosa tradición oral de la cual no había nada impreso. Los guitarristas locales, no conformes con el material disponible en el área, buscaban cada pequeño pedacito de información acerca de Tárrega que podían extraer de los conciertos de Llobet, Segovia, Josefina Robledo y otros. Eventualmente, parte de la información accesible fue recolectada en un volumen por Julio Sagreras, claramente afirmando que es una compilación de datos tomados de fuentes diversas y posteriormente utilizado como base del propio método de Sagreras, el cual todavía se sigue publicando.

En 1921, un tal Pascual Roch publicó una obra en tres volúmenes con la escuela “oficial” de Tárrega, una obra que deleitó a algunos e indignó a otros discípulos cuyas memorias de las enseñanzas de su maestro eran distintas de las de Roch.

Finalmente le tocaría a Emilio Pujol preparar el escenario para la primera metodología seria de la guitarra en el siglo XX. Esta obra monumental, que fue publicada por primera vez como un artículo en el *Dictionnaire du Conservatoire* de Lavignac y constituye la primera historia comprehensiva y científica del instrumento. Hasta la década del veinte la información histórica acerca de la guitarra se encontraba dispersa en notas suplementarias y breves escritos en revistas de guitarra, los así llamados diccionarios, y los métodos para guitarra. En cambio, tenemos aquí un intento serio de describir la evolución de la guitarra comenzando con la iconografía arqueológica, continuando con la iconografía contenida en muchos y bien conocidos salterios, pasando por el espectro completo de las diversas fuentes históricas del renacimiento, el barroco y el período clásico hasta llegar al momento entonces presente. El artículo termina con una larga discusión de la técnica guitarrística, incluyendo una descripción detallada de la posición de ejecución, la acción de la mano y los dedos, la ejecución de escalas, la teoría de los acordes, fórmulas de arpeggio y todo el material que habitualmente puede encontrarse en un método. La información allí brindada está fuertemente basada en Aguado, tomando prestadas con bastante libertad muchas de sus principales teorías, como es el caso de los sonidos equivalentes. Pujol inclusive repite la Tabla de los sonidos equivalentes del libro de Aguado, como así también el sistema de representación gráfica de los intervalos contenida en el *Nuevo Método*. El artículo fue la base de la *Escuela Razonada de la Guitarra* de Pujol, una obra magna en cuatro tomos que fuera publicada a lo largo de la vida del autor, entre 1933 y 1972.

El período posterior a la segunda guerra mundial vio el establecimiento de Andrés Segovia como el maestro indiscutido del mundo guitarrístico. Lamentablemente, los esfuerzos pedagógicos de Segovia se limitaron a la información que ofrecía a amigos y discípulos en el curso de conversaciones privadas y *master classes* fundamentalmente en Siena y Santiago de Compostela. En 1930 Segovia publicó en Argentina un pequeño folleto de escalas diatónicas digitadas que se convertiría en uno de los pilares principales de la pedagogía actual y en el cual Segovia publicó un cáustico ataque a los numerosos promotores de la idea de la escuela de Tárrega. El único método publicado que lleva el nombre de Segovia es un vergonzoso libro del tipo que en Estados Unidos llamamos “*coffee-table book*.”

Entre los cincuenta y los setenta se publicaron muchos métodos populares para guitarra. Un nuevo fenómeno que podemos observar aquí es la preocupación cada vez mayor de parte de los profesores de guitarra por la anatomía humana. Este fenómeno se inició en los cuarenta con la obra del guitarrista y laudista suizo Herman Leeb y se continuó con la obra de teóricos como Ekard Lind y Josef Urshalmi. Asimismo está expuesta en los distintos enfoques publicados por Abel Carlevaro, Angelo Gilardino, Charles Duncan y Jorge Cardoso.

La relación entre la fisiología del ejecutante y la manera en que produce las ondas sonoras ha estado al frente de la pedagogía guitarrística desde que, en 1801, Charles Doisy empezó a decir que su mano izquierda era más fuerte y pesada que su mano derecha. Mucho se ha dicho, especialmente por aquéllos que formularon nuevas formas de hablar sobre anatomía. Sin embargo,

nadie ha sido capaz de probar, que ningún sistema plagado de jerga médico-anatómica, produce mejores ejecutantes, que cualquier otro. La razón es simple: todos somos diferentes. Cualquier sistema o formulación de principios por su misma naturaleza una metodología rígida que puede aplicarse con éxito en algunos y fracasar con otros. El maestro sabio y compasivo puede salvar la diferencia sin importar qué modelo particular de delirio pedagógico lo alienta.

El rasgo más significativo de la pedagogía guitarrística de nuestros tiempos es que, además de los esfuerzos del profesor privado tan común durante el siglo XIX y aún prevalente hoy, la guitarra ha entrado en la academia. Un curso de nivel universitario también requiere un método de nivel universitario, como así también un corpus consensuado para las pruebas. En numerosos países el problema fue solucionado formulando un programa aprobado diseñado sobre la base del material accesible. Este sistema continúa atrayendo la atención de muchos educadores y en algunos países tales como Canadá, Alemania, Italia e Inglaterra recibe inclusive sanción ministerial oficial. No hay prueba demostrable que un programa particular es más efectivo que otro. Hay muchos ejecutantes canadienses, alemanes, italianos y ingleses de gran calidad. En los Estados Unidos, un país donde la guitarra se enseña en más de quinientas instituciones de educación superior, y donde no hay un programa oficial sancionado por el gobierno, el sistema produce sin embargo numerosos ejecutantes excelentes, algunos de los cuales han recibido reconocimiento internacional.

En los 140 años que pasaron desde la publicación del último libro de Aguado han pasado muchas cosas en el mundo de la guitarra. Un número considerable de gente ha dejado la impronta del poder de su personalidad en el repertorio y la formación musical de la generación más joven. Debemos considerar este desarrollo desde el punto de vista del presente estudio, o sea, el desarrollo de la pedagogía guitarrística en sus estadios iniciales, intermedios y avanzados. No interesa aquí la técnica tal como aparece aplicada por los virtuosos profesionales en el escenario de una sala de conciertos. Sin embargo sí interesa a este trabajo la manera en la cual esos mismos virtuosos transmiten los frutos de su conocimiento y experiencia a otros cuando se ponen el hábito de “El Maestro.” Dentro de las limitaciones de este punto de vista, debemos observar que a pesar de la bulla que meten muchos de los así llamados innovadores, las cosas no han cambiado mucho desde 1849 con respecto a la forma de enseñar la guitarra en las etapas iniciales.

A menudo oímos argumentos apoyando la idea de que la pedagogía de la guitarra es hoy muy superior a lo que fue jamás en el siglo XIX. Esa es la razón, nos dicen, por la cual los ejecutantes actuales son mucho mejores. Hasta donde podemos decir basándonos en las grabaciones disponibles, empezando por las de Miguel Llobet en los años veinte, indudablemente tenemos hoy un grupo de jóvenes virtuosos mucho mejor equipados desde el punto de vista técnico que lo que lo eran sus maestros hace sólo unas pocas décadas. Es necesario tener en cuenta que no tenemos forma de comparar la generación actual de guitarristas con aquéllos que fenecieron antes del advenimiento de la grabación fonomagnética. Es John Williams un “mejor” guitarrista que Giulio Regondi? Es Manuel Barrueco un ejecutante más “musical” que Fernando Sor? Es Abel Carlevaro un “mejor” maestro que Ferdinando Carulli? Nunca lo sabremos, aún cuando pudiéramos ponernos de acuerdo sobre el significado de palabras tales como “mejor” y “musical.” La cuestión es que no se ha encontrado una correlación demostrable entre la sabiduría de un método con el éxito alcanzado en la sala de conciertos por aquéllos que lo usaron durante sus estudios, ni en el siglo XIX ni ahora. Una vez que un intérprete alcanza una cierta masa crítica todas las influencias del pasado, maestros, métodos, conciertos, master-classes, etc., son sólo un elemento más en el crecimiento personal del ejecutante, tan importantes como educación general, estabilidad emocional, felicidad personal, estado físico, etc., sin olvidar padres acomodados que puedan financiar una carrera de concertista. Los aspectos referentes a la educación musical no pueden ser por sí y en sí mismos los únicos factores determinantes en el éxito o el fracaso de un intérprete determinado. A menudo escuchamos las pretensiones infladas de algunos maestros que se mandan la parte adjudicándose la responsabilidad del ascenso a la fama de algún joven virtuoso. En muchos casos las pretensiones están justificadas. Pero sabemos de algunos guitarristas increíbles que nunca tuvieron un maestro y que sin embargo se las arreglaron para llegar a la cima. Inmediatamente vienen a la mente los nombres de Andrés Segovia y Benvenuto Terzi. También sabemos de algunos maestros excelentes dotados con infinita compasión y sabiduría junto con un profundo conocimiento de la música que sin embargo no fueron dotados de discípulos de similar cualidad. Lo contrario también es cierto: sabemos de algunos maestros muy mediocres (hay uno en cada pueblo) que de algún modo se las ingeniaron para producir alumnos brillantes. Su reputación está relacionada no tanto con *qué* enseñan y *cómo*, sino con *qué alumnos* le tocaron en suerte. Nada hay intrínsecamente malo o incorrecto en estos fenómenos, ésta ha sido la forma en la cual se ganaron y perdieron fortunas a lo largo de las últimas tres siglos de pedagogía guitarrística, y lo sigue siendo. El historiador cuidadoso que trata de averiguar qué enseñó un maestro y cómo lo hizo deberá separar la paja del trigo para determinar qué es realmente nuevo y revolucionario y qué es el mismo dogma disfrazado con el brillo deslumbrante de nuevas y pomposas terminologías.

Es evidente que, a pesar de estas generalidades, ha habido algunos desarrollos en educación musical que simplificaron el proceso en ciertas circunstancias. Sin embargo hay una diferencia cualitativa: las nuevas pedagogías han encontrado nuevas

formas de hablar acerca de la guitarra y su técnica. Estas nuevas formas de comunicación eran necesarias para la adaptación a un mundo cambiante y cada vez más rápido. De todos modos, el asunto real, físico de enseñarle a un estudiante a mover un dedo a lo largo de una cuerda tensa o a poner otro sobre el diapason ha cambiado muy poco.

Todo esto nos lleva a pensar que, en un último análisis, el éxito del proceso de transmisión de información desde el maestro al alumno no depende de ningún método o libro, teoría pedagógica, programa sancionado gubernamentalmente o la adhesión ciega a este o aquél culto. Depende, como lo hizo siempre, de un fenómeno singular que no puede repetirse nunca con exactitud, la combinación particular de maestro-alumno y su singular interacción. Todos los autores de métodos, compiladores de programas e inspectores del gobierno han tratado de inmiscuirse entre el maestro y el alumno. Dicha interferencia nunca mejoró el proceso. Como ya lo dijera Carulli en 1819, no hay reemplazo para la sabiduría y compasión de un maestro de carne y hueso.

Notas

1. La tapa muestra aquí es aquélla de la segunda edición del mismo libro de 1816. Con menores cambios, es básicamente el mismo libro de 1799, un facsímil de que se publicó por Tecla Editions. Copia en el Bryant Library, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, call N° MT582.F35. [Return to text](#)

Copyright © 1999 by Matanya Ophee. All Rights Reserved.

CATALOG	G.A.L.I. Table of Contents	HOME PAGE
-------------------------	----------------------------------------------------	---------------------------

*Editions Orphée, Inc.,
1240 Clubview Blvd. N.
Columbus, OH 43235-1226
TELEPHONE: (614) 846-9517
FAX: (614) 846-9794
EMAIL: m.ophee@orphee.com*

Last Modified: Wednesday, February 28, 2007