

FUNCIONALIDAD Y RECURSOS TÍMBRICOS EN LA GUITARRA:

CLASIFICACIÓN DE LAS POSIBILIDADES TÍMBRICAS DEL
INSTRUMENTO PARA ENRIQUECER UNA PROPUESTA MUSICAL
INTERPRETATIVA

FUNCTIONALITY AND TIMBRAL
RESOURCES IN THE GUITAR:
CLASSIFICATION OF TIMBRAL POSSIBILITIES OF THIS
INSTRUMENT TO ENRICH THE MUSICAL PERFORMANCE

Juan Manuel Molano Posada*

Correo electrónico: juanma.333@hotmail.com

Fecha recibido: 26 de mayo 2021

Fecha de aprobación: 26 de septiembre 2021

*Juan Manuel Molano es guitarrista clásico y magister en música con énfasis en interpretación de la Universidad EAFIT.

RESUMEN:

Este artículo aborda el timbre como un aspecto importante en la interpretación de obras para guitarra, y se enfoca particularmente en un repertorio en el cual no son explícitas las indicaciones tímbricas. Para ello, se define inicialmente el papel que ha ocupado el timbre dentro de la comunidad guitarrística a lo largo de la historia; posteriormente, se determina qué aspectos técnicos del instrumento permiten variación tímbrica; y, por último, se clasifican las funciones que ocupa el timbre dentro del discurso musical a partir de ejemplos de diferentes periodos estilísticos. Esto con el fin de presentar una visión interpretativa, por medio de la cual, el intérprete guitarrista pueda incorporar estos matices de una manera clara, consciente, y coherente con el discurso musical.

Palabras claves: timbre, color, guitarra, interpretación, técnica instrumental

ABSTRACT:

This article approaches timbre as a crucial aspect in the interpretation of works for guitar, focusing on a repertoire in which timbral indications are not explicit. For that purpose, the role that timbre has occupied within the guitar community throughout history is initially defined. Afterwards, it is determined which technical aspects of the instrument allow timbre variation. Finally, the functions that timbre occupies within musical discourse are classified based on examples from different stylistic periods. The goal is to present an interpretative vision, through which the guitarist interpreter can incorporate these colours in a clear, conscious, and coherent way with the musical discourse.

Keywords: timbre, colour, guitar, performance, instrumental technique

*El sonido es la consecuencia más directa
de la personalidad del intérprete; a través
del sonido se puede reconocer a un artista.
(Carlevaro, 1979, p. 41)*

La guitarra es un instrumento que permite explorar y abordar los cambios tímbricos sin mediación; es decir, por medio del contacto directo entre los dedos y las cuerdas. Esto ofrece un amplio rango de posibilidades interpretativas y, a su vez, plantea un reto técnico para mantener un sonido homogéneo cuando es requerido. Sin embargo, la concepción del timbre en la guitarra no ha sido siempre la misma, ya que cada estilo musical ha traído consigo un desarrollo en la técnica y, por ende, una nueva manera de interpretar el instrumento.

Durante los siglos XX y XXI la exploración tímbrica, tanto en la guitarra como en otros instrumentos, ha tenido un gran apogeo y el timbre ha pasado a tener un papel cada vez más importante dentro del discurso musical, lo cual ha contribuido a que la notación sea cada vez más exacta. Sin embargo, esto no quiere decir que los matices en el timbre sean una práctica exclusiva del repertorio moderno y contemporáneo, ya que, gracias a los tratados de técnica y la tradición oral, sabemos que incluso cuando no está indicado de manera explícita, el timbre ha sido una consideración importante para intérpretes y compositores. Para Aguado (1843), por ejemplo, “la principal riqueza de la guitarra consiste ... en la diferente calidad de sonido que produce cada cuerda pulsada en distinto paraje [sic]” (p. 46).

De hecho, en gran parte del repertorio para guitarra son escasas las indicaciones por parte del compositor acerca del timbre deseado, lo cual da al intérprete gran libertad en el momento de tomar estas decisiones. No obstante, esta libertad, sumada a la riqueza tímbrica que posee de manera natural el instrumento, puede llegar a convertirse en un reto interpretativo y, eventualmente, afectar la comprensión de algunos fragmentos musicales. En particular, puede resultar en cambios desmedidos de timbre, ya sea por una búsqueda irreflexiva de colores o por no tener en cuenta las implicaciones técnicas e interpretativas del timbre en el momento de realizar el proceso de digitación de las obras.

Este trabajo parte de la noción de que los cambios tímbricos no deben hacerse de manera irreflexiva, sino que siempre deben ser premeditados, por lo que es necesario determinar, tanto su viabilidad técnica, como su pertinencia dentro del discurso musical. Para ello, se parte de una contextualización del papel del timbre en las diferentes escuelas de guitarra a lo largo de la historia; posteriormente, se clasifican los diferentes recursos técnicos con los que cuenta el intérprete para variar el timbre en el instrumento; y, finalmente, se determina, por medio de fragmentos de obras de diferentes periodos estilísticos, cuáles son las funciones del timbre dentro de la música. Por medio de este trabajo se busca presentar una visión interpretativa a través de la cual se puedan incorporar estos matices de una manera clara y buscando siempre ser coherentes con el discurso musical.

Contexto histórico

La ausencia de indicaciones no implica, de ningún modo, la ausencia de intenciones por parte del compositor.

(Fernández, 2020)

A comienzos del siglo XIX la guitarra de 6 cuerdas empezó a llamar la atención gracias a su capacidad de producir diferentes timbres, llegando incluso a ser comparada por músicos y críticos con una orquesta en miniatura (de Andrade, 2014, p. 14)¹. De hecho, debido al apogeo en el que se encontraban las orquestas durante esta época, los compositores de música para guitarra estaban fuertemente influenciados por la música orquestal y, por consiguiente, esto se veía reflejado, no solo en la música escrita para guitarra, sino también en la manera misma de interpretar el instrumento. Claro ejemplo de esto fue el compositor español Fernando Sor, quien, además de guitarrista, fue cantante, pianista y violinista consumado; compuso también óperas y *ballets*, y durante su primera etapa, se consideraba a sí mismo principalmente como un compositor de música orquestal (Bampenyou, 2012, p. 6). En su método para guitarra, Sor (1830) aborda los cambios tímbricos a partir de referencias a la orquesta, asociándolos a la imitación de otros instrumentos, afirmando así el apelativo de la guitarra como *pequeña orquesta*. Para Sor (1830), esta imitación no se lograba exclusivamente a partir de los cambios tímbricos, sino que era necesario que el pasaje estuviera arreglado como si estuviera escrito para los instrumentos que se busca imitar (p. 16).

Si bien esta concepción del timbre era común a varios guitarristas de la época, las anotaciones en la partitura eran poco frecuentes, ya que, por lo general, se presuponía que el intérprete conocía el estilo, tal como ocurre en muchos casos con la articulación, las dinámicas y el fraseo. Esto lleva al intérprete actual a tomar decisiones propias, para las cuales es importante realizar una pesquisa bien fundamentada de las prácticas musicales del periodo, con el fin de construir una interpretación más coherente (de Andrade, 2014, p. 9).

Ya para la segunda mitad del siglo XIX, el guitarrista español Francisco Tárrega sentó las bases de lo que se consideraría la guitarra moderna². Desafortunadamente no escribió ningún método o tratado de técnica, pero conocemos su legado gracias a los métodos publicados por sus alumnos Roch (1921) y Pujol (1956, 1960). En ambos métodos vuelve a estar presente el uso referencial del timbre, al buscar imitar instrumentos de la orquesta y, adicionalmente, se hace más visible la discusión de si el sonido debe producirse con o sin uñas, la cual Pujol denomina *el dilema del sonido en la guitarra*. Para Pujol (1960), “el timbre de la cuerda cambia sensiblemente según

1. Desde finales del siglo XVIII se utilizaba la guitarra clásico-romántica, la cual a mediados del siglo XIX daría lugar a la guitarra moderna.

2. Paralelamente a los avances técnicos propuestos por Tárrega, la construcción del instrumento tuvo también una evolución técnica notable por medio del surgimiento de una nueva guitarra propuesta por Antonio de Torres (Kayath, 2009).

el procedimiento empleado y como no cabe para unos mismos dedos la posibilidad de abarcar ambos procedimientos, el guitarrista debe adoptar uno de los dos” (p. 12).

Si bien a comienzos del siglo XIX algunos guitarristas como Sor y Carcassi defendieron el procedimiento sin uñas, era muy usual producir el sonido sin prescindir de estas, tal como lo hicieron Aguado, Giuliani y Carulli, entre otros. La escuela de Tárrega, por su parte, defendió en gran medida el uso del procedimiento sin uñas, afirmando que este ofrece nuevos timbres y sutilezas de ejecución que dan a la música un mayor relieve y encanto (Pujol, 1960, p. 24). No obstante, Tárrega tocaba con un sonido pequeño, que, pese a su gran musicalidad y virtuosismo, resultaba de difícil aceptación en grandes salas de conciertos (Kayath, 2009).

Durante el siglo XX, los avances en técnica interpretativa y lutería, sumados a la calidad de las transcripciones y la cantidad de repertorio nuevo para el instrumento, permitieron que la guitarra estuviera cada vez más presente en las grandes salas de concierto. Este desarrollo de la guitarra como instrumento solista se dio, en gran medida, gracias al aporte del guitarrista español Andrés Segovia, quien nuevamente adoptó el sonido con uñas, y, adicionalmente, comisionó una gran cantidad de obras originales para el instrumento. Posteriormente, el guitarrista inglés Julian Bream llevó el instrumento a un nivel de exploración tímbrica mucho más elevado. Esto, a partir de una gran cantidad de riesgos técnicos para la mano derecha y de una búsqueda interpretativa particular, para la cual comisionó obras de gran envergadura con lenguajes más modernos que le permitían una exploración tímbrica incluso mayor.

Pocos años después del auge de Julian Bream, apareció una corriente interpretativa que priorizó la intensidad, claridad, articulación, y homogeneidad en el sonido, ante las variaciones tímbricas. Esta nueva manera de aproximarse al instrumento, denominada por Kayath (2009) como *Guitarra Grand-piano*³, tuvo como principal representante el guitarrista australiano John Williams, quien mostró una perfección técnica sorprendente, que inspiró a numerosos guitarristas a buscar un sonido semejante. Esto también se vio reflejado en la manera de fabricar el instrumento, ya que aparecieron nuevas corrientes de lutería (por parte de lutieres como Humphrey, Gilbert y Smallman) para las cuales era necesario construir guitarras con un amplio rango dinámico y que fueran fáciles de tocar (Kayath 2009).

Esta corriente interpretativa influyó a toda la generación siguiente, alcanzando así un nivel técnico muy alto por parte de guitarristas como Manuel Barrueco y David Russell; y, en contraposición, la exploración tímbrica propia del legado de Segovia y Bream pasó a ser vista como anticuada y excéntrica. Para Kayath (2009), “una generación entera de guitarristas pasó a repudiar el legado segoviano, juzgando que el viejo Segovia, con sus rubatos exagerados y técnica ‘imperfecta’, era una excrecencia romántica anticuada”.

3. En oposición al término Guitarra Pequeña Orquesta.

En la actualidad, el enorme desarrollo técnico por parte de intérpretes de todo el mundo como Álvaro Pierri, Raphaël Feuillâtre, Ricardo Gallén y Zoran Dukic, por mencionar algunos, ha permitido una mezcla entre virtuosismo y exploración tímbrica sin precedentes.

Por otro lado, el debate sobre la utilización de uña o yema parece estar superado, ya que el toque con uña se ha impuesto de manera universal. Esto no quiere decir que solamente las uñas ataquen las cuerdas, sino que tienen una participación importante en el toque (Fernández, 2000, p. 21). El abandono de la perspectiva de ejecución sin uñas se debe a la capacidad de proyección que éstas permiten y a las necesidades de cambio para lograr dar a la guitarra un espacio como instrumento solista (Estrada, 2018, p. 10).

Aspectos técnicos

*Los cambios de sonido si se hacen, que sea evidente
nuestra intencionalidad, porque de lo contrario,
pueden parecer errores de falta de homogeneidad
sonora, por insuficiente técnica.*

(Russell, citado en de Contreras, 1998, p. 51)

Al hablar de las posibilidades tímbricas de la guitarra, resulta necesario abordar la producción de sonido en el instrumento. Aunque la calidad del sonido está determinada por ambas manos, el timbre y la dinámica son controlados principalmente por la mano derecha (Tennant, 2002, p. 30). Para Tennant (2002) existen siete ingredientes para la producción del sonido:

1. Tamaño y forma de la uña.
2. Elección del tipo de pulsación: tirado o apoyado.
3. Posición de la mano y ángulo del dedo con la cuerda.
4. Acercamiento del dedo y la uña hacia la cuerda.
5. Preparación de la punta del dedo y la uña en la cuerda.
6. Presión del dedo contra la cuerda.
7. Manera como la punta del dedo y la uña salen de la cuerda. (p. 30)

Al modificar cualquiera de estos ingredientes el resultado sonoro será diferente, lo que demuestra el alto nivel de destreza técnica que requiere el intérprete para controlar el timbre en el instrumento. Adicionalmente, existen aspectos como la elección de la cuerda y la región de la guitarra donde se realice la pulsación, que no fueron mencionados por Tennant pero que también deben ser considerados al hablar de producción de sonido.

Para el propósito de este trabajo, se agruparán los aspectos mencionados

anteriormente en las siguientes categorías: (a) desplazamiento longitudinal de la mano derecha, (b) tipo de pulsación, (c) punto de contacto, y (d) cambios de cuerda. A continuación, se explicará y profundizará en cada aspecto.

Desplazamiento longitudinal de la mano derecha

La manera más usual de variar el timbre en la guitarra es por medio del desplazamiento longitudinal de la mano derecha, el cual se suele notar en la partitura con indicaciones como *ordinario*, *sul tasto* o *sul ponticello* (ver figura 1). El resultado sonoro se puede percibir, de manera general, en términos de brillo: entre más cerca al puente se produzca la pulsación, más brillante o metálico es el sonido obtenido; y al pulsar sobre la *tastiera*⁴ el sonido adquiere un resultado más oscuro o dulce.



Fig. 1. Regiones de la guitarra. Fuente: elaboración propia.

Sin embargo, según Escobar (citado en de Andrade, 2014), “los conceptos de ‘dulce’ y ‘metálico’ son ... meros puntos de partida (o de llegada), son opuestos, contrastes o solo extremos. Es como decir blanco o negro, pero hay que descubrir toda la gama de colores que hay entre medio” (p. 77). Esto evidencia una amplia gama de posibilidades tímbricas que deberá ser explorada por el intérprete de manera individual, ya que su clasificación resultaría compleja e impráctica para la ejecución. De hecho, las indicaciones tímbricas traen consigo una carga de personalidad de quien interpreta, ya que no son exactas como sí lo son el ritmo o las notas (De Andrade, 2014, p. 9).

4. “Palabra del italiano que significa teclado. Es la sección que abarca desde el traste 13 hasta el traste 18 de la guitarra” (Duque, 2013, p. 21).

Debido a la tensión de la cuerda en cada región de la guitarra, se evidencian algunas características físicas que pueden ser consideradas a la hora de realizar el proceso de digitación. Entre más cerca al puente se produzca la pulsación, mayor será la tensión de la cuerda y, por ende, habrá una mayor resistencia de la cuerda. Esto permite al intérprete pulsar con mayor fuerza sin que el sonido se llegue a saturar, obteniendo así mayor intensidad en el volumen. Lo contrario ocurre al pulsar sobre la *tastiera*; en este caso la resistencia de la cuerda es mucho menor y, por lo tanto, la pulsación debe ser más delicada. De no ser así, el pasaje podría perder limpieza debido a que el sonido se satura con facilidad. En este sentido, Sor (1830) sugiere que, aproximadamente entre la posición *sul ponticello* y la posición *ordinario*, la resistencia de la cuerda es “casi tan poderosa como el impulso que le da mi dedo, sin gran esfuerzo obtuve un tono claro y alargado sin que fuera violento” (p. 13).

Por otro lado, al pulsar cerca a la boca de la guitarra, la resistencia de la cuerda no es tan alta como en el puente, pero la resonancia de la guitarra es mucho mayor debido a que es justamente en la boca donde se amplifica el sonido del instrumento. De manera que, incluso si no se pulsa con una fuerza exagerada, es posible lograr la impresión de un sonido *forte* sin correr el riesgo de saturar el sonido.

Tipo de pulsación

Los dedos de la mano derecha pueden atacar la cuerda principalmente de dos maneras diferentes: apoyado y tirado⁵ (ver figuras 2 y 3). Tamayo (2017) define estos conceptos de la siguiente manera:

- **Movimiento tirado:** pulsación hacia el interior de la mano desde una cuerda y sin dejar el dedo descansar en la cuerda contigua superior. El dedo se dirige hacia la palma de la mano.
- **Movimiento apoyado:** pulsación hacia el interior de la mano desde una cuerda y directamente hacia la cuerda contigua superior, dejando el dedo descansar en la misma. (p. 16)

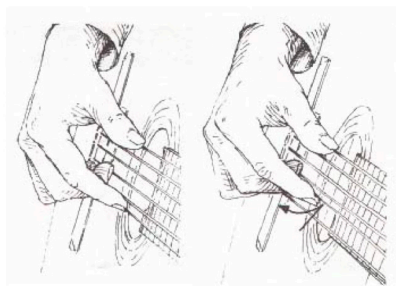


Fig. 2. Movimiento apoyado. Fuente: adaptado de Tennant (2002).

5. Los rasgueos y el pizzicato se podrían considerar como otros tipos de pulsación. Sin embargo, su uso es muy específico y generalmente es notado por el compositor.

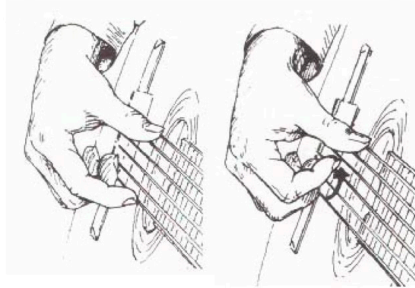


Fig. 3. Movimiento tirado. Fuente: adaptado de Tennant (2002).

El movimiento apoyado le da al intérprete gran estabilidad en la mano derecha, ya que el dedo reposa sobre la cuerda contigua superior, lo que permite un contacto permanente con el instrumento. No obstante, este mismo contacto apaga el sonido de la cuerda, lo cual hace del movimiento apoyado una opción inviable para pasajes polifónicos en los cuales la cuerda contigua superior debe permanecer sonando.

La elección del tipo de pulsación está determinada, no solo por su viabilidad técnica, sino también por una búsqueda sonora, ya que el sonido producido por cada tipo de pulsación será notablemente diferente. El movimiento apoyado produce físicamente una mayor resonancia de la guitarra y, por esta razón, es percibido generalmente como un sonido más lleno (Tennant, 2002, p. 35). Por el contrario, el movimiento tirado es mucho más ligero y, por lo tanto, se suele percibir como un sonido más delicado. Sin embargo, es importante recalcar que el tipo de pulsación no es un elemento que afecta únicamente las dinámicas, sino que se puede considerar, además, como un cambio de textura o de timbre que da a la música un carácter diferente.

A pesar de esto, es tarea del intérprete igualar ambos sonidos con el fin de reducir las limitantes de cada procedimiento. Utilizar un apoyado con poca intensidad permite, por ejemplo, obtener un sonido *pianissimo* que, al mismo tiempo, logra proyectar y no desaparece en un gran escenario. Por otro lado, lograr un tirado que consiga la misma resonancia del apoyado, permite, por ejemplo, resaltar voces al tocar pasajes polifónicos en los que la cuerda contigua superior debe permanecer sonando.

Una vez se decida el tipo de pulsación, es posible experimentar con la preparación, la cantidad de presión y la manera como se sale de la cuerda para lograr múltiples sonoridades. Por ejemplo, Zanon (citado en de Andrade, 2014) afirma que la manera como pulsamos va ligada al carácter de la obra:

no es solo que tocaste un timbre más dulce, sino que, si tocas ese timbre más dulce en cierto punto de la cuerda, y ese timbre más dulce fue hecho con el dedo pasando por la cuerda de una forma más lenta, en la cual la cuerda gira con más amplitud, pero más lento, vas a conseguir que ese timbre te dé una sensación de distancia. ... él nos da la ilusión de que la guitarra está más lejos del escenario. (p. 85)

Esta sensación de distancia o, en otras palabras, la intensidad de cada sonido, también se puede controlar por medio de la elección del dedo de la mano derecha, ya que cada uno posee una anatomía particular. Entre más grueso sea el dedo que se utilice, mayor peso tendrá y, por ende, el sonido resulta mucho más presente.

Punto de contacto

Como se ha mencionado anteriormente, la elección entre tocar con la uña o la yema fue un debate recurrente debido a la diferencia tímbrica tan grande que existe entre ambos procedimientos. En la actualidad, se ha optado por dar a las uñas una forma que permita una mezcla entre ambos sonidos, o bien cambiar de uno a otro con relativa facilidad, con el fin de obtener mayor versatilidad en el sonido (ver figura 4). Partiendo de esta idea aparece el concepto *punto de contacto* (también llamado ángulo de ataque), que hace referencia a un punto de cada uno de los dedos de la mano derecha que, al entrar en contacto con la cuerda de la guitarra, produce el sonido. La elección de este punto nos permite determinar cuánto sonido se quiere producir con uña o con yema, y a partir de un ligero movimiento de la muñeca podemos modificar el timbre obtenido. Cabe aclarar que, por medio de este procedimiento, los dedos, índice, medio y anular siempre van a utilizar, en alguna medida, la uña para producir el sonido; a diferencia del dedo pulgar, que tiene una mayor libertad de movimiento y puede lograr un sonido producido únicamente por la yema.

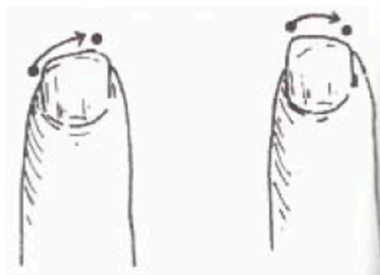


Fig. 4. Tipos de limado de uña. Fuente: Tennant (2002).

El sonido producido por medio de cada uno de estos procedimientos posee características particulares, debido a la diferencia que existe entre cada uno de los materiales. Para Pujol (1956), al ser la uña un cuerpo duro, de superficie, espesor y consistencia diversas, produce un sonido más brillante, que puede generar un contraste mayor entre los matices que el timbre de cada cuerda admite. El procedimiento con uña permite a los dedos de la mano derecha, con un esfuerzo mínimo, obtener el sonido deseado y como consecuencia, se reduce la resistencia de los dedos de la mano izquierda, lo cual favorece la precisión y claridad en las notas, y la agilidad en los movimientos de ambas manos. La yema, por otro lado, es un cuerpo blando de mayor espesor y anchura, el cual logra obtener un sonido más homogéneo. De manera que, lo que pierde en brillo, fuerza y contraste, lo gana en suavidad e igualdad. Mientras la uña tiende a disociar sus timbres, la yema tiene a unificarlos (pp. 73 – 75). Si bien Pujol hace referencia a los procedimientos extremos (solo uña o solo yema), estas características sonoras aplican también para el procedimiento mixto mencionado anteriormente; dependiendo de qué tanta uña o yema se utilice, el sonido producido tendrá en menor o mayor medida tales características.

Teniendo en cuenta que tanto el punto de contacto como el desplazamiento longitudinal de la mano derecha pueden modificar el brillo del sonido obtenido, es necesario evaluar la pertinencia técnica de cada uno de estos procedimientos. No siempre se puede utilizar el desplazamiento longitudinal, ya que implica un gran movimiento, durante el cual, la mano derecha puede perder estabilidad y afectar la precisión. Por eso, en pasajes rápidos o complejos técnicamente, puede resultar más conveniente cambiar el punto de contacto. Aun así, la combinación de ambos procedimientos puede proporcionar una paleta tímbrica incluso mayor. Por ejemplo, al pulsar con gran cantidad de yema, en posición *sul ponticello*, se puede obtener un sonido metálico-dulce o al tocar en la misma región de la guitarra con uña se obtiene un metálico más agresivo.

Cambios de cuerda

Cada cuerda de la guitarra produce, de manera natural, un timbre diferente. Tanto el grosor como el material del cual está hecha influyen en la cantidad de brillo y resonancia que tiene la cuerda. En términos generales, entre más delgada es la cuerda, no solo más agudo es el sonido, sino que también adquiere más brillo. Al tocar la misma nota en diferentes cuerdas, el sonido producido tiene la misma altura, pero cada uno de ellos adquiere un timbre particular (Aguado, 1843, p. 2). Por lo tanto, si se quiere lograr un sonido uniforme, se puede optar por utilizar, desde que sea posible, pocos cambios de cuerda. También se pueden aprovechar las características tímbricas de cada región del diapason para digitar pasajes de acuerdo con el carácter de la música. Entre más gruesa sea la cuerda, más oscuro será el timbre producido.

En el momento de realizar el proceso de digitación de una obra, también es importante tener cuidado con las cuerdas al aire, debido a que estas suenan con más brillo y resonancia que las cuerdas pisadas. Si se quiere lograr uniformidad en el sonido de un pasaje determinado, se puede neutralizar esta diferencia tímbrica por

medio de la pulsación de la mano derecha, ya sea cambiando el punto de contacto o por medio del desplazamiento longitudinal de la mano derecha (Duque, 2013, p. 21).

Funciones del timbre

Puesto que el sonido debe estar íntimamente ligado a la idea musical, no puede ser una cosa rígida e inmutable. Debe poseer una ductilidad que le permita amoldarse al espíritu de la música. Por eso es necesario utilizar diferentes formas de ataque para conseguir la sonoridad deseada.
(Carlevaro, 1979, p. 41)

Al considerar el timbre como parte del discurso musical, resulta importante, no solo utilizar diferentes formas de ataque, sino también entender cuál es la razón de realizar dichos cambios tímbricos. Para entender el porqué, es necesario categorizar las funciones que ocupa el timbre dentro del discurso musical. De esta manera, los cambios tímbricos no se hacen de manera aleatoria, sino que están ligados a dichas funciones, lo cual implica que el intérprete tenga conciencia absoluta de la búsqueda estética de cada obra.

A continuación, se explicarán las diferentes funciones del timbre dentro del discurso musical y se utilizarán fragmentos de obras de diferentes periodos estilísticos para ejemplificar cada una de ellas.

Función expresiva

Una de las razones por las cuales se suelen realizar cambios tímbricos dentro de un mismo instrumento, es para generar contrastes dentro de una obra. En muchos casos estos contrastes están ligados a otros elementos de la música como puede ser el carácter, la dinámica, el ritmo, y/o la armonía; que, si bien son independientes al timbre, se puede potenciar su impacto por medio de este para que el contraste sea mayor.

En la figura 5, por ejemplo, se presenta un fragmento en el cual el intérprete puede hacer uso de diferentes tipos de ataque para personificar los dos tipos de carácter presentes: un motivo cantáble, para el cual se puede usar un sonido dulce sobre la boca de la guitarra, que es interrumpido por otro motivo más rítmico y agresivo, para el cual se puede utilizar un sonido brillante, cerca al puente del instrumento.

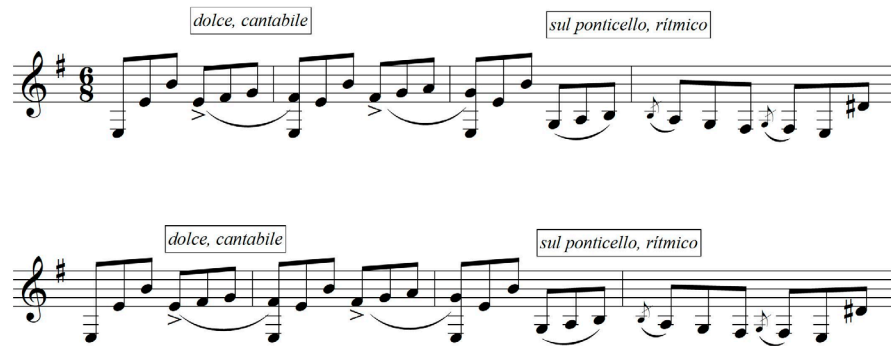


Fig. 5. Asociación del timbre al carácter. Tres piezas españolas, Zapateado, compases 176 – 183. Fuente: adaptado de Rodrigo (1954/1963).

Por otro lado, el timbre también puede ayudar a aumentar la proyección del sonido, según X. Jara (comunicación personal, julio, 2019) existe una tendencia general por parte de los guitarristas, de buscar un sonido *dolce* sobre la *tastiera* cada vez que la indicación dinámica es *piano*; lo cual, en vez de favorecer, acaba perjudicando la interpretación, ya que los sonidos con poca intensidad en esta región del instrumento pierden definición, proyección y claridad. Por el contrario, el sonido brillante que se produce al pulsar cerca del puente del instrumento logra una proyección mucho mayor, que permite al oyente captar gran cantidad de detalle, incluso en grandes escenarios. Por ejemplo, en la figura 6 el intérprete puede optar por tocar los acordes señalados con *piano* en posición *sul ponticello*, de manera que el timbre favorezca la proyección del sonido y la ligereza del adorno en fusas.



Fig. 6. Timbre para potencial la dinámica en Rodrigo. En los triguales, compases 50 – 57. Fuente: adaptado de Rodrigo (1994).

Cabe aclarar que, dependiendo del periodo en cuestión, el cambio tímbrico puede hacerse de manera más o menos exagerada. Al tocar música del Barroco, por ejemplo, es necesario ser muy cuidadosos al momento de hacer cambios tímbricos, ya que crear contrastes tímbricos exagerados puede ir en contra del estilo; por el contrario, estos deben hacerse de una manera sutil, apenas lo suficiente para que se note una diferencia. Lo anterior se puede ejemplificar en el tercer movimiento de *Preludio, Fuga y Allegro* de Bach, donde puede resultar conveniente que el intérprete alterne entre un sonido brillante en el *piano* y otro natural para el *forte*, para aumentar la proyección del *piano* deseado y, además, generar más contraste entre el *piano* y el *forte* para lograr así una dinámica por terrazas muy usual en el Barroco (ver figura 7).



Fig. 7. Timbre para potenciar la dinámica en Bach. BWV 998, Allegro, compases 41 – 52.
Fuente: adaptado de Bach (1735/2002).

Como se mencionó en la sección *movimiento longitudinal de la mano derecha*, el tipo de timbre puede limitar la intensidad del sonido. Lograr en la guitarra un sonido que sea *dolce* y, al mismo tiempo, *forte*, resulta difícil debido a que la resistencia de la cuerda en posición *sul tasto* es muy baja; y un sonido *forte* en posición *sul ponticello* puede resultar muy estridente y, por ende, poco deseado en algunos estilos. Por ejemplo, en la figura 8, los acordes señalados con *forte* presentan una dificultad interpretativa, ya que, por cuestiones estilísticas, el sonido no puede ser estridente y sucio, sino que debe lograr gran intensidad sin saturarse. Para ello, el intérprete debe buscar un punto a lo largo de la cuerda, que bien podría ser sobre la boca para aprovechar la resonancia del instrumento, o entre las posiciones *ordinario* y *sul tasto*, como lo sugiere el mismo Sor (ver sección *movimiento longitudinal de la mano derecha*).



Fig. 8. Acordes forte en Sor. Grand Solo op. 14, Introduction, compases 1 – 8. Fuente: adaptado de Sor (s.f.).

Por otro lado, si bien la armonía por sí sola sugiere colores y genera contrastes, es tarea del intérprete resaltar esos contrastes para que sean claramente entendidos por parte del oyente. Un claro ejemplo se muestra en la figura 9, donde se tienen constantes movimientos armónicos que involucran acordes mayores y menores en diferentes tonalidades. Una posible manera de abordar el timbre en este pasaje sería utilizar el movimiento longitudinal de la mano derecha para generar contrastes tímbricos pronunciados en cada tonalidad, potenciando así la cantidad de brillo que la armonía sugiere.



Fig. 9. Timbre en relación con la armonía. Tres piezas españolas, Zapateado, compases 75 - 89. Fuente: adaptado de Rodrigo (1954/1963).

Respecto a la relación entre timbre y armonía, Zanon (citado en de Andrade, 2014) afirma que cualquier obra de Takemitsu puede ser un claro ejemplo la exploración tímbrica en la guitarra:

Cada acorde que él [Takemitsu] escribe tiene un timbre, la armonía clama que usted produzca timbres diferentes para cada acorde ... Takemitsu te da una pista de cómo él quiere que suene el resultado final, ... él dice qué color quiere que toques, ahora la paleta que tienes es tuya, eres tú quién tendrá que combinar la tinta que encuentra adecuada para aquella obra (p. 88).

Lo anterior evidencia que, incluso cuando existen indicaciones tímbricas por parte del compositor, la amplia gama de posibilidades del instrumento permite al intérprete un alto grado de participación dentro del proceso creativo.

Función estructural

Dentro de la música orquestal es usual encontrar que los cambios de instrumentación están relacionados con la estructura de la obra. Es decir, los compositores suelen delimitar las diferentes secciones por medio de cambios en la

instrumentación. En el primer movimiento de la *Primera Sinfonía de Beethoven*, por ejemplo, al llegar al tema B de la forma sonata, la instrumentación cambia al darle un mayor protagonismo a las maderas (ver figura 10). Este mismo recurso puede ser empleado en la música para guitarra, por medio de los cambios tímbricos. Por ejemplo, en el *Allegro de Grand Solo* de Sor se pueden separar los temas A y B de la forma sonata por medio, tanto del punto de contacto, como del desplazamiento longitudinal, lo cual genera un cambio notable en el timbre (ver figura 11).

The image shows a page of a musical score for the first movement of Beethoven's First Symphony. It is divided into two sections. The left section is labeled 'Final tema A: tutti' and features a full orchestral ensemble including Flauti, Oboi, Clarineti in C, Fagotti, Corni in C, Trombe in C, Timpani in C, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The right section is labeled 'Inicio tema B: maderas con acompañamiento de cuerdas', indicating a change in instrumentation where woodwinds take the lead with string accompaniment. The score is written in G major and 3/4 time.

Fig. 10. Cambio de instrumentación para delimitar secciones. *Primera sinfonía op. 21*, primer movimiento, compases 44 – 62. Fuente: adaptado de Beethoven (1862).

The image shows two staves of musical notation for the Grand Solo by Fernando Sor. The first staff is marked 'ordinario' and shows a rhythmic pattern of chords and eighth notes. The second staff is marked 'sul tasto, molto dolce' and shows a more melodic and sustained version of the same rhythmic pattern, illustrating a change in timbre through playing technique.

Fig. 11. Cambio tímbrico para delimitar secciones. *Grand Solo op. 14, Allegro*, compases 29 – 37. Fuente: adaptado de Sor (s.f.).

Lo anterior aplica, no solo para grandes secciones, sino también para separar frases y motivos; como es el caso de la figura 12, donde se evidencia la intención del compositor de delimitar y contrastar la repetición de una misma frase por medio de un cambio tímbrico que aparece notado en la partitura. Así mismo, en la figura 13, el intérprete puede, por medio de las indicaciones propuestas en este trabajo, diferenciar cada una de las tres veces que se repite el mismo motivo.



Fig. 12. Cambio tímbrico para delimitar frases. *Aquarelle, Preludio e toccatina*, compases 43 - 52. Fuente: adaptado de Assad (1998).

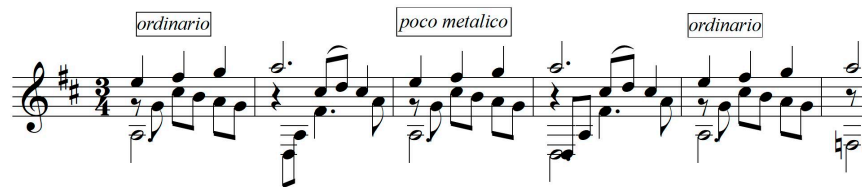


Fig. 13. Cambio tímbrico para delimitar un motivo. *Aquarelle, Valseana*, compases 1 - 6. Fuente: adaptado de Assad (1998).

Función referencial

Los cambios tímbricos dentro de un mismo instrumento pueden hacerse como referencia a otros instrumentos, estilos o sonidos extra musicales. Como se mencionó anteriormente, durante varios años ha sido usual abordar el repertorio a partir de pensar la guitarra como una pequeña orquesta; es decir, ciertos pasajes evocan instrumentos específicos. Por ejemplo, Sor (1830) afirma que para imitar el sonido de la trompeta es necesario tocar con fuerza cerca al puente para lograr un sonido nasal y brillante (p. 16), lo cual concuerda con Roch (1922), quien, además, sugiere el uso de la uña del pulgar y sostiene que tal efecto se logra por medio de “armónicos sencillos” (p. 73). Esto se puede ver claramente reflejado en la música de Sor, como es el caso de sus obras *Serenade op. 37*⁶ y *Divertissement Militaire op. 49*⁷, en las cuales utiliza las indicaciones *son de trompette* y *trompette* respectivamente (de Andrade, 2014, p. 27).

Si bien esta concepción clásico-romántica de comparar tipos de pulsación en la guitarra con instrumentos específicos puede llegar a considerarse inverosímil debido al timbre único de cada instrumento, tener un ideal sonoro como la orquesta, así sea plenamente imaginativo, puede ayudar a interpretar adecuadamente la intención del

6. Compases 329 - 333.

7. Guitarra 1, compases 1 - 33.

compositor y comprender mejor el contenido de sus obras. Por lo tanto, para el intérprete actual resulta de gran importancia analizar la orquestación de obras representativas del periodo en cuestión, como modelo para entender la manera cómo se deben abordar los cambios tímbricos en este tipo de obras. Por ejemplo, en la figura 14 se puede atribuir diferentes secciones de la orquesta a cada elemento de la obra y, de esta manera, lograr un pensamiento orquestal de la guitarra.

The figure shows a musical score for the introduction of 'Grand Solo op. 14'. It consists of two staves of music in 6/8 time. The top staff is annotated with 'Cuerdas' (p), 'Tutti' (f), 'Maderas' (p), and 'Tutti' (f). The bottom staff is annotated with 'Solo de violín' (p) and 'Tutti' (f), with 'chelos' (cellos) written below the latter section. The music features various dynamics and articulations, including accents and slurs.

Fig. 14. Posible asociación de la guitarra a la orquesta. *Grand Solo op. 14, Introduction, compases 1 – 8.*
Fuente: adaptado de Sor (s.f.).

Otro tipo de referenciación se encuentra en sonidos extra musicales, como es el caso del segundo movimiento de *El Decamerón Negro* de Brouwer, en el cual se puede hacer uso del timbre para imitar el efecto del eco (ver figura 15). En este caso, el mismo compositor sugiere diferenciar las dos capas presentes en el fragmento: el sonido real y el eco. Para lograr este efecto, el intérprete puede atribuir un tipo de pulsación determinada a cada sonido. Para el sonido real, por ejemplo, se puede hacer uso del toque apoyado con el pulgar, ya que, al generar una mayor resonancia, le da al oyente la sensación de que el sonido está más presente. Por otro lado, el sonido del eco se puede referenciar por medio del toque tirado, el cual da una sensación de distancia y, además, permite que el sonido se mezcle con las notas que resuenan.



Fig. 15. Referencia a sonido extra musical. El Decameron Negro, La huida de los amantes por el valle de los ecos, compases 30 – 33. Fuente: adaptado de Brouwer (1983).

El timbre también puede ser usado para hacer referencia a otros estilos musicales, como es el caso de obras relacionadas al folclore. En la figura 16, por ejemplo, el intérprete puede alternar entre un sonido metálico y tosco, que da a la obra un carácter popular, y uno más suave y dulce, con el fin de reflejar la dualidad de una obra que fluctúa entre lo popular y lo académico. Lo mismo ocurre en la figura 17, en la cual se evidencia un acompañamiento característico de la música nordestina brasilera, presente en la introducción de Bate Coxa de Pereira. En este caso el intérprete puede evocar el sonido propio de guitarristas folcloristas como Baden Powell, João Bosco o Yamandu Costa, por medio de un timbre tosco y percusivo, que resalta la importancia del papel del ritmo en el estilo. Esto se logra por medio de la cantidad de fuerza con que los dedos de la mano izquierda presionan las cuerdas; entre menor sea la fuerza, más sucio es el sonido, lo cual puede resultar apropiado para este ejemplo concreto.



Fig. 16. Referencia a sonido popular 1. Suite colombiana No. 2, Porro, compases 16 – 24. Fuente: adaptado de Montaña (2000).

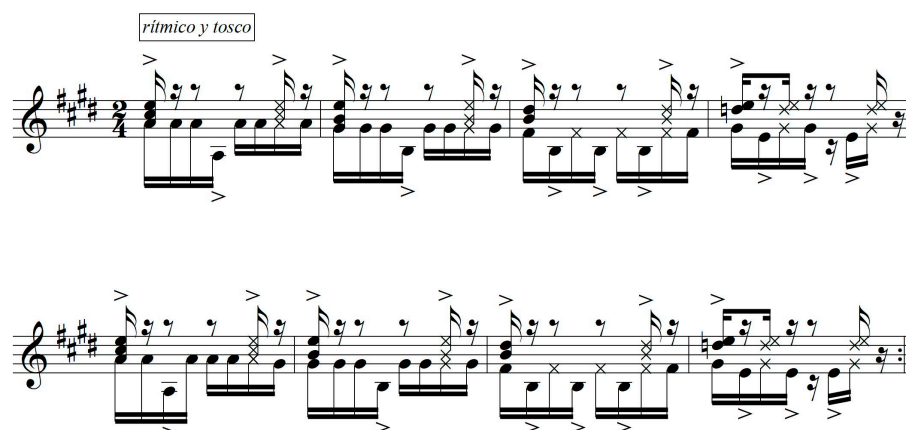


Fig. 17. Referencia a sonido popular 2. *Bate Coxa*, compases 1 - 8.
Fuente: adaptado de Pereira (1988, s.f).

Función textural

De acuerdo con el tipo de textura de la obra, puede resultar conveniente utilizar un timbre determinado, ya que este puede ayudar a mezclar o separar los sonidos, lo cual contribuye a tener una mayor claridad en las diferentes capas o voces.

Particularmente, en las texturas monofónicas el intérprete debe buscar un sonido lo más homogéneo posible, para dar unidad a la melodía. De modo que, se debe procurar ser consistente con el tipo de pulsación, el punto de contacto y, de ser posible, evitar tanto los cambios de cuerda, como el movimiento longitudinal de la mano derecha. Por ejemplo, en la figura 18 el intérprete debe procurar un sonido homogéneo en todo el pasaje. Teniendo en cuenta que tocar todo este fragmento en la misma cuerda resultaría poco práctico, una posible alternativa sería digitarlo en las cuerdas cuarta, quinta y sexta, ya que estas son cuerdas entorchadas y su sonido difiere menos que el de las cuerdas de nylon. Adicionalmente, en la digitación propuesta en la figura 18, se evitan las cuerdas al aire, ya que como se mencionó anteriormente, estas producen una resonancia y brillo característicos, que sería muy notorio su uso al alternarlo con cuerdas pisadas.



Fig. 18. Tratamiento tímbrico en textura monofónica. *En los trigales*, compases 113 - 123.
Fuente: adaptado de Rodrigo (1994).

Lo mismo ocurre con las texturas homofónicas, ya que generalmente es preferible amalgamar los sonidos, por lo cual es necesario tener una pulsación homogénea que provea un timbre lo más idéntico posible. El *estudio No. 2* de Brouwer, por ejemplo, está escrito en su totalidad en una textura homofónica, para la cual todas las voces tienen la misma importancia. En este caso el intérprete debe trabajar en igualar el sonido de cada uno de los dedos y procurar una pulsación uniforme. Como material pedagógico, resulta útil estudiar la obra resaltando cada una de las voces por separado, para que el intérprete logre un control total sobre el pasaje.

Por el contrario, en las texturas polifónicas el brillo será un factor fundamental, ya que, como se ha dicho anteriormente, este puede ayudar a separar los sonidos. De manera que, en fugas o pasajes polifónicos, resultaría oportuno evitar el sonido pastoso, ya que este mezclaría los sonidos y no se lograría la suficiente claridad. Por ejemplo, en el segundo movimiento de *Preludio, Fuga y Allegro*, cuando aparece el sujeto de la fuga por segunda vez, se puede optar por tener un sonido ligeramente brillante, que permita entender el movimiento de ambas voces, de manera que el oyente no las perciba como una unidad sino como voces independientes (ver figura 19).



Fig. 19. Uso del brillo para separar sonidos en pasaje polifónico. BWV 998, Fuga, compases 3 – 6. Fuente: adaptado de Bach (1735/2002).

Si se desea resaltar una voz en particular (el sujeto de la fuga, por ejemplo), el intérprete debe proporcionar diferentes niveles de intensidad a cada una de las voces, por medio del peso de la pulsación de cada dedo, es decir, proporcionar una fuerza mayor con solo uno de los dedos. Con relación a esto, Zanon (citado en de Andrade, 2014) afirma lo siguiente:

Yo logro hacer que, por ejemplo, el tema de una fuga sea destacado sin tener que tocar fuerte. Simplemente quito las otras voces del camino haciendo que ellas suenen más lejos, entonces la voz principal, ... que estoy queriendo mostrar dentro de la polifonía, acaba estando más cerca (p. 86).

El intérprete puede, además, usar un timbre diferente exclusivamente para la melodía que se quiere enfatizar, lo cual se puede lograr por medio de un ligero cambio en el punto de contacto del dedo encargado de tal melodía. Un ejemplo de esto se puede encontrar en *Thème varié et Finale* de Ponce, ya que el compositor presenta una melodía dentro de varios bloques de acordes (ver figura 20). Si el fragmento se aborda de manera polifónica, resulta necesario destacar la voz interna, lo cual se puede lograr por medio del recurso propuesto por Zanon (controlar el peso de cada uno de los

dedos que producen el sonido) sumado a un ligero cambio del punto de contacto. Adicionalmente, en el tercer compás se puede utilizar el dedo pulgar en la nota la #, de manera que se acentúe con mayor facilidad la voz intermedia.



Fig. 20. Uso del peso de los dedos para destacar voces. *Thème varié et Finale*, compases 1 – 4.
Fuente: adaptado de Ponce (1928/2006).

Una posible alternativa interpretativa para el ejemplo anterior podría ser un arpeggio rápido en los acordes de los compases 2 y 4. El intérprete puede realizar el arpeggio de manera que la última nota que se toque sea la nota que se quiere resaltar (ver figura 21). Cabe aclarar que este último procedimiento no se puede realizar en cualquier obra, ya que implica arpeggiar acordes que están escritos en bloque, lo cual puede ser poco recomendado en algunos estilos.



Fig. 21. Alternativa interpretativa para destacar voces. *Thème varié et Finale*, compases 1 – 4.
Fuente: adaptado de Ponce (1928/2006).

Para finalizar, en la figura 22 se presentan, simultáneamente, varios de los aspectos ya mencionados. El fragmento contiene varios cambios dinámicos que pueden ser intensificados por parte del intérprete por medio del timbre (timbre en relación con las dinámicas), al mismo tiempo, este cambio tímbrico contribuye a separar cada una de las frases presentadas (función estructural). El pasaje se presta para que el intérprete haga uso de diferentes dedos cada vez que se repite la frase, de manera que el cambio de dedos dé la impresión de ser instrumentos diferentes debido al peso que cada uno posee. Esto con el fin de que el fragmento pueda ser pensado como si hubiese sido escrito para orquesta (función referencial).

The image displays two musical staves in 4/4 time, key of D major. The first staff is divided into two sections: the first four measures are marked 'ordinario' with a dynamic of *f* and fingerings *p* and *i*; the next four measures are marked 'metalico' with a dynamic of *pp* and fingerings *i* and *p*. The second staff follows the same structure, with the 'metalico' section marked with a dynamic of *p* and fingerings *i* and *p*. The notation includes chords and single notes with specific fingerings indicated by numbers 1-4.

Fig. 22. Uso del peso de los dedos como recurso tímbrico-interpretativo. *Grand Solo op. 14, Allegro*, compases 124 - 131. Fuente: adaptado de Sor (s.f.).

Conclusiones

La guitarra ofrece, indudablemente, una amplia gama de posibilidades interpretativas a partir de los cambios tímbricos. Estos han sido un tema de difícil aproximación debido a lo impráctico y complejo que resulta su clasificación detallada. Sin embargo, al relacionar el timbre con funciones particulares dentro del discurso musical se hace mucho más asequible su entendimiento y utilización.

Existen guitarristas, para quienes la búsqueda tímbrica sigue jugando un papel fundamental dentro del desarrollo de una propuesta interpretativa y en este caso, se hace necesario abordar los recursos tímbricos de una manera consciente y con bases técnicas, estilísticas e históricas.

Adicionalmente, el timbre no es un aspecto meramente interpretativo, sino que puede contribuir enormemente con aspectos técnicos del instrumento, lo cual demuestra la necesidad de que las escuelas de guitarra aborden de una manera responsable los cambios tímbricos. De hecho, es imposible concebir el estudio del instrumento sin tener en cuenta el timbre, ya que cualquier sonido que producimos está ligado a algún timbre en específico, por lo que este estará presente, de manera directa o indirecta, en cualquier decisión interpretativa.

Si bien en este trabajo se plantearon diferentes maneras de variar el timbre en la guitarra, no se abarcó la totalidad de posibilidades que ofrece el instrumento, ya que no se tuvieron en cuenta las técnicas extendidas. Estas podrían ampliar en gran medida el panorama, pero ameritarían un trabajo mucho más extenso enfocado en un repertorio más moderno.

Referencias bibliográficas

- Aguado, D. (1843). *Nuevo método para guitarra*. Madrid: Benito Campo.
- de Andrade, J. A. (2014). O violão como pequena orquestra. [Trabajo de grado]. Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei, Brasil.
- Assad, S. (1998). *Aquarelle* [Partitura para guitarra]. Editions Henry Lemoine.
- Bach, J.S. (2002). *Präludium, Fugue und Allegro* [Preludio, Fuga y Allegro] [Transcripción para guitarra]. En F. Koonce (ed.), *Johann Sebastian Bach: The Solo Lute Works* pp. 63-76. Neil A. KJOS Music Company. (Obra original escrita alrededor de 1735).
- Bampenyou, B. (2012). A Performance Guide to the Multi-Movement Guitar Sonatas of Fernando Sor and Mauro Giuliani. [Tesis doctoral]. University of Miami, Miami, Estados Unidos.
- van Beethoven, L. (1862). *Erste Symphonie* [Primera sinfonía] [Partitura para orquesta]. Leipzig, Alemania: Breitkopf und Härtel.
- Brouwer, L. (1983). *El Decameron Negro* [Partitura para guitarra]. Transatlantiques.
- Carlevaro, A. (1979). *Escuela de la guitarra*. Buenos Aires, Argentina: Barry Editorial.
- de Contreras, A. (1998). *La técnica de David Russell en 165 consejos*. Sevilla, España: Cuadernos Abolays.
- Duque, D. (2013). La digitación en la guitarra [Trabajo de grado de maestría]. Universidad EAFIT, Medellín, Colombia.
- Estrada, E. (2018). La guitarra bien articulada: Acerca de la articulación como elemento estructurador de la ejecución musical en la guitarra “clásica” [Trabajo de grado de maestría]. Universidad EAFIT, Medellín, Colombia.
- Fernández, E. (2000). *Técnica, mecanismo, aprendizaje. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Ediciones Art. Montevideo, Uruguay.
- Fernández, E. (2020). Inventando la guitarra - Clase 2 - II Parte [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/8fMAPBgbXSU>

Kayath, M. (2009). *Violão – pequena orquestra ou grand piano?* [en línea]. Recuperado de <https://violao.org/topic/6480-violao-pequena-orquestra-ou-grand-piano/>

Montaña, G. (2000). *Suite Colombiana No. 2* [Partitura para guitarra]. Arcangues, Francia: Caroni Music.

Pereira, M. (s.f.). *Bate Coxa* [Partitura para guitarra]. Garbolights Produções Artísticas Ltda. (Obra original publicada en 1988).

Ponce, M. M. (2006). *Thème varié et Finale* [Tema variado y final] [Partitura para guitarra]. En T. Hoppstock (Ed.), *Ponce Werke für Gitarre* (pp. 7 – 15). Schott Editions. (Obra original publicada en 1928).

Pujol, E. (1956). *Escuela razonada de la guitarra*, libro primero. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.

Pujol, E. (1960). *El dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires, Argentina: Casa Ricordi.

Sor, F. (1830). *Sor's Method for the Spanish Guitar* (A. Merrick, Trad.). Londres, Reino Unido: Robert Cocks & Co.

Sor, F. (s.f.). *Grand Solo, op. 14* [Partitura para guitarra]. Bonn, Alemania: N. Simrock.

Roch, P. (1922). *A Modern Method for the guitar* Vol. II. Nueva York, Estados Unidos: G. Schirmer.

Rodrigo, J. (1963). *Tres Piezas Españolas* [Partitura para guitarra]. Schott Music. (Obra original escrita en 1954).

Rodrigo, J. (1994). *Por los campos de España* [Partitura para guitarra]. Ediciones Joaquín Rodrigo.

Tamayo, M. (2017). *Principios esenciales para la interpretación en la guitarra clásica*. Austria: Marco Tamayo Edition.

Tennant, S. (2002). *Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook*. Van Nuys, Estados Unidos: Alfred Music.