



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

Desarrollo y alcances de la guitarra de diez cuerdas a partir de la composición
de *Si le jour paraît...* (1963–64) de Maurice Ohana.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN MÚSICA
(INTERPRETACIÓN MUSICAL – GUITARRA)

PRESENTA:
MARIO ERNESTO VLADIMIR IBARRA VELÁZQUEZ

TUTOR PRINCIPAL
DR. MARCO ALEJANDRO SÁNCHEZ ESCUER – FACULTAD DE MÚSICA

MÉXICO, D. F. Julio de 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Desarrollo y alcances de la guitarra de diez cuerdas a partir de la composición

de *Si le jour paraît...* (1963–64) de Maurice Ohana.

Índice

Lista de figuras y tablas	i
Agradecimientos	ii
Prefacio	iii
I. Génesis de un nuevo instrumento: la guitarra moderna de diez cuerdas (Gt10)	1
1. La Gt10: un panorama actual	1
2. La guitarra decacorde (1825) de Ferdinando Carulli y René Lacôte	4
3. Narciso Yepes y la creación de la Gt10: una postura frente a la guitarra clásica	9
4. Aspectos descriptivos de la Gt10	14
II. Recursos idiomáticos y alcances de la Gt10 en <i>Si le jour paraît...</i>	19
5. La música para guitarra de Maurice Ohana	20
6. La composición de <i>Si le jour paraît...</i>	25
7. Algunos recursos idiomáticos explorados en <i>Si le jour paraît...</i>	31
8. La guitarra de diez cuerdas: ¿una alternativa para el guitarrista del siglo XXI y la nueva composición para guitarra?	43
Fuentes	49
Anexo 1: Listado de obras escritas para Gt10 desde la composición de <i>Si le jour paraît...</i> 1963—2014.	52
Obras para Gt10 moderna (afinación de resonancia)	53
Obras para Gt10 en afinación barroca o romántica	56
Obras para Gt10 en escordatura especial	57
Música de Cámara	58
Música concertante	60
Anexo 2: reproducción de la guitarra decacorde de Lacôte-Carulli (1825)	62
Anexo 3: disposición de alturas en la Gt10 en afinación de resonancia	63

Lista de figuras y tablas.

Fig. 1. Guitarra decacorde de Carulli y Lacôte y esquema de afinación	6
Fig. 2. Fragmento de <i>Nocturnal after John Dowland Op. 70</i> de Benjamin Britten	13
Fig. 3. Imagen de una Gt10 diseño estándar	14
Fig. 4. Esquema comparativo de afinación barroca y moderna	15
Fig. 5. Compás inicial de “Temple”, de <i>Si le jour paraît...</i> de Maurice Ohana	18
Fig. 6. Reproducción del grabado No. 71, <i>Si amanece; nos vamos</i> de Goya	27
Fig. 7. Imagen de Napoleón Coste y sus instrumentos	46
Fig. 8. Imagen de Elena Casoli y sus instrumentos	47
Tabla 1. Ilustración de resonancias en la guitarra de seis cuerdas	16
Tabla 2. Ilustración de resonancias en la Gt10	17
Tabla 3. Plan simétrico-estructural de <i>Si le jour paraît...</i>	28

Agradecimientos

Deseo agradecer en primer lugar a mi hermosa Marina, que aunque no estés, tu apoyo y genuino interés en las músicas que compartimos me motivaron a continuar con mis estudios y convicciones. A mi padre Roberto y mi hermano Yasser Arafat, a quienes mucho les debo y que siempre me han motivado a buscar un arte políticamente comprometido con nuestro tiempo.

También agradezco a mi maestro de guitarra, Juan Carlos Laguna, quien ha sido un verdadero maestro en el más amplio sentido de la palabra; a Pablo Garibay por sus enseñanzas y la motivación que me brindó para seguir en esta línea interpretativa; a mi amigo Eduardo Garrido, quien me dio a conocer por primera vez la música de Maurice Ohana; a Ernesto García de León por haberme proporcionado la partitura de *Si le jour paraît...* y que fue el comienzo de todo este proyecto.

También agradezco al Dr. Martín Pedreira, profesor del Instituto Superior de Arte de la Habana por haberme facilitado información que fue útil para esta investigación. Agradezco encarecidamente al Mtro. Jesús Herrera Zamudio por su tiempo, su guía, sus consejos y dedicación para el desarrollo de esta tesis; a José Luis Segura Maldonado y Yazhmín Castañón por su valiosa ayuda; al Dr. Alejandro Escuer, por su motivación y valiosas recomendaciones.

A mi hermosa y querida novia Nefertary, por su ayuda, apoyo y ánimo constante para escribir este trabajo.

Prefacio

En los inicios de mi formación como estudiante tuve oportunidad de asistir a gran cantidad de conciertos, algunos de ellos francamente olvidables y otros que quedaron en mi memoria por alguna cualidad. Desde entonces, puse especial atención en las propuestas que hacían los músicos que durante sus conciertos ejecutaban varios instrumentos de una misma familia, ya que en ello devendría mi interés por la interpretación musical en guitarras de más de seis cuerdas.

En otras carreras, el hecho de que un músico toque un instrumento principal y complementariamente ejecute otros de la misma familia es una práctica común. El ejemplo por excelencia de esta práctica son los percusionistas, que necesariamente abordan el estudio de una gran cantidad de instrumentos. Otro ejemplo es el caso de los flautistas de pico y los ejecutantes de flauta transversa, que mediante ajustes en su técnica de embocadura y dirección del aire, desarrollan la habilidad de tocar otros instrumentos que pertenecen a la misma familia de sus instrumentos principales. La finalidad de esta práctica musical es enriquecer las posibilidades tímbricas y expresivas además de una considerable ampliación de repertorio. En torno a esta habilidad de cambiar de instrumentos me pregunto: ¿es necesario para los intérpretes de guitarra clásica la ampliación de recursos instrumentales? Además, sobre estas prácticas de ejecución instrumental me cuestiono: ¿qué postura han adoptado los intérpretes de guitarra clásica actualmente? ¿Es la guitarra moderna de diez cuerdas una alternativa para un guitarrista actual?

Para fines prácticos de lectura, propongo denominar a la guitarra moderna de diez cuerdas en afinación de resonancia como Gt10, siguiendo la convención de que la palabra guitarra se abrevia como Gt, y el número 10 hace alusión a las diez cuerdas. Emplearé esta abreviatura en toda la tesis. Mi interés en la Gt10 comenzó en el año 2008 cuando escuché en recital al guitarrista alemán Stephan Schmidt, en el marco del Festival de Guitarra de Zacatecas, México. En dicho concierto interpretó obras originales para Gt10, entre ellas, fragmentos de la suite *Si le jour paraît...*(1963—64) del compositor Maurice Ohana (1913—1992). Además, el programa incluía otras obras para guitarra de seis cuerdas de compositores como Bryan Ferneyhough y Fernando Sor, entre otros. Escuchar ese concierto me motivó a buscar ampliar mi set instrumental y repertorio más allá de la guitarra de seis cuerdas y en 2010 pude adquirir mi primera Gt10. De inmediato comencé a

estudiar en este instrumento y para el año 2011 realicé el estreno en México del concierto de Ohana titulado *Tres gráficos* para Gt10 y orquesta. Desde 2012 he interpretado en mis conciertos las obras para Gt10 de Ohana y actualmente estoy trabajando en las obras de Bruno Maderna y Stephen Goss, tratando de contribuir a la difusión en México del repertorio original para este instrumento y posteriormente, promover la creación de nuevo repertorio. El presente trabajo de tesis gira en torno al repertorio, posibilidades y alcances de la Gt10 con el objetivo de abarcar diversos aspectos como son sus antecedentes, recursos idiomáticos aplicados y repertorio.

El primer capítulo pretende brindar un panorama general de la difusión que actualmente tiene la Gt10 en las últimas décadas, tanto en México como en el mundo, además de hacer una breve mención del repertorio que existe y las perspectivas que tiene este instrumento. El segundo capítulo presenta una aproximación a la guitarra decacorde de Ferdinando Carulli (1770—1841), que es un instrumento antecesor de la Gt10 moderna. Este incluye abarca dos aspectos: por un lado, las propiedades organológicas y por otro, una revisión del método que escribió Carulli para la decacorde, tratando de explicar los objetivos que buscó junto a René Lacôte (ca.1785—1868) al diseñar y patentar este instrumento. El tercer capítulo nos adentra al desarrollo de la guitarra clásica a principios del siglo XX, mencionando a intérpretes y compositores que contribuyeron a este desarrollo. Una vez tenido este contexto, será posible entrar de lleno al caso del guitarrista español Narciso Yepes (1927—1997), quien es una figura emblemática del mundo guitarrístico —entre otras razones— por su adopción de la Gt10 como su instrumento. Se estudiará y discutirá su postura frente a la guitarra de seis cuerdas, tratando de explicar las razones que lo motivaron a desarrollar su carrera en este instrumento. La primera parte de este trabajo concluye con una explicación de aspectos descriptivos de la Gt10.

La segunda parte de la tesis se enfoca en Maurice Ohana y su primera obra para Gt10, *Si le jour paraît...*. El quinto capítulo incluye una breve semblanza biográfica de Ohana y un recuento de su producción para guitarra, además de aclarar su postura y búsquedas al contribuir en el diseño de este instrumento. El sexto capítulo profundizará en torno a *Si le jour paraît...*, sus orígenes y las fuentes extra musicales presentes en la composición de esta obra. En el séptimo capítulo propongo una clasificación de los recursos idiomático-instrumentales que se utilizaron en *Si le jour paraît...* y que son

especialmente explorados en la escritura de esta suite, tomando como punto de partida que dichos recursos son realizables únicamente en la Gt10 de la forma en que están presentados, con la finalidad de proveer una mejor idea de las cualidades especiales del instrumento en cuestión.

A manera de epílogo, presento una serie de conclusiones y reflexiones en torno a la Gt10 y la viabilidad de utilizarla como un instrumento complementario para el desarrollo de una carrera profesional integral, que a su vez propicie la generación de nuevos repertorios. De esta forma, se aclara que el objetivo de esta tesis no es poner a la Gt10 por encima de la guitarra de seis cuerdas, sino el de que son instrumentos con cualidades distintas y que pueden complementarse.

I. Génesis de un nuevo instrumento: la guitarra moderna de diez cuerdas (Gt10)

1. La Gt10: un panorama actual.

La guitarra de diez cuerdas es una de las variantes de la guitarra clásica;¹ este instrumento es el resultado de un proceso de transformación y experimentación de diversos instrumentos provenientes de la familia de la guitarra y el laúd, en que se buscó ampliar su registro y sonoridad mediante la adición de cuerdas preponderantemente hacia la región grave. Las guitarras más antiguas que poseían más cuerdas de las que se usaban normalmente eran en realidad instrumentos que se asemejan a un híbrido entre el laúd y la guitarra española.

La historia de la Gt10 y de su repertorio comienzan en 1963 y es una faceta concreta de la música para guitarra clásica del siglo XX, como producto de la colaboración entre el compositor Maurice Ohana (1913–1992), el guitarrista Narciso Yepes (1927–1997) y el lutier José Ramírez III (1922–1995). Esta investigación parte del estudio comparativo entre las posibilidades idiomáticas de la guitarra de seis cuerdas y la Gt10 mediante un estudio sistemático de la primera obra concebida originalmente para esta guitarra: *Si le jour paraît...* de 1963.

El número de obras para Gt10 actualmente ronda en un centenar y han sido escritas en los últimos 50 años por compositores de más de diez países, de los cuales la mayoría son de España y Francia debido a que allí radicaron Ohana y Yepes; sin embargo, compositores de otros países de Europa y América han escrito también para el instrumento. Aproximadamente existen setenta obras para guitarra sola, una veintena de obras de cámara y cinco conciertos. Si bien no es un corpus de obra vasto, la producción de obras para este instrumento ha ido en aumento gracias al interés por parte de compositores. Hasta el momento son pocas las obras escritas en México para Gt10 en afinación de resonancia y posiblemente se debe al desconocimiento del instrumento, sus cualidades y la ausencia de intérpretes de este tipo de guitarra.

La presente tesis hace énfasis en la obra de Ohana para Gt10, que dentro del repertorio que existe para este instrumento es la que más difusión ha tenido. A la fecha, se

¹Bacon, Tony. "Guitar- 7. Variants of the classical guitar". En: *Grove Music Online*. Este artículo hace alusión específicamente a la guitarra que utilizó Narciso Yepes.
3/VI/2014.<<http://www.oxfordmusiconline.com>>

han realizado cuatro grabaciones integrales de las obras de Ohana para guitarra: las primeras dos se realizaron bajo la supervisión del propio compositor, lo cual las convierte en grabaciones referenciales; la del guitarrista español Alberto Ponce (1974), y la del alemán Stephan Schmidt (1993); la siguiente es la del inglés Graham Anthony Devine (2007) y la más reciente, del italiano Nicolò Spera (2013).

En torno a la obra para guitarra de Ohana existen algunos trabajos universitarios y artículos de divulgación. Por mencionar algunos de especial relevancia, está el de Pascal Bolbach *Maurice Ohana et la guitare (Les cahiers de la guitare, 1982)*; el artículo *Carlevaro-“Estelas”-Ohana* (2003), escrito por Rubén Soroussi y Alfredo Escande, en que se discute la autoría de una obra de Ohana recientemente encontrada. La tesis de maestría en musicología de Alain Riou se enfoca también en la obra para guitarra de Ohana así como el texto de Stefano Russomano que trata sobre el concierto Tres gráficos para guitarra y orquesta. Para mayor información y acceso a otra bibliografía sugiero consultar la página oficial de Maurice Ohana. En torno específicamente a la Gt10, se encuentra el artículo *The 10-String Guitar: Overcoming the Limitations of Six Strings* de Larry Snitzler, (*Guitar Player, 1978*); además de este texto, el artículo *More Than Six or Playing the Notes Other Guitars Cannot Reach* de James R. Smith² es un buen punto de partida para entender el origen no solo de la Gt10, sino de otros instrumentos pertenecientes a la familia de la guitarra con más de seis cuerdas, además de tratar tópicos relacionados como los diferentes sistemas de afinación y repertorio. Después de realizar una búsqueda en algunos sitios de literatura musical y musicológica he encontrado poca información o publicaciones en castellano o inglés enfocadas a este instrumento, su repertorio y sus recursos idiomáticos.

En Estados Unidos existe la *International Ten-String Guitar Society*, la cual ha creado una página de internet con contenidos y referencias en torno a este instrumento. Dicha sociedad está presidida por la guitarrista norteamericana Janet Marlow y contiene un listado de obras, historia, y ligas con temas relacionados; sin embargo, la página no tiene fines académicos, sólo divulgativos. Esta página presenta un listado de miembros adscritos a esta sociedad: más de 80 guitarristas que tocan Gt10 provenientes de los cinco continentes, de países como Canadá, Estados Unidos de América, México, Brasil,

² El contenido del artículo está debidamente documentado. Sin embargo, dicho artículo sólo es posible encontrarlo en internet.

Argentina, Bolivia, Alemania, Suiza, Inglaterra, Francia, España, Italia, Finlandia, Nueva Zelanda, Malasia, Irán, Japón, China, Vietnam, Sudáfrica, Turquía y Australia.

La difusión de la Gt10 por parte de intérpretes ha tenido un impacto relativamente notable en Europa y América. Por mencionar algunos ejemplos, los guitarristas ingleses Graham Anthony Devine y Jonathan Leathwood tocan regularmente con este instrumento en sus conciertos y han realizado grabaciones íntegramente con Gt10; el guitarrista español Ismael Barambio se encuentra actualmente elaborando un método a partir de las enseñanzas de su maestro Narciso Yepes; en Francia, Alberto Ponce ha propiciado entre sus alumnos el estudio de las obras para Gt10 de Ohana; en Italia, el guitarrista Nicolò Spera realizó recientemente una grabación integral de las obras de Ohana; los guitarristas Stephan Schmidt (Alemania-Suiza) y Elena Casoli (Italia-Suiza) han realizado grabaciones y conciertos con dicho instrumento; en los países nórdicos, el guitarrista sueco Magnus Anderson ha realizado una importante labor de difusión y co-creación de música contemporánea, incluyendo la grabación de obras originales para Gt10; en Estados Unidos los guitarristas Janet Marlow y Frank Wallace ofrecen conciertos exclusivamente en este instrumento; en Brasil, el compositor Egberto Gismonti toca y compone en una Gt10 para la cual diseñó su propio sistema de afinación, por citar algunos ejemplos actuales.

En México el desconocimiento de la Gt10 es notable en comparación con la guitarra clásica de seis cuerdas; muchos maestros, alumnos, e incluso guitarristas profesionales en activo desconocen las cualidades y características de este instrumento. Al entrevistarme con maestros y estudiantes, fue evidente el casi total desconocimiento de las posibilidades, alcances y repertorio de la Gt10. Sin embargo, algunos guitarristas han realizado una labor de difusión de este instrumento, como es el caso en la ciudad de Guadalajara de los guitarristas Enrique Flórez y Sergio Medina. El maestro Flórez ha desarrollado una carrera docente en varias universidades públicas del país; sin embargo, en México no se ha consolidado un movimiento guitarrístico en torno a este instrumento ni hay grupos de intérpretes que la difundan. En la ciudad de México, Antonio López Palacios ha realizado conciertos en este tipo de guitarra y en la ciudad de Querétaro radica el intérprete Ramiro Martínez quien realiza la misma labor. Como se puede percibir, en México y el mundo la presencia de la Gt10 en el medio guitarrístico y musical se está insertando poco a poco, convirtiéndose así en una alternativa por demás interesante y aun inexplorada por muchos

guitarristas profesionales, estudiantes y compositores.

El guitarrista y pedagogo Maurice Summerfield en su libro *The Classical Guitar: Evolution, Players and Personalities Since 1800* narra en el primer capítulo el desarrollo de la guitarra desde la Edad Media hasta poco antes del siglo XXI. Hacia la parte final del texto realiza una reflexión en la que el autor nos dice que la guitarra clásica gradualmente se ha ido insertando en el ámbito de la música de concierto, y se pregunta cuál será desarrollo que seguirá este instrumento. El primer ejemplo que ofrece como respuesta a esa pregunta, es que en los años sesenta, Narciso Yepes comenzó a difundir la Gt10 y promover la composición para este instrumento, colaborando de forma notable con Maurice Ohana (p.19). Considero importante la relevancia que Summerfield da a ese hecho histórico y se cuestiona sobre un posible desarrollo de la guitarra clásica hacia finales del siglo XX.

Poco a poco y a poco más de medio siglo de distancia (1963-2015) la historia de este instrumento ha ido caminando gracias al trabajo de compositores e intérpretes que han buscado darle autenticidad e insertarla en el medio guitarrístico y musical; sin embargo, todavía es un instrumento que sigue siendo marginal pese a sus posibilidades y ventajas. El presente trabajo de investigación tiene como objetivo llenar un vacío que existe en torno a esta variante de la guitarra clásica, buscando abarcar diversos aspectos que podemos agrupar en cinco categorías: antecedentes, aspectos descriptivos, recursos idiomáticos aplicados, repertorio y enfoque interpretativo.

2. La guitarra decacorde (1826) de Ferdinando Carulli y René Lacôte.

Maurice Summerfield y Francisco Herrera concuerdan en que la Gt10 que utilizaron el guitarrista Narciso Yepes (1927–1997) y el compositor Maurice Ohana (1913–1992) y que construyó el laudero José Ramírez III (1922–1995) encuentra su antecedente directo en la guitarra decacorde que utilizó el compositor y guitarrista Ferdinando Carulli (1770–1841) y que construyó el laudero René Lacôte (ca.1785–1868).³ La guitarra decacorde es el resultado de un proceso de experimentación e hibridación de instrumentos musicales provenientes de la familia del laúd y la guitarra española. Estudiar las circunstancias que dieron origen a este instrumento así como la búsqueda que tenían sus inventores ayudará a entender mejor de dónde proviene la idea que tuvieron Yepes, Ohana y Ramírez al diseñar

³ Herrera, 2004:2935 y Summerfield, 1996:261

la Gt10 moderna, así como los cambios que hicieron en relación con la decacorde de Carulli y Lacôte.

En la Edad Media surgieron los antecedentes más remotos de la guitarra moderna, que son la guitarra latina, la guitarra morisca y el laúd, los cuales sufrieron una gran cantidad de transformaciones organológicas en su forma, tamaño y número de cuerdas. En el Renacimiento convergieron la vihuela, la guitarra renacentista y el laúd, y se utilizaron en la música cortesana y profana, aunque había diferencias regionales en la forma de nombrarlos y ejecutarlos. Posteriormente, en el período Barroco se popularizaron la guitarra española de cinco órdenes y el laúd barroco, el cuál fue un instrumento sumamente popular en las cortes. En el caso del laúd, existieron ejemplares que variaron tanto en afinación como en el número de cuerdas (desde seis hasta catorce órdenes dobles). En su conjunto, todos estos instrumentos que convergieron en tiempo y espacio se desarrollaron aproximadamente a lo largo de tres siglos, lo cual hace difícil trazar una línea directa de desarrollo para la guitarra moderna, y en concreto para la guitarra decacorde, ya que el desarrollo de esta familia de instrumentos dio pie a numerosos híbridos.⁴

Hacia finales del siglo XVIII se había popularizado el uso de la guitarra de seis cuerdas, sin embargo, el proceso de experimentación y búsqueda en la mejora de los instrumentos continuó durante todo el siglo XIX. Este proceso es reflejo de una notable actividad guitarrística en ciudades importantes de Europa como París y Viena, donde la guitarra se había establecido en el medio musical gracias a que la utilizaron concertistas-virtuosos del instrumento y que además componían abundantemente para guitarra.

Carulli se estableció en París desde 1809, donde encontró las condiciones favorables para el desarrollo su carrera. La importancia de Carulli para la historia de la guitarra radica principalmente en su labor pedagógica, ya que sus más de 400 piezas fueron escritas con fines pedagógicos y de perfeccionamiento de las técnicas para ejecutar el instrumento, llegando a escribir series de estudios, ejercicios y obras de concierto. Caben destacarse su *Méthode pour la guitare* Op.27 de 1810 y *L'harmonie appliqué à la guitare*, que es un método sobre el arte de acompañar, publicado en 1825.

⁴ Andrés, 2009:240-241

2.1 La patente

El 15 de diciembre de 1826, René Lacôte y Ferdinando Carulli presentaron ante la prefectura del Departamento del Sena una patente de una guitarra *décacorde*⁵, que fue presentada por sus autores como una mejora a la guitarra ordinaria, además de ser un instrumento más sonoro y propicio para acompañar el canto. En esencia, este instrumento es el resultado de un proceso de evolución de diferentes instrumentos provenientes de la familia de la guitarra y el laúd, que añadían cuerdas al instrumento para agregar resonancia y extensión de registro; la afinación de la decacorde muestra una tendencia que podríamos asociar a la afinación de instrumentos de la familia del laúd.

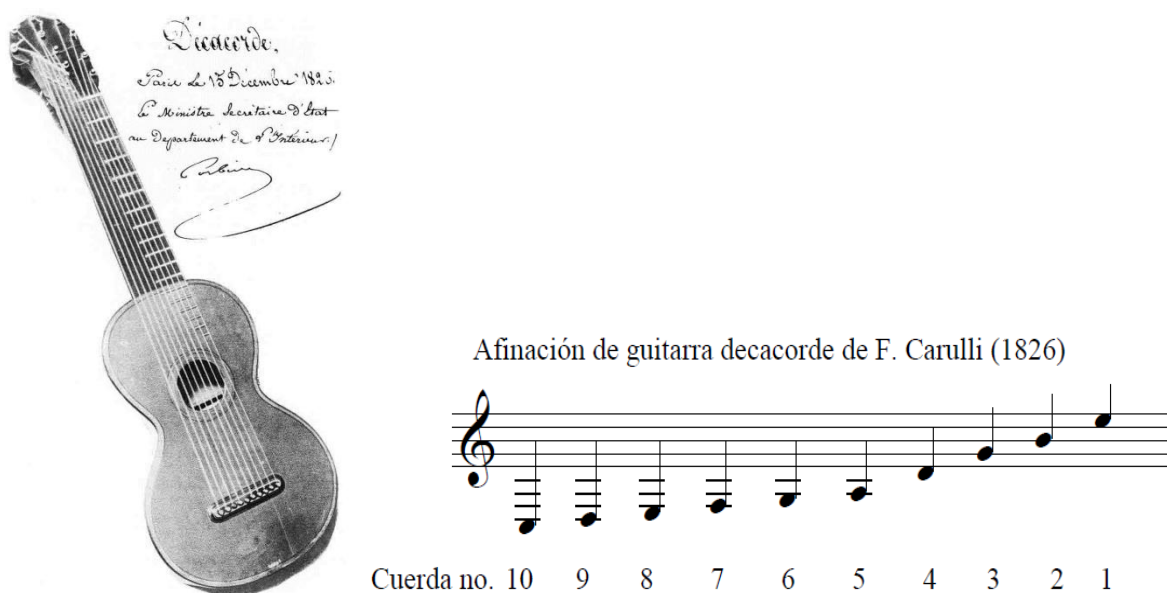


Fig. 1. Guitarra decacorde de Lacôte-Carulli⁶ y esquema de afinación.

Etimológicamente, decacorde significa “diez cuerdas” o instrumento provisto de diez cuerdas. Existieron instrumentos del tipo del salterio y otros de su genealogía que fueron llamados decacordio alrededor del siglo XII (Andrés 2009: 165) por lo que es difícil adjudicarle el nombre de decacorde sólo a la guitarra que utilizó Carulli.

Para Lacôte y Carulli, la decacorde representa una mejora considerable en comparación con la “guitarra ordinaria” debido a que “se produce un efecto de percusión

⁵ Ribouillaud, Danielle, 1985. *Les Cahiers de la Guitare* no. 13, Paris, 1^{er} trimestre, *Le Decacorde de Carulli et Lacote*, p. 4. En este artículo, se reproduce una imagen del acta de patente, donde este instrumento fue denominado como *décacorde*. Esta palabra no existe en lengua castellana, pero puede utilizarse como decacorde, omitiendo el acento. Traducción en colaboración con Yazhmín Castañón, marzo de 2014.

⁶ Imagen tomada del artículo de Ribouillaud anteriormente citado.

muy agradable que aumenta casi la mitad del sonido del instrumento [...] el volumen se amplifica, [...] el sonido del instrumento es más armonioso y más suave que la guitarra ordinaria”.⁷ Menciona que la guitarra de seis cuerdas es “muy buena para ejecutar toda clase de piezas, pero es extremadamente difícil y demanda mucho estudio y trabajo”,⁸ y que en respuesta, patentaron dicho instrumento para facilitar la ejecución de la guitarra.

Si bien, la decacorde al igual que la Gt10 moderna responde a una búsqueda por ampliar y mejorar los recursos musicales de la guitarra, la patente de la decacorde también respondía a fines comerciales, ya que una finalidad de sus autores era volver más accesible la ejecución de la guitarra para que así un mayor número de personas con deseos de aprender a tocarla adquirieran una guitarra decacorde y un método, lo cual resulta evidente al añadir en el prefacio del método de Carulli el texto: “está construida [la decacorde] de una manera muy simple pero elegante. Costará solamente 100 francos, [...] y se puede adquirir en la casa del lutier Mr. Lacôte”,⁹ añadiendo inclusive el domicilio del laudero.

2.2 El método

Una vez patentada la guitarra decacorde, Carulli publicó en 1826 su método de estudio llamado *Méthode Complète pour le Décacorde | Nouvelle Guitare | Plus harmonieuse & beaucoup plus facile que la Guitare ordinaire, perfectionnée* (Método completo para la Decacorde | Nueva guitarra | Más armoniosa y mucho más fácil que la Guitarra ordinaria, perfeccionada). La publicación de este método continúa con el esfuerzo de Carulli por hacer que un mayor número de personas (sobre todo aficionadas) tocaran la guitarra. Desde el título, es evidente que Carulli concibió esta guitarra como una mejoría en comparación a la guitarra clásica de seis cuerdas. En palabras textuales, Carulli habla en su método de la decacorde de la siguiente manera: “Yo inventé la decacorde o mejor dicho, perfeccioné la guitarra para obtener la doble ventaja de una ejecución mucho más fácil que la de la guitarra ordinaria y un sonido casi tan bello y brillante como el del arpa”.

Según el método, el fin de éste instrumento es claro: facilitar la ejecución de la guitarra “ordinaria”. Argumenta que la guitarra de seis cuerdas es limitada al sólo disponer de tres cuerdas graves (④), ⑤ y ⑥), además de que la práctica de este instrumento es

⁷En Carulli, Ferdinando (1826). *Méthode Complète pour le Décacorde*, Op. 293, pág 1.

⁸*Ibid.*

⁹*Ibid.*

extremadamente difícil ya que muchas veces se deben utilizar los cuatro dedos de la mano izquierda para producir armonías y contrapuntos. En cambio en la decacorde es posible tomar gran cantidad de notas pulsadas al aire y no en el diapasón por lo que la ejecución de los acordes y arpeggios se vuelven más fáciles, y así, según Carulli, es más accesible tocar toda la música escrita para guitarra de seis cuerdas y la música de tonalidades en bemoles. Con la publicación del método, Carulli buscó sentar las bases de la manera de ejecutar esta guitarra mediante ejercicios y ejemplos musicales.

El método para la decacorde se compone de dos partes: la primera aborda aspectos explicativos y técnicos sobre la forma de afinar el instrumento, pulsar las cuerdas, sostener el instrumento y una gama de ejercicios para conocer las notas del instrumento en primera posición. La segunda parte del método contiene ejercicios de ligados, ornamentos, ubicación de sonidos armónicos y ejecución de notas dobles; sin embargo, todos estos ejercicios están escritos sin hacer ninguna diferencia entre la guitarra ordinaria y la decacorde, ya que indistintamente pueden ser tocados en una u otra guitarra. El método concluye abruptamente con cuatro ejemplos de la manera en que pueden ejecutarse fórmulas de arpeggios tocando una octava grave algunos sonidos del bajo.

Lacôte construyó numerosas guitarras decacorde de las cuales quedan ejemplares en diferentes museos de Europa.¹⁰ También fue notable su colaboración con el guitarrista francés Napoleón Coste (1805–1883) con quien diseñó la guitarra heptacorde. La decacorde de Lacôte-Carulli no continuó en uso hacia finales del siglo XIX ya que no fue popularizada, ni se sucedió una nueva generación de guitarristas que la utilizaran, ni compositores que escribieran música para dicho instrumento, al menos no lo suficiente en comparación con la guitarra ordinaria para la cual sí se continuó escribiendo repertorio. La búsqueda de Lacôte y Carulli a través de su decacorde dejó abiertas nuevas posibilidades que dieron pie a que a finales del siglo XIX y principios del siguiente surgieran gran cantidad de instrumentos y guitarristas que siguieron buscando esta mejoría en comparación con la guitarra clásica de seis cuerdas.

¹⁰ Véase el artículo de Gregg Miner: *The Lacôte Décacorde and Heptacorde: Multi-string Guitars, Extended Range Guitars, Bass Guitars or Harp Guitars?* (2013).

3. Narciso Yepes y la creación de la Gt10: una postura frente a la guitarra clásica

Durante el siglo XX, el desarrollo de la música occidental dio pie a que numerosas corrientes y vanguardias convergieran en Europa y América. Centros hegemónicos de desarrollo musical, nuevos sistemas musicales, nacionalismos musicales americanos, etc., todo ello devino en que la creación y difusión de la música académica tomara distintos rumbos y posturas que compitieron por establecerse y legitimarse mediante la recepción y aceptación de públicos en las principales metrópolis del mundo.¹¹ Es en este contexto que tuvo lugar un renacer instrumental en que la guitarra y el clavecín gozaron de especial interés por parte de compositores. La guitarra, instrumento rico en posibilidades tímbricas, se destacó en este renacer instrumental.

En las primeras décadas del siglo XX diversos intérpretes y compositores se dieron a la tarea de posicionar la guitarra clásica como un instrumento de concierto, entre los cuales podemos destacar la aportación del guitarrista español Andrés Segovia (1893–1987) y de los diversos compositores que alentados por él escribieron música para guitarra, como Manuel M. Ponce (1882–1948), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895–1968), Joaquín Turina (1882–1949), Federico Moreno-Torroba (1891–1981), entre muchos otros.¹² Sin embargo, dicha corriente de compositores liderados por Segovia crearon un repertorio que no concordaba con las nuevas tendencias y lenguajes musicales de la época, y fue hasta la década de los cincuenta que surgieron intérpretes que se dieron a la tarea de encomendar a los compositores nueva música para guitarra de acuerdo con las nuevas corrientes musicales vigentes en aquel momento histórico.

En ese sentido, es notable la contribución del guitarrista Narciso Yepes, una de las figuras emblemáticas del movimiento guitarrístico del siglo XX. Nacido el 14 de noviembre de 1927 en la provincia de Lorca, en Murcia, realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de Valencia; cabe mencionar que una de sus máximas influencias fue el compositor y pianista Vicente Asencio (1908–1979). Antes de la adopción de la Gt10, son dos los hechos que se destacan y que propiciaron el desarrollo de su carrera internacional: en 1947, a la edad de 20 años, interpretó con gran éxito el Concierto de Aranjuez (1939) de Joaquín Rodrigo (1900–1999), lo cual devendría en giras internacionales, y en 1952

¹¹ Salvetti: 1977: 15-27

¹²Chapman, 2006, 22

colaboró con René Clément para la grabación de la música de la película *Jeux interdits*. Gracias a estos dos hechos, Yepes adquirió fama mundial con giras internacionales y en 1967 firmó con el sello discográfico *Deutsche Grammophon*, lo cual dio pie a que se estableciera como un referente de la guitarra clásica en el mundo.¹³

Respecto al origen de la Gt10 en cuestión, se suscitan una serie de pequeñas divergencias en torno al origen del instrumento que utilizó Yepes, tanto en la precisión del año en que comenzó a tocarla, como en quién realmente diseñó el esquema de afinación de la guitarra. Por un lado, Summerfield (1996:261) dice que en 1963 Yepes comenzó a tocar con una guitarra de diez cuerdas que él diseñó junto con el lutier José Ramírez añadiendo cuatro cuerdas bajas, lo cual proporcionó un balance entre los grupos de sonidos de la guitarra. Según Chapman (2006:26), Yepes comenzó a tocar en la Gt10 a partir de 1964, dato que se puede corroborar de manera más precisa en una entrevista realizada a Yepes,¹⁴ en que declara que su primera Gt10 la construyó José Ramírez III y se la entregó el 1 de marzo de 1964; dos semanas después, el 15 de marzo convocó a amigos y colegas músicos a una audición privada en donde tocó algunas piezas en este nuevo instrumento, logrando una recepción unánimemente favorable. Desde entonces, durante poco más de tres décadas de su carrera, Yepes sólo utilizaría la Gt10 en sus conciertos, giras internaciones y grabaciones comerciales. En contraparte, François Porcile cita a Ohana en su catálogo de obras, donde menciona que fue Ohana quien propuso a Yepes la idea de agrandar la guitarra, pasando de seis a diez cuerdas, y que Yepes se entusiasmó con la idea.¹⁵ Reforzando esta idea, Rae (2001:24) dice que Ohana sentía atracción por instrumentos inusuales, lo que precipitaría que a principios de los años sesenta desarrollara una guitarra de diez cuerdas en colaboración con José Ramírez, Narciso Yepes y Alberto Ponce.

De este conjunto de informaciones, lo que no varía es que José Ramírez III fue quien construyó la guitarra en cuestión, y lo que no queda claro es quién de los dos, si Yepes u Ohana diseñaron el esquema de afinación y tampoco queda claro el rol que tuvo el guitarrista Alberto Ponce en la “invención” de esta guitarra, ya que cabe mencionar que

¹³ Herrera, 2004: 2937

¹⁴ Yepes citado en: Snitzler, Larry (1978): *Narciso Yepes | The 10-String Guitar: Overcoming the Limitations of the Six String Guitar*. *Guitar Player*, Marzo de 1978, Vol 12 No. 3, pág. 46

¹⁵ Ohana citado en: *L'oeuvre de Maurice Ohana, Catalogue Complet*. Canat de Chizy, Edith/Porcile, François. (2005), pág: 12

estrenó, grabó y trabajó en la edición de la partitura en 1974, es decir, diez años después de haber sido escrita.

Yepes logró establecer la Gt10 como un instrumento que ampliaba las posibilidades de la guitarra clásica, tanto desde el punto de vista de la transcripción (actividad que realizó abundantemente) como el encargo de nuevas obras. Por ello, se puede afirmar que adoptó una postura frente al uso de la guitarra clásica hablando en términos prácticos y musicales. En una entrevista realizada en Buenos Aires (1983) Yepes declaró:

Es cierto que la guitarra tradicional de seis cuerdas tiene un defecto de desequilibrio normal, puesto que es un instrumento que tiene resonancia por simpatía sólo en cuatro de las doce notas de la escala musical, es decir, vibran por simpatía el Mi, La, Re y Si. Pero si se toca cualquier otra nota, queda completamente seco, puesto que no hay ninguna otra cuerda que vibre por simpatía. Al disponer de cuerdas adicionales puedo otorgar resonancia a esas otras notas. El hecho de tener esa resonancia le da riqueza sonora al instrumento y fidelidad musical a cualquier tipo de música que se esté interpretando.¹⁶

En otra entrevista, hecha por el guitarrista Gabriel Estarellas, Yepes comentó:

Una cosa que siempre nos ha preocupado (a los guitarristas) es que siempre estamos intentando tocar música escrita para el laúd, tiorba y otros instrumentos [...] y yo necesitaba de más cuerdas que dieran la resonancia a las doce notas de la escala. Con esas cuatro cuerdas se aumentan ocho nuevos armónicos principales, y eso da una posibilidad enorme, eso si no las toco, ahora imagínate si las toco la cantidad de posibilidades que hay.¹⁷

En diferentes referencias, entrevistas y artículos, es clara la búsqueda que Yepes tuvo como intérprete al emplear la Gt10: corregir el desbalance de armónicos de la guitarra clásica de seis cuerdas y facilitar la transcripción de música para otros instrumentos.

En contraparte tenemos al guitarrista también español Regino Sainz de la Maza (1896–1981), quien fuera a quien está dedicado el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo e hiciera su estreno en el año de 1940, lo cual lo posicionaría también como uno de los guitarristas más sobresalientes de mediados del siglo XX. En una entrevista que Joaquín

¹⁶ Narciso Yepes cit. en: Fabio Caputo Rey. “Narciso Yepes. Maestro y paradigma de una generación de guitarristas”. En: Mundo Guitarrístico (1997).

¹⁷ Narciso Yepes entrevistado por Gabriel Estarellas en un vídeo publicado el 26 de noviembre de 2011 por la “10-String Guitar Channel” en la página de YouTube. Última consulta hecha el 01/02/2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=vUtw2HpLPb0>>

Soler Serrano (ca.1976–81) hizo a Sainz de la Maza para Radiotelevisión Española (RTVE), Soler dijo que “recientemente ha habido intentos por añadirle cuerdas a la guitarra” y Sainz de la Maza le contestó “son sólo eso, intentos, ya que desde luego son innecesarias”.¹⁸ ¿Cuál de los dos guitarristas tiene la razón, si es que alguno la tiene?

Afirmaciones de esta índole son cuestionables dada la carga despectiva que tienen: Yepes hacia la guitarra de seis cuerdas al referirse como “un instrumento con un defecto de desequilibrio normal”; y Sainz de la Maza hacia las guitarras de más de seis cuerdas al decir que “son innecesarias”. En este sentido, dedicaré la siguiente sección del presente texto para tratar de explicar las posibles causas de estas declaraciones, además de aclarar los conceptos a los que se referían.

Cuando Yepes dice que la guitarra clásica posee esa característica de “desequilibrio normal”, se refiere a que no todas las doce notas de la escala musical tienen reforzamiento por simpatía. En la segunda entrevista, menciona que es precisamente gracias a las cuatro cuerdas añadidas que consigue un efecto de resonancia, y en la misma entrevista compara esta situación al efecto del pedal en el piano, concluyendo: “¿qué sería de un pianista si no tuviera pedal?”. Como se verá más a fondo en el capítulo 4, en la guitarra de seis cuerdas hay seis notas que no poseen resonancia por empatía con ninguna cuerda al aire; en cambio, la Gt10 posee resonancia en todas las notas de la escala musical. En esencia, a eso se refiere Yepes al decir que la guitarra de seis cuerdas tiene un “defecto de desequilibrio normal” y que la Gt10 produce un efecto similar al del “pedal del piano”.

Se concluye que la afirmación de Yepes es parcialmente verdadera; sin embargo, sólo aplica para la música escrita originalmente para un instrumento u otro. ¿Qué sucede con la música concebida originalmente para guitarra de seis cuerdas en función de sus resonancias naturales? ¿Ocurre también —en opinión de Yepes— este fenómeno de desequilibrio?

La música que está escrita específicamente para un instrumento está pensada en función de explotar las propiedades inherentes al instrumento en cuestión, ya sean cualidades tímbricas, técnicas, armónicas, melódicas o sonoras. Por lo tanto, un compositor que escribe música en función de esas cualidades toma en cuenta las capacidades del instrumento para el que se escribe. Tomemos como ejemplo para dejar clara esta idea, la

¹⁸ Regino Sainz de la Maza en entrevista directa con Joaquín Soler para RTVE.

obra *Nocturnal after John Dowland, Op. 70* (1963) del compositor inglés Benjamin Britten (1913–1976), que fue escrita en cercana colaboración con el guitarrista inglés Julian Bream (n.1933). Esta obra está articulada en una serie de 8 piezas que Britten llama “meditaciones” y que parten de una cita literal de la canción *Come, Heavy Sleep* de John Dowland.¹⁹ En la quinta meditación, *March-like*, Britten desarrolla una doble melodía de octavas en las cuerdas extremas (① y ⑥) con la finalidad de causar un efecto de amplitud de registro del instrumento y añade una figura de acompañamiento de las cuerdas interiores (②, ③, ④ y ⑤) como se aprecia en la fig. 3. En el segundo compás de este fragmento se puede apreciar cómo Britten aumenta el número de voces, hasta llegar a cuatro notas como figura de acompañamiento, incrementando así la sonoridad del instrumento. A su vez provoca un incremento de consonancias creando así un continuo *crescendo* dinámico a lo largo de la meditación.



Fig. 2. Fragmento de *March like*, del *Nocturnal after John Dowland Op. 70*, de Benjamin Britten.

En este sentido, ¿acaso no se desprende que Britten hace una correcta utilización de los recursos propios de la guitarra clásica para causar este efecto de balance y resonancia de acuerdo al discurso musical que plantea? ¿Según Yepes, esta pieza también tendría un defecto de desequilibrio normal? Considero que no, ya que Britten es muy preciso cuando desea más sonoridad del instrumento creando consonancias y equilibrio entre las distintas partes. En principio, podría pensarse que si esta misma pieza es ejecutada en la Gt10 provocaría una serie de resonancias con las otras cuatro cuerdas bajas que derivarían en un espectro sonoro que haría difuso el discurso escrito por Britten y en este caso, también se produciría un “defecto de desequilibrio” al tocar esta pieza en Gt10. Concluyo que la afirmación de Yepes no es apropiada a priori en casos como éste, puesto que la música que está concebida para un instrumento específico le es más propicia de forma natural si está planeada en términos del lenguaje idiomático inherente al instrumento. Otra alternativa que

¹⁹ En términos de intertextualidad musical, véase “Música e intertextualidad” de Rubén López-Cano, 2007.

podría justificar la interpretación de una obra para guitarra de seis cuerdas en la Gt10, sería el empleo de digitaciones alternas que pudiesen facilitar la ejecución de determinados pasajes musicales, o bien mejorar aspectos de *legato*, siempre y cuando estas acciones sean de manera consciente y controlada, y no arbitraria.

4. Aspectos descriptivos de la Gt10

La Gt10 es un instrumento físicamente similar a la guitarra clásica de seis cuerdas debido a que la construcción es esencialmente la misma y se componen de las mismas partes: caja de resonancia, mástil y clavijero. En principio, sólo difieren en que el diapasón y el clavijero son más grandes para poder albergar un mayor número de cuerdas. Dependiendo del laudero que construya la guitarra, la caja de resonancia puede variar y ser ligeramente más grande, aunque también las hay en donde el tamaño de la caja no cambia con respecto a la guitarra clásica; la manera de tocarla es básicamente la misma salvo que implica una mayor extensión sobre todo en la abertura de la mano derecha.

La Gt10 difiere de la guitarra decacorde de Lacôte-Carulli patentada en 1825—su predecesora—en dos aspectos de gran importancia: por la afinación de las cuatro cuerdas añadidas, y la inclusión de las mismas al interior del diapasón, el cual está completamente entrastado. Organológicamente hablando, estas dos diferencias nos permiten ubicar ambas guitarras como instrumentos distintos.



Fig. 3 Imagen de una Gt10 diseño estándar.

Hoy en día, existen dos variantes comunes de la Gt10 y que son distintas entre sí por su sistema de afinación. En ambos sistemas las primeras seis cuerdas se afinan igual que en la guitarra clásica de seis cuerdas y difieren en la afinación de las cuatro cuerdas restantes, es decir, de la séptima a la décima. La afinación barroca o romántica es similar a la afinación de un laúd barroco en que las cuerdas de la región grave descienden por grados conjuntos de una escala diatónica, es decir, desde un Re₃ hasta un La₂, y es más funcional para tocar transcripciones de música para instrumentos como la tiorba o el laúd, e incluso instrumentos de teclado. La afinación “moderna” o de resonancia, busca balancear la resonancia del instrumento al estar provisto de los doce armónicos naturales y que dan sostén a cualquiera de las doce alturas de una escala musical temperada; en ella, la séptima cuerda se afinan en Do₃ y es el sonido más grave que proporciona la Gt10, y las tres cuerdas restantes se afinan en Sib₃, Lab₃ y Solb₃.²⁰

17 Afinación de la Gt10 Ohana-Yepes (1964)

Cuerda No. 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

22 Afinación barroca de la Gt10

Cuerda No. 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Fig. 4. Esquema comparativo de afinación barroca y moderna (utilizada en las obras para Gt10 de Maurice Ohana).

El esquema de afinación que se utiliza para la Gt10 se ha comercializado como *Modern tuning* (afinación moderna) y la produce y distribuye la marca comercial *La Bella*²¹

²⁰ Esquema tomado de la partitura *Cadran Lunaire* (1982) de Maurice Ohana, Ed. Billaudot.

²¹ Puede consultarse en línea el catálogo de productos *La Bella* en el sitio:

<http://www.labella.com/category/products/classical/specialty-sets/multi-string-guitar>. En dicho catálogo, se encuentran las serie MT10–Moder Tuning, BT10–Baroque Tuning.

y *Aranjuez*. Otras marcas como Savarez o Hannabach también fabrican cuerdas para Gt10, sin embargo sólo manejan la línea de afinación barroca. Los guitarristas Margarita Castañón y Federico Bañuelos²² —especialistas en interpretación de música contemporánea— denominan al sistema de afinación “moderno” como “afinación de resonancia”, lo cual tiene mucho sentido por que en términos acústicos sí ocurre todo un conjunto de vibraciones por simpatía que refuerzan cualquiera de las doce notas de la escala musical y se crea un efecto que provee al instrumento de mayor resonancia al pulsar cualquiera de las doce alturas de la escala musical temperada.

Los armónicos principales que se liberan inmediatamente son el sonido real, la octava superior inmediata, la quinta, y la doble octava; posteriormente se liberan más armónicos, pero que en la guitarra no tienen tanta sonoridad como la de los primeros armónicos mencionados. Derivado de esto, podemos hacer un análisis del comportamiento que tienen las cuerdas de la guitarra de seis cuerdas y la de diez al vibrar por simpatía en relación con estos armónicos principales y las doce notas de la escala musical.

Tabla 1. Ilustración de resonancias por intervalos de 5ta y 8va en la guitarra de seis cuerdas.

Nota musical:	Empatía de intervalo de:	Resonancia con cuerda:
Do	5ta	③ Sol
Do # Re <i>b</i>		
Re	8va y 5ta	④ Re y ⑤ La
Re # o Mi <i>b</i>		
Mi	8va y 5ta	① Mi , ⑤ La y ⑥ Mi
Fa		
Fa # o Sol <i>b</i>		
Sol	5ta	③ Sol y ④ Re
Sol# o La <i>b</i>		
La	5ta	① Mi y ⑥ Mi
La # o Si <i>b</i>		
Si	5ta	① Mi y ⑥ Mi

²² Bañuelos, Federico/Castañón, Margarita (1998) en: *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, “Para salir del círculo vicioso”. Abril-Junio, pág. 73. Conaculta, México.

Tabla 2. Ilustración de resonancias por intervalos de 5ta y 8va en la Gt10.

Nota musical	Empatía de intervalo de:	Resonancia con cuerda:
Do	8va y 5ta	⑦ Do y ③ Sol
Do # o Re <i>b</i>	5ta	⑨ La <i>b</i>
Re	8va y 5ta	④ Re y ⑤ La
Re # o Mi <i>b</i>	5ta	⑧ Si <i>b</i>
Mi	8va y 5ta	① Mi, ② Si, y ⑥ Mi
Fa	5ta	⑦ Do y ⑧ Si <i>b</i>
Fa # o Sol <i>b</i>	8va	⑩ Sol <i>b</i>
Sol	5ta	④ Re
Sol # o La <i>b</i>	8va	⑨ La <i>b</i>
La	5ta	① Mi y ⑥ Mi
La # o Si <i>b</i>	8va	⑧ Si <i>b</i>
Si	5ta	① Mi y ⑥ Mi

Según estas tablas, se observa que en la guitarra clásica de seis cuerdas hay seis alturas que no poseen resonancia por empatía con ninguna cuerda al aire, y estas son: *Re^b*, *Mi^b*, *Fa*, *Sol^b*, *La^b* y *Si^b*. En cambio la Gt10 no solo ofrece las mismas resonancias que la guitarra de seis cuerdas, sino que en realidad tiene resonancia con todas las doce alturas de la escala musical. Es importante señalar que en la Gt10 el registro medio y grave se ven más favorecidos a crear resonancias por empatía —dada la cercanía interválica— con las alturas de las cuerdas ⑦, ⑧, ⑨ y ⑩. El registro agudo (desde un Do₆ a Do₇) no alcanza a producir tanta resonancia como los sonidos graves de la guitarra. Es posible que este desequilibrio pueda corregirse desde el punto de vista de la construcción del instrumento, y deberá tomarse en cuenta en la composición de la música para Gt10.

En la Gt10 se puede tocar toda la música para guitarra de seis cuerdas, ya que las primeras seis cuerdas son las mismas en ambos instrumentos (aunque esto implica serios problemas del control de apagado de resonancias). Sin embargo la música escrita originalmente para la Gt10 no puede ser tocada en la guitarra clásica de seis cuerdas a menos que se hagan ciertas adaptaciones. Cabe mencionarse que en 1984 el guitarrista Stephen Santini realizó una transcripción para guitarra de seis cuerdas de toda la suite *Si le*

jour paraît... de Maurice Ohana, lo cual abre la posibilidad de mediante ciertos ajustes y soluciones a problemas técnicos sea posible tocar una obra de Gt10 en guitarra de seis cuerdas, sin embargo, el resultado no podrá ser igual ya que como se abordará en el capítulo 7 de esta tesis, hay ciertos recursos técnico-musicales que solo posee la Gt10 y que no son adaptables a la guitarra de seis cuerdas ya que al estar provista de cuatro cuerdas más, es un instrumento que dispone de mayores recursos, dependiendo del uso que el compositor quiera dar a esas cuerdas. Un ejemplo exclusivo de la Gt10 es el uso de un acorde compuesto de diez notas simultáneas, lo cual es imposible en la guitarra de seis cuerdas.

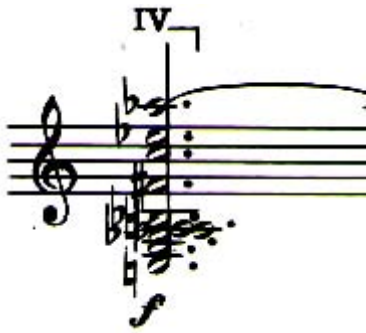


Fig. 5. Compás inicial de “Temple”, de *Si le jour paraît...* de Maurice Ohana.

II. Recursos idiomáticos y alcances de la guitarra de diez cuerdas en *Si le jour paraît...*

Al ser la Gt10 una variante de la guitarra clásica, el repertorio escrito para este instrumento se puede considerar como “música para guitarra”, con la particularidad de ser obras para una guitarra provista de más cuerdas. Es por ello que *Si le jour paraît...* está dentro de esta categoría (música para guitarra) y posee una serie de características que, en mi opinión, le dan un rango de importancia dentro del repertorio para guitarra de la segunda mitad del siglo XX. Para mostrar lo anterior, contextualizaré la obra haciendo un breve recorrido del repertorio para guitarra desde la invención de la guitarra decacorde de Carulli, hasta antes de 1964.

A principios del siglo XIX la guitarra gozó de gran popularidad gracias al trabajo de compositores-guitarristas como Carulli, Sor, Giuliani y Aguado, entre otros. Más adelante en ese mismo siglo, otra generación de compositores-guitarristas mantuvo la presencia de la guitarra en los círculos musicales de París y Viena, que en esos momentos eran capitales mundiales de la música. Compositores como Luigi Legnani (1790–1877) y sus célebres *Capricci* Op. 36, Niccolò Paganini (1782–1840) que si bien fue famoso por sus obras para violín, también escribió numerosas composiciones para guitarra sola entre las que se pueden mencionar sus 37 *Sonate* (1803–1823) y 43 *Ghiribizzi* (ca.1824), además de obras de cámara que incluyen la guitarra. Otros compositores de esa época incursionaron, a la manera de Carulli, en la interpretación y composición en guitarras de más de seis cuerdas, como es el caso de Johann Kaspar Mertz (1806–1856) quien escribió numerosas obras de concierto y una amplia colección de obras agrupadas en dos volúmenes titulados *Bardenklänge* Op. 13. Hacia finales del siglo XIX la guitarra —de seis o más cuerdas— tuvo un aparente receso; sin embargo, la figura central y punto de conexión entre el siglo XIX y XX es Francisco Tárrega (1856–1909), quien fuera el precursor de lo que hoy se conoce como la técnica de la guitarra moderna.

Ya en el siglo XX, una de las primeras obras emblemáticas para la guitarra clásica fue el *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy* de Manuel de Falla (1876–1946), escrita en 1920 y dedicada al guitarrista Miguel Llobet (1878–1939). De entre la década de los veinte, sobresalen las obras de Manuel M. Ponce (1882–1948) quien escribió cinco sonatas y sus *Variaciones y fuga sobre las “Folias de España”* (1929). De los años treinta, hay dos obras que de manera sobresaliente perduran en el repertorio de los guitarristas

actuales; la primera de ellas, si bien redescubierta medio siglo después, es la *Sonata para guitarra* (1933) del compositor español Antonio José (1902–1936), y la *Sonata “Omaggio a Boccherini”* (1935) de Mario Castelnuovo-Tedesco (1895–1968). Estas obras fueron innovadoras en el sentido de que a partir de los recursos expresivos de la guitarra desarrollan un discurso musical de gran formato. De la década de los cuarenta, emblemáticos fueron el *Concierto de Aranjuez* (1939) de Joaquín Rodrigo (1901–1999) y el *Concierto del Sur* (1940) de Manuel Ponce, además de la *Sonata-Fantasia* de Joan Manén (1883–1971). Los dos conciertos mencionados dieron a la guitarra (como instrumento) una proyección a nivel mundial sin precedentes.

Hacia la mitad del siglo XX, los compositores fueron incursionando en la escritura para guitarra utilizando lenguajes de vanguardia a partir de las posibilidades idiomáticas y expresivas del instrumento. En la década de los cincuenta, algunos de los compositores que contribuyeron significativamente en esta línea de lenguaje contemporáneo fueron Roberto Gerhard, Reginald Smith-Brindle, Lennox Berkeley, Hans Haug, Goffredo Petrassi, Hanz Werner Henze, Ernst Krenek, por citar sólo algunos. Sin embargo, las obras que escribieron estos compositores, no incursionaron en los grandes formatos como hicieron Ponce, Castelnuovo-Tedesco o José en sus obras.

En los sesenta fue cuando diversos compositores se volvieron a escribir obras de gran formato, tales como el *Nocturnal after John Dowland* (1963) de Benjamin Britten (1913–1976), o la suite *Si le jour paraît...* de Maurice Ohana para la recién inventada Gt10 (1963).

5. La música para guitarra de Maurice Ohana

Maurice Ohana (1913 Casablanca, Marruecos–1992 París, Francia) tiene un extenso catálogo musical y es considerado hoy en día uno de los compositores franceses más destacados de la posguerra. En este capítulo abordaré aspectos biográficos de Ohana que ayudarán a trazar sus influencias artísticas y rutas geográficas que definieron el estilo de sus composiciones y que nos permitirán entender el contexto de sus obras para guitarra.²³ Se

²³ Como fuente primaria, utilicé el libro *The Music of Maurice Ohana* (2000) de Caroline Rae, quien es especialista en el tema y presenta en su libro fuentes de primera mano como entrevistas personales a Ohana, correspondencia epistolar con él, artículos, programas de mano, etc., lo cual le confiere un alto grado de

puede agrupar en tres categorías las influencias que definieron de manera importante la creación musical de Ohana: la cultura popular española proveniente de Andalucía, la música y tradiciones de diversos grupos étnicos del norte de África y, finalmente, su formación musical en la ciudad de París, Francia.

Los padres de Ohana, de ascendencia española, fijaron su residencia en la ciudad de Casablanca, Marruecos, al norte de África. Allí, Maurice vivió su niñez y juventud en un momento en que la ciudad formaba parte de un protectorado francés (1907–1956). En esos años tomó clases de piano con su hermana Noémi y más tarde ambos se inscribieron en el Conservatorio de Bayonne. En esta etapa Ohana realizó numerosos viajes por el norte de África y la Península Ibérica que marcaron sus intereses artísticos en lo que él llamaba “rutas culturales y geográficas”, y que permearon su creación como compositor. Estos viajes reforzaron el vínculo de Ohana con la cultura popular andaluza, pues tuvo la posibilidad de aprender diversos estilos de música folclórica española, lo que le permitió años más tarde, cuando radicaba en París, escribir diversos artículos bajo el título *La Géographie musicale de l'Espagne* (1956).

En el mismo periodo de adolescencia también viajó a las montañas Atlas, donde estuvo en contacto con la vida diaria de algunas tribus bereberes²⁴ y llegó a experimentar de primera mano la música de sus ceremonias tribales. Su fascinación por estas músicas le influenciaron profundamente y en ese sentido es posible reconocer tres aspectos de la música de estas tribus, presentes en la música de Ohana: la improvisación como proceso creativo, la presencia de patrones rítmicos complejos y el empleo de melodías microtonales. Su íntimo conocimiento y experiencia personal de estas culturas se convertirían en las más importantes influencias artísticas de su madurez, materializadas en su lenguaje compositivo.²⁵ Esta primera etapa concluyó a sus 19 años cuando obtuvo el grado de *baccalauréat* en Filosofía en el *Lyceé Lyautey* en Marruecos.

De acuerdo con los deseos de su padre, en el otoño de 1932 Ohana se trasladó a París para realizar estudios de arquitectura. En 1936 tomó clases de piano con Frank Marshall en Barcelona, pero debido a la Guerra Civil Española Ohana regresó a la casa

confiabilidad a la información que expone en su libro; además, se utilizaron otras fuentes como artículos y cuadernillos de discos compactos monográficos entorno a las obras de Ohana.

²⁴ Etnias autóctonas situadas al norte de África, principalmente en Marruecos y Argelia.

²⁵Rae, 2000: 6.

familiar en Casablanca. En 1937 regresó a París y se inscribió en la *Schola Cantorum* donde estudió canto gregoriano, contrapunto, poniendo especial énfasis en el repertorio vocal del Medievo y Renacimiento, lo cual fue otra influencia decisiva para su labor como compositor y la definición de su lenguaje musical.

Su formación se vio interrumpida por el estallido de la Segunda Guerra Mundial, en la que Ohana participó como voluntario de las fuerzas armadas británicas tras aclarar la situación de su nacionalidad.²⁶ En 1944 se inscribió en la *Accademia di Santa Cecilia* en la clase de piano con Alfredo Casella y en 1946 volvió a París, donde vivió hasta su muerte en 1992. Un hecho decisivo para que Ohana se decantara hacia la composición, fue que en 1936 conoció a Encarnación Júlvez López (1898–1945), mejor conocida como “la Argentinita”, con quien entabló amistad y una rica colaboración artística. Años más tarde, Júlvez le facilitó el manuscrito original del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* del poeta granadino Federico García Lorca (1898–1936), lo cual pudo ser una fuerte motivación para que Ohana escribiera su primera obra de gran escala a partir del manuscrito de Lorca.²⁷ Pese a que Ohana ya contaba con una modesta carpeta de composiciones, fue realmente a partir de esta obra que figuró en el panorama musical parisino y comenzó a desarrollar una verdadera carrera como compositor, pues a partir de la composición y presentación de dicha obra recibió comisiones regularmente, grabaciones de su música y premios internacionales.

Paulatinamente abandonó su carrera como pianista en pos de seguir su faceta como compositor, llegando a escribir un catálogo de obras que abarca prácticamente todos los géneros vocales e instrumentales con un lenguaje claramente vanguardista para la época. Al día de hoy contamos con dos listados de obras completas de Maurice Ohana: el primero de ellos realizado por Caroline Rae (2000);²⁸ y el segundo por Edith Canat de Chizy y François Porcile (2005).²⁹ Las obras de Ohana ascienden a 107 e incluyen tres óperas, música vocal, música para teatro y ballet, obras orquestales de gran formato, siete conciertos, tres cuartetos de cuerdas, música de cámara (dúos, tríos, y ensambles de configuración variable) y gran cantidad de obras para instrumento solo entre los que

²⁶El padre de Maurice, Simon David Ohana, obtuvo la nacionalidad británica en 1894, lo cual le dio la oportunidad a su familia de adquirir la misma nacionalidad.

²⁷El *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Ohana es un oratorio para recitante, barítono, coro femenino y pequeña orquesta, estrenado en 1950.

²⁸Incluido en el libro *The Music of Maurice Ohana*, pp. 264-290.

²⁹Publicado por Ediciones Fayard, comisionado por *Les amis de Maurice Ohana*, 5 rue Albert Samain 75107, París.

destacan el piano, la guitarra y el clavecín. En su música, es constante la búsqueda por la ampliación de las técnicas de ejecución instrumental, la exploración microtonal del espacio sonoro y una deliberada búsqueda por la ampliación formal.

En las listas mencionadas hay cuatro piezas para guitarra en el siguiente orden cronológico: *Tiento* (1955–57), *Tres gráficos* (guitarra y orquesta, 1950–57), *Si le jour paraît...* (1963–64) y *Cadran lunaire* (1981–82); sólo las dos últimas son originales para Gt10. Además, Ohana escribió *Anonyme XX siècle* (1988) para dúo de guitarras de seis cuerdas. En su producción de música de cámara, la guitarra figura en tres obras: *Images de Don Quichotte* (1956), *Le Guignol augourdin* (1956) y *Solea* (1954). Por otra parte, Vincenzo Pucci en su catálogo de repertorio contemporáneo para guitarristas (2014), incluye tres obras de Ohana para guitarra sola que no aparecen en los catálogos de Rae y Canat-Porcile; a saber, *Deux mélodies* (inédita), *Estelas* (de la cual hablaré más adelante) y *Farruca* (también inédita). Adicionalmente, Vincenzo Pucci en su *Guide to the Guitarists Modern and Contemporary Repertoire* (2014) incluye otras obras de cámara para ensambles mixtos; sin embargo, estas obras fueron escritas para *zither* (cítara)³⁰ afinado en tercios de tono, el cual es un instrumento parecido a un salterio y que difícilmente podría ser tocado por un guitarrista; es por esta razón que no las incluiré en este recuento de obras.

Ohana comenzó a componer para guitarra a finales de los cuarenta alentado por el compositor y guitarrista uruguayo Abel Carlevaro³¹ (1916–2001). Los autores Sorussi/Escande (2003) mencionan que esta colaboración sirvió como punto de partida para la composición del concierto *Tres gráficos*, terminado en 1957. *Tiento* y el concierto fueron trabajadas en estrecha colaboración con Narciso Yepes, a quien fueron dedicadas ambas partituras y cuyos estrenos tuvieron lugar en 1961. De esta primera etapa de producción datan sus obras de cámara en que está incluida la guitarra dentro del set instrumental. Una vez que la Gt10 le fue presentada por Yepes, Ohana escribió versiones adaptadas con *ossias* de *Tiento* y *Tres gráficos*; sin embargo, los cambios que añadió no son sustanciales y ambas obras pueden ser tocadas perfectamente en una guitarra clásica de seis cuerdas. En su listado de obras para Gt10, Viktor van Niekerk afirma que Ohana prefería la ejecución de

³⁰Instrumento de cuerdas metálicas agrupadas en pares parecido a un salterio moderno. Se toca sobre las piernas y con plectros. Su timbre es más parecido al de un clavecín que al de una guitarra.

³¹En *Carlevaro-“Estelas”-Ohana: una historia que se empieza a conocer*. Ruben Seroussi y Alfredo Escande, Junio de 2003.

estas dos obras en Gt10, por lo cual, suelen incluirse en los listados de música para dicho instrumento.

Como se mencionó en el capítulo 3, en 1963 Ohana comenzó el proyecto de la Gt10 en colaboración con Yepes y Ramírez III dando como resultado que en 1964 surgieran paralelamente la Gt10 moderna y *Si le jour paraît...* la cual es una obra de gran formato que consta de siete movimientos. Casi dos décadas después, Ohana escribió su segunda suite para Gt10: *Cadran lunaire* comenzada en diciembre de 1981 y concluida en enero de 1982, la cual consta de cuatro movimientos y al igual que su predecesora, es una obra de gran formato. Esta segunda partitura está dedicada al guitarrista Luis Martín Diego, quien la estrenó en Roma el 9 de diciembre de 1982. Ambas obras para Gt10 utilizan prácticamente los mismos procedimientos compositivos e instrumentales además de que las técnicas de ejecución son básicamente las mismas: idéntico esquema de afinación, uso constante de rasgueos, efectos percusivos, empleo de armónicos, ampliación del registro grave con la 7ma cuerda y uso melódico de las cuerdas ⑧, ⑨ y ⑩.

La última obra de Ohana para guitarra, es el dúo *Anonime XXème siècle* de 1988 y está dedicada a los guitarristas franceses Jean Horreaux y Jean-Marie Tréhard quienes la estrenaron en el Gran Auditorio de Radio Francia, en París el 6 de junio de 1989. El estreno de la obra se llevó a cabo según los deseos del propio compositor: “interpretarla en junio si es posible, pero solamente en bis y sin mencionar el nombre del autor”.³²

Existe una obra más que no figura actualmente en los catálogos consultados de obras de Ohana: se trata de *Estelas*, de 1974. A partir de improvisaciones de Carlevaro Ohana escribió un bosquejo que quedó inconcluso y fue completado posteriormente por Carlevaro y estrenado el 16 de marzo de 1977 en Nueva York. En julio de 1980, Ohana recibió una copia del bosquejo para revisarlo y publicarlo; sin embargo, Ohana no mandó a publicar la pieza y en cambio utilizó algunos de esos materiales musicales para la composición de *Cadran lunaire*. Carlevaro siguió tocando *Estelas* públicamente y la presentó bajo la autoría de Ohana pese a que la pieza no fue incorporada en su catálogo. Actualmente esta pieza no está publicada, lo cual hace difícil tener acceso a la partitura; sin embargo, poco a poco la obra ha vuelto a circular en el repertorio de algunos guitarristas,

³² Ohana citado *Maurice Ohana: memoria inmemorial_energía creadora*. Revista *Pauta*, Octubre-Diciembre de 2007. Pág. 43

como es el caso del italiano Nicolò Spera que en 2013 incluyó la obra en su disco *Maurice Ohana, complete works for solo guitar*.

La preferencia de Ohana por la Gt10 por sobre la guitarra de seis cuerdas quedó clara en 1982 durante una entrevista que le realizó Pascal Bolbach en *Les Cahiers de la Guitare*: “muy tempranamente me sentí a disgusto en la jaula limitada por las seis cuerdas de la guitarra tradicional” y en otra entrevista realizada a Ohana en julio de 1986 por Leonardo Mascagna, publicada en la revista italiana *Il Fronimo* (número 56), donde encontramos el siguiente diálogo:

L.M.: También su última composición *Cadran Lunaire* está destinada a la guitarra de diez cuerdas. ¿Usted no volverá más al instrumento tradicional?

M.O.: Absolutamente no, de ningún modo.

L.M.: ¿Lo considera definitivamente superado?

M.O.: Lo considero un instrumento muy limitado, como el violín, que implica una armonía repetitiva y monótona, con posibilidades muy restringidas. En definitiva un instrumento que no conviene a mi oído muy exigente y deseoso de extensiones más amplias.

Si le jour paraît... y *Cadran lunaire* son únicas en su tipo dentro del repertorio para guitarra de la segunda mitad del siglo XX, especialmente por el uso constante de la sonoridad de las diez cuerdas pulsadas al aire, el aprovechamiento de resonancias por simpatía, las reiteradas percusiones sobre la guitarra y el uso de artefactos de metal para producir nuevas sonoridades en el instrumento. En suma, los recursos empleados en la composición de estas dos obras para Gt10 dieron como resultado una propuesta musical muy particular que hasta ese momento (la década de los sesenta y ochenta) no se había presentado en la escritura para guitarra.

6. La composición de *Si le jour paraît...*

Como se ha expuesto en el desarrollo de esta tesis, la Gt10 en afinación moderna y la obra *Si le jour paraît...* forman parte de un proyecto conjunto en que compositor, intérprete y constructor exploraron nuevas sonoridades y recursos para enriquecer e innovar el repertorio para guitarra clásica del siglo XX. En ese sentido, esta partitura es la primera obra en su tipo por el hecho de haber sido escrita para la recién inventada Gt10 y por el

empleo de las técnicas de ejecución ya mencionadas. En este capítulo haré énfasis en las referencias extra musicales que convergen en la temática de la obra.

Si le jour paraît... está compuesta de siete piezas:

- I. *Temple*
- II. *Enueg*
- III. *Maya-Marsya*
- IV. *20 avril (Planh)*
- V. *La chevelure de Bérénice*
- VI. *Jeu des quatre vents*
- VII. *Aube.*

Los movimientos de la suite fueron publicados de manera individual en 1973 por la editorial parisina Billaudot y pese a que el proyecto fue inicialmente concebido en colaboración con Narciso Yepes, fue Alberto Ponce quien realmente dio seguimiento y realizó la edición de la partitura,³³ además de estrenarla y grabarla en 1974 bajo la supervisión del compositor.³⁴

Esta obra se inscribe en el género de la música programática ya que son dos las referencias extra musicales que convergen: por un lado, la del pintor español Francisco Goya (1746–1828), y por otro lado, la alusión a algunos personajes mitológicos. Comenzaré por exponer la primera de las referencias: de acuerdo con Ohana,³⁵ el título de *Si le jour paraît...* está tomado del grabado número 71 que lleva el título *Si amanece, nos vamos* que pertenece a la serie *Los Caprichos* de Goya, publicados en Madrid en 1799.³⁶ Sin embargo, el título de la obra musical no es una traducción completa del título del grabado ya que intencionalmente omite el final. La figura y obra de Goya fueron una de las influencias artísticas más importantes en la vida de Ohana, quien expresó: “yo siempre he estado embrujado por Goya; sus dibujos, sus pinturas, pero especialmente su actitud general

³³ Rae, 2000: 98.

³⁴ Cabe mencionarse que en esta primera grabación mundial de la obra, el orden de los movimientos II y III está invertido, de tal forma que la segunda pieza es *Maya-Marsya* y la tercera es *Enueg*. En grabaciones posteriores, listados de obras y en la edición de la partitura esta situación fue cambiada al orden que presento en esta tesis.

³⁵ Ibid, 38, 71.

³⁶ Colección Plácido Arango; Museo del Prado, 1991 [G02089 a G02168].

hacia la sociedad”,³⁷ y respecto a *Si le jour paraît...* decía: “estas siete piezas están diseñadas en el espíritu de Goya, es decir, en blanco y negro”. Si bien el artista español tuvo distintas facetas como pintor, son dos las que más fueron del interés de Ohana: la exploración de imágenes de pesadilla liberadas por el mundo irreal de los sueños, y la tortura y agonías de la guerra. Ambos temas, como se vio en el capítulo anterior, también estuvieron presentes en la vida de Ohana.

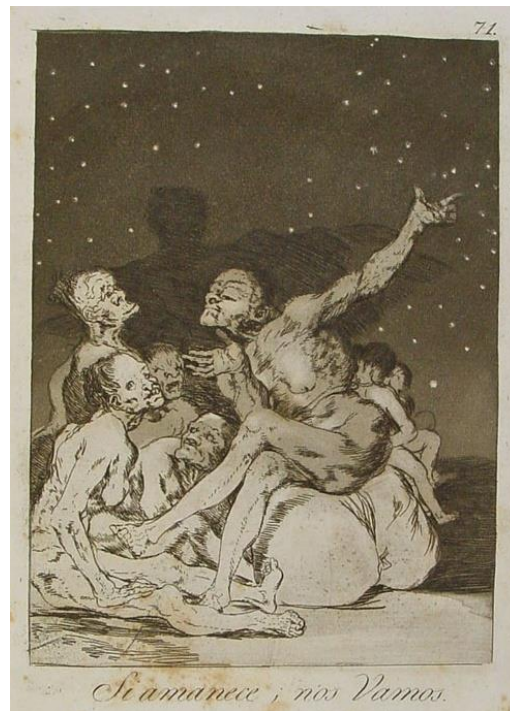


Fig. 6 Reproducción del grabado No. 71, *Si amanece; nos vamos* de Goya³⁸

Un hecho importante que motivó la composición de *Si le jour paraît...* y que se liga a la influencia de Goya, fue la ejecución del activista español Julián Grimau³⁹, quien fue fusilado el 20 de abril de 1963 por el régimen franquista, dados sus ideales comunistas y por su participación activa durante la Guerra Civil Española. Ohana expresó al respecto: “este caso realmente me desanima, me llena de cólera e indignación [...] Entonces me decidí a hacer un trabajo que sería como los caprichos de Goya, algo con lo que

³⁷ Ohana citado en en Rae, 2000: 35: “I have always been haunted by Goya; his drawings, his paintings, but especially his general attitude to society...”

³⁸ Imagen tomada de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

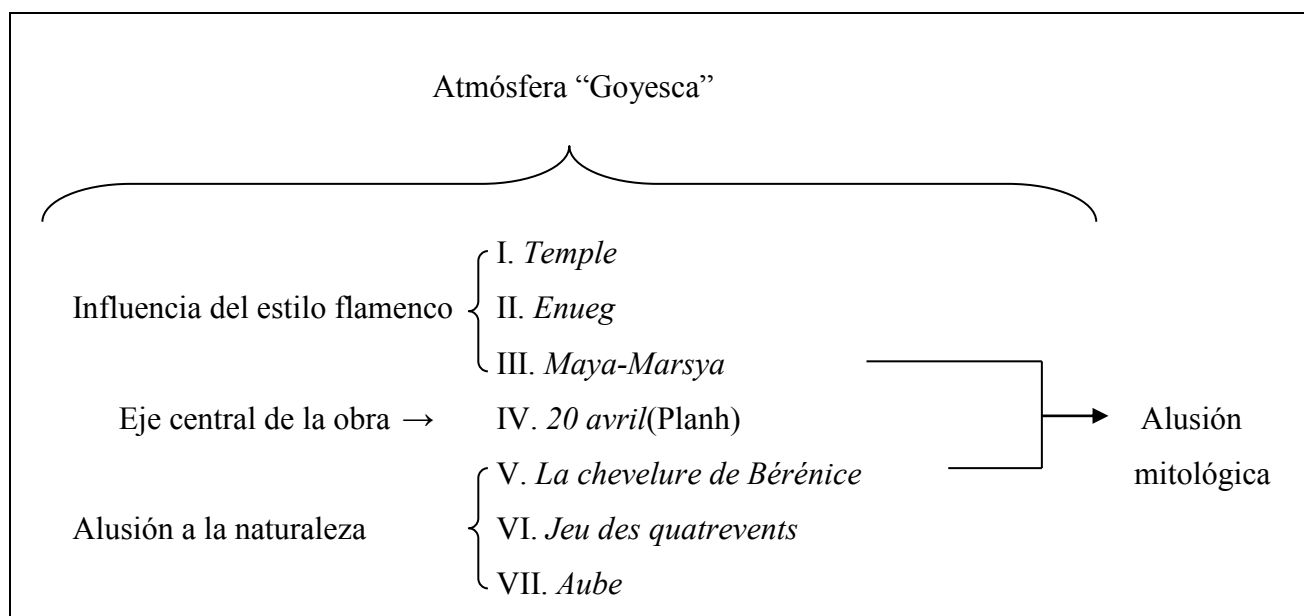
³⁹ Nacido en Madrid en 1911, luchó durante la Guerra Civil Española como miembro del Partido Comunista Español. A partir de 1959 residió clandestinamente en España. Fue detenido y sometido a un consejo de guerra en noviembre de 1962, imputándosele delitos que culminarían en su fusilamiento en 1963. Este hecho fue ampliamente juagado y denunciado por la prensa internacional.

personalmente me vengaré de esta injusticia cometida contra todos los hombres”.⁴⁰ De esta manera, quedan claros dos fuertes móviles artístico-ideológicos que se materializaron en la creación esta música.

Entre los años sesenta y setenta, la alusión a temas y personajes mitológicos fue constante dentro de la producción de Ohana. Como ejemplo, tenemos su música incidental escrita a partir de textos de Eurípides: *Hélène* (1963), *Les Héraclides* (1964), *Iphigénie en Tauride* (1965) *Hippolyte* (1966) *Syllabaire pour Phèdre* (1967). Según Rae, *Si le jour paraît...* se encuentra justo en un punto de transición dentro del lenguaje compositivo de Ohana, ya que en ella convergen otros intereses temáticos: los movimientos III. *Maya-Marsya* y V. *La chevelure de Bérénice* podrían agruparse en este conjunto de composiciones en que se hace referencia a fuentes mitológicas, en combinación a los dos móviles antes mencionados, Goya, y el asesinato de Grimaud.

En relación a la estructura temática de *Si le jour paraît...*, Rae propone que la *música* está organizada en función de un plan simétrico que establece relaciones temáticas entre las siete piezas. En ese sentido, los movimientos I, II y III forman un grupo temático que alude a la cultura española y el estilo flamenco de tocar la guitarra, el movimiento IV es el generador de la obra y sirve como punto de unión, y los movimientos V, VI y VII encuentran su inspiración en la naturaleza.

Tabla 3. Plan simétrico-estructural de *Si le jour paraît...* según Rae



⁴⁰ Ohana citado por Porcile (2005) en *L'oeuvre de Maurice Ohana, Catalogue complete*, pág. 10.

Temple funciona como preludio que introduce a toda la obra. En este movimiento, Ohana explora diversos recursos instrumentales propios de la Gt10 además de sus cualidades acústicas. El título hace alusión al momento en que un *cantaor* flamenco templea su voz a manera de preparación o calentamiento para las improvisaciones melismáticas del Cante Jondo, y está dedicada al guitarrista Alberto Ponce. El título de *Enueg* refiere a un género de canciones medievales y es patente el empleo de ciertas técnicas de ejecución comunes de la manera flamenca de tocar la guitarra, como son el uso violento de la percusión en la guitarra, rasgueos, trémolo en la tambora, además de otros efectos como el *glissando* producido mediante barras de metal y pizzicatos a la Bartók, que dan a este movimiento una riqueza tímbrica muy particular derivada de todas estas técnicas de producción sonora. *Maya-Marsya* —a diferencia de las piezas precedentes— posee una escritura rítmico-métrica más precisa, enriquecida por el contraste de despliegues de virtuosismo y el uso reiterado de texturas monódicas. La pieza está dedicada al guitarrista flamenco Ramón Montoya y el título hace una doble alusión mitológica; por un lado, a la diosa budista *Maya*, que con sus sueños milagrosos “inventaba” instrumentos musicales cuyo sonido propiciaba el inicio de la primavera, y por otro lado, *Marsya* se refiere al desafortunado sátiro Marsyas que retó a duelo musical al dios Apolo, y que al haber perdido, fue desollado vivo.

El cuarto movimiento, *20 abril (Planh)*, se refiere —aunque sin mencionarlo— al día en que se ejecutó al activista español Julián Grimau. La palabra *Planh*, al igual que *Enueg*, se refiere al mundo medieval: es un género trovadoresco utilizado tanto en la música como en la literatura que consiste en un lamento fúnebre; normalmente se componía a la memoria de grandes personajes, familiares, o seres amados. Este movimiento funciona como eje central de toda la suite, sobre la cual Ohana dijo: “la primera pieza que escribí, *20 abril (Planh)*, data la fecha de la ejecución, ocupa el cuarto lugar en la colección y es como un sol central, el sol de una constelación”.

El segundo bloque de piezas hacen referencia a temas de la naturaleza, tema también recurrente en la obra de Ohana, quien llegó a expresar en entrevista con Alain Grunenwald (París, 1955):

Las grandes lecciones de música no me fueron dadas por músicos; las recibí sólidamente del mar, el viento, las lluvias sobre los árboles, la luz, y aún más a partir de la contemplación de ciertos paisajes, ya que parecen pertenecer más al origen del mundo que a cualquier lugar civilizado.

Ligada a esta idea de la constelación de la que habla Ohana, *La chevelure de Bérénice* se refiere precisamente a la constelación homónima que toma su nombre del mito de Berenice, esposa de Eugertes, quien ofreció su cabellera a los dioses en sacrificio para recuperar a su esposo perdido en la guerra. Esta pieza posee un carácter tranquilo, evocativo e improvisatorio que remite a la contemplación de una noche estrellada. La pieza está dedicada al compositor Ivo Malec.

En este mismo camino, *Jeu des quatre vents* se refiere al encuentro de los vientos provenientes de los cuatro puntos cardinales. Esta pieza contrasta musicalmente con la anterior por su carácter virtuoso, percusivo y violento. La pieza también hace alusión al preludio *Ce qu'avu le vent d'ouest* de Debussy, y tiene gran similitud con otra pieza de Ohana, el estudio número cuatro de los *Douze Études d'Interprétation* (1982).

El título de la obra, *Si le jour paraît...* podría ser traducido al español como *Si amanece...* o *Si el día aparece...* e involuntariamente hace alusión a la noche, tal como lo representa el grabado de Goya en que unos seres están señalando hacia el horizonte bajo un cielo nocturno y estrellado. La última pieza, *Aube* (alba), funciona como epílogo y establece un punto de equilibrio en relación con el título de toda la suite. El alba es el momento previo a la salida del Sol, a ese amanecer al que se alude desde el título. Sin embargo, la pieza posee un carácter pesimista y ambiguo que, por la austeridad y sobriedad sonoras, evoca los colores blancos y negros de los grabados de Goya a los que se refería Ohana.

Tres de los movimientos cuentan con *ossias* para la guitarra de seis cuerdas: IV. *20 avril* (Planh), VI. *Jeu des quatre vents* y VII. *Aube* y aunque los cambios consisten básicamente en la simplificación de algunos acordes y en ascender una octava algunos sonidos producidos por la 7ma cuerda, es deseable ejecutarlos en la Gt10 ya que la tímbrica que se obtiene por la resonancia del instrumento favorece el carácter sombrío y “Goyesco” de toda la suite.

Para la ejecución de esta obra recomiendo un cambio paradigmático del concepto del “sonido” de la guitarra ya que frecuentemente Ohana pide que se toque en la región cercana al puente inferior, buscando un sonido metálico, ríspido y seco. Es aconsejable también una exploración previa de las cualidades y timbres percutivos que ofrece el instrumento en que se toque la obra ya que también es constante el uso de dichos efectos.

Será necesario poner especial cuidado en la afinación de los tercios de tono: estos se obtienen jalando transversalmente la cuerda con cualquiera de los dedos de la mano izquierda, pero deberá cuidarse de jalar la cuerda sólo lo necesario para obtener la afinación justa. Para esto, recomiendo que durante el estudio del fragmento se tenga una referencia auditiva lo más precisa posible; esto puede lograrse dividiendo la distancia de entre un tono y otro (es decir, dos trastes) en tres partes iguales, y producir el sonido con la ayuda de un *slide* o un objeto de metal. Esto producirá el tercio de tono exacto y proveerá una referencia auditiva que será la que ha de buscarse al jalar la cuerda al llegar al pasaje específico.

Por último, recomiendo aprovechar al máximo posible la resonancia natural del instrumento y el espacio donde se interprete la obra. Ohana tenía predilección por que su música fuese interpretada en catedrales, iglesias o capillas ya que ello favorecía las atmósferas sonoras que creaba en su música. La Gt10 en sí misma causa este efecto de resonancia de largo alcance y sólo ha de suspenderse en lugares donde haya cambios de textura contrastantes o de discurso importantes.

7. Algunos recursos idiomáticos explorados en *Si le jour paraît...*

A continuación, presentaré un acercamiento a distintos fragmentos de *Si le jour paraît...* donde el uso de los recursos idiomáticos propios de la Gt10 son evidentes y sólo son posibles de realizar en esta guitarra tal como están escritos, mostrando fragmentos especialmente ilustrativos que permitan apreciar claramente las características de la Gt10. El criterio que he tomado para hacer esta clasificación de recursos idiomáticos parte de la experiencia física de tocar la obra, proceso mediante el cual pude adentrarme en algunos detalles de la partitura y las técnicas necesarias para su ejecución.

Propongo cinco categorías de recursos idiomáticos que se exploran en esta obra, aunque cabe señalar que no son todos los recursos que posee esta guitarra. En otras obras

para Gt10 se utilizan otros recursos, como los armónicos naturales que se pueden tocar en las cuerdas graves, lo cual, es un recurso poco usado en *Si le jour paraît...*

7.1. Construcción de acordes-*cluster*: masas sonoras

Debido al esquema de afinación de la Gt10, uno de los recursos más interesantes que ofrece es la posibilidad de construcción de *clusters*. Esta cualidad ofrece una amplia gama de posibilidades para formar “racimos” de notas. Ohana utiliza constantemente acordes-*cluster* en *Si le jour paraît...* y a partir de allí propongo dos maneras de clasificarlos: a) pulsando la mayor parte de las cuerdas graves al aire, acción que en si misma forma un *cluster*, y b) haciendo variar la altura de alguna o algunas de las cuerdas graves. En función de lo anterior se obtienen los dos tipos de acordes que ahora se ejemplificarán.

En los ejemplos 1 al 4 se ilustra el tipo de *cluster a* que consiste en un encuentro de semitonos entre los sonidos de las cuerdas ⑤, ⑧ y ⑨ (Sib–La–Lab). Sin embargo, las relaciones interválicas que se producen con las otras cuerdas se multiplican ya que tendríamos que contemplar la relación que existe entre cada cuerda, formándose otras disonancias como la 2da mayor, 3ra mayor, 4ta aumentada, etc.

Ej. 1. *Temple*, página 1, segundo sistema.

Ej. 2. *Temple*, página 4, final de último sistema.

B IV B VI

3

0 1 1 1 1 1 0

* *
p (sonore) timbrez un peu la note supérieure

Ej.3. *La chevelure de Bérenice*, página uno, final de primer sistema.

(frappé)
golpe

AR XII

0 (nat.)

ff

Ej. 4. *Temple*, página 6, tercer sistema.

El tipo de *cluster b* de los ejemplos 5 al 7 consiste en variar la altura de dos o más cuerdas de la región grave, a fin de disminuir las distancias interválicas entre las cuerdas. El ejemplo 5 muestra un *cluster* que se puede obtener mediante una complicada posición de la mano izquierda debido a que debe intervenir el dedo pulgar para producir los sonidos armónicos de las cuerdas ⑧, ⑨ y ⑩; los dedos 1, 2, 3 y 4 pisan las otras cuerdas graves a la altura de la décimo quinta posición. Como resultado, tenemos el siguiente acorde:

Plus large

ff

Ej. 5. *Temple*, página 6, primer sistema.

En el ejemplo siguiente tenemos un acorde de 7 notas, que incluye La–Si \flat –La \flat –Si, cuatro notas que se producen en las cuerdas ⑤, ⑥, ⑧ y ⑨; las dos últimas se tocan al

aire. Como el acorde incluye un Do grave, que se toca con la cuerda ⑦ al aire, se obtiene un efecto de profundidad y resonancia en el instrumento.



Ej. 6. *Aube*, página 1, tercer sistema.

Los dos acordes del ejemplo 7 son similares al del ejemplo 6, pues el *cluster* se consigue ascendiendo una octava la altura de las cuerdas graves; gracias a ello se pueden acercar bastante las alturas de las cuerdas graves con la altura de las primeras cuerdas de la guitarra. Lo anterior es especialmente evidente en el segundo acorde. En el primer acorde que se muestra en el siguiente ejemplo, se toca el *ossia*, con los armónicos, en realidad las notas graves suenan una octava arriba.



Ej. 7. *Aube*, página 2, final de sistemas 5 y 6 respectivamente

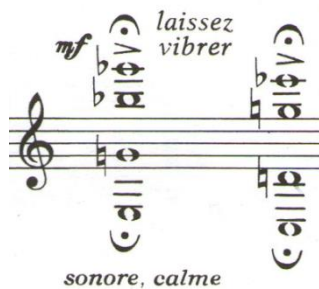
El empleo correcto de este recurso puede ser muy útil para lograr resaltar efectos tímbricos peculiares de la Gt10 y que difieren enormemente de los que pueden obtenerse en la guitarra de seis cuerdas.

7.2. Ampliación de registro y empleo melódico de las cuerdas graves

Aunque pudiera pensarse que el registro grave de la Gt10 es mucho mayor en relación con el de la guitarra de seis cuerdas, en realidad la diferencia de registro entre una guitarra y otra es de apenas una tercera mayor (es decir, de un Mi2 a un Do2) o una cuarta justa, en caso que se afine la ⑦ en Si1. Las notas que se pueden tocar en la cuerda ⑦ pueden ser

utilizadas tanto en sentido melódico como armónico y producen básicamente un efecto de mayor profundidad en el instrumento.

Tanto la Gt10 como la guitarra clásica de seis cuerdas poseen cuatro registros en función de la altura de los sonidos que produce y estos son: grave, medio, agudo y sobreagudo. En el ejemplo siguiente se pueden apreciar estos registros dispuestos en sucesión de dos acordes contruidos por cuatro notas, que precisamente corresponden a los registros antes mencionados. Además, en las notas más graves de los acordes se ilustra el salto melódico de Mi2 a un Do2 entre la ⑥ y la ⑦ respectivamente.



Ej. 8. *Enueg*, página 4, final de cuarto sistema.

El ejemplo 9 consiste en un acorde de ocho notas en el que la presencia del Do2 que se toca en la ⑦ cuerda amplía la sonoridad del acorde al proveer mayor profundidad al resultado sonoro.⁴¹



Ej.9. *Temple*, página 2, sexto sistema.

En el ejemplo 10, la cuerda ⑦ es utilizada como una línea melódica que dobla a dos octavas de distancia, la melodía que se desarrolla en las cuerdas ① y ②. Como en el

⁴¹ Como se vio en el capítulo 4, en la Gt10 el sonido más grave del instrumento se encuentra en la séptima cuerda, y no en la décima como podría pensarse.

ejemplo anterior, aunque en sentido melódico, este recurso produce un efecto de mayor profundidad en el instrumento.

Ej.10. *Maya-Marsya*, página 2, segundo sistema

El uso de las notas que se pueden producir en la cuerda ⑦ es un recurso de la Gt10 que puede tener múltiples aplicaciones musicales, tanto a nivel melódico como armónico. Pese a que la diferencia de registro entre la guitarra de seis cuerdas y la Gt10 podría perfectamente igualarse con la guitarra de seis cuerdas con sólo afinar la cuerda ⑥ una tercera mayor descendente, el interés y cualidad de la Gt10 radica en la posibilidad de usar melódicamente sus cuerdas graves y dejarlas resonar para lograr así la construcción de acordes que no se pueden obtener en la guitarra de seis cuerdas. Esto se debe a que sólo se tienen las cuerdas ⑤ y ⑥ para producir las notas más graves de la guitarra, en cambio, en la Gt10, se dispone de dos cuerdas para ello.

El uso de las cuerdas graves en la Gt10 para desarrollar diseños melódico-armónicos en *Si le jour paraît...* es un elemento recurrente en la escritura de Ohana. En los ejemplos 11 y 12, se puede apreciar hacia el final del diseño una alternancia entre los sonidos de las cuerdas ⑤, ⑥, ⑧, ⑨ y ⑩, de esta manera se consigue un efecto de mayor resonancia en el instrumento, sin interrumpir el diseño melódico.

Ej. 11. *Temple*, página 1, primer sistema.



Ej. 12. *Temple*, página 3, último sistema.

En el ejemplo 13, todas las notas de la melodía podrían ser tocadas en las cuerdas ⑤ y ⑥ de una guitarra de seis cuerdas; en cambio, la digitación sugerida emplea las cuerdas ⑧, ⑨ y ⑩ para dibujar la misma melodía y producir un efecto armónico particular de la Gt10 debido a que las notas se van acumulando y sobreponiendo.



Ej. 13. *Aube*, página 2, tercer sistema.

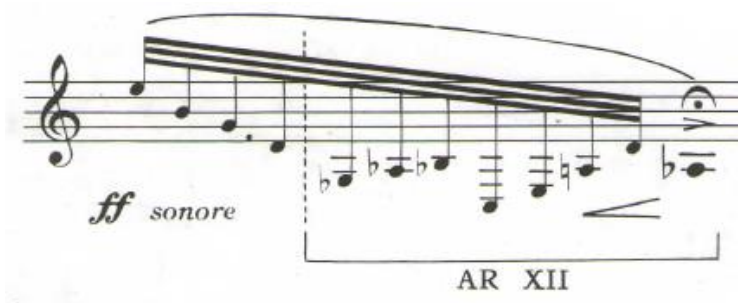
7.3. La técnica del *glissando*

En la Gt10 se puede utilizar un recurso técnico muy frecuente en la escritura para arpa: el *glissando*, que consiste en deslizar un dedo (normalmente a una velocidad considerable) sobre las cuerdas en una misma dirección. En un arpa, los sonidos resultantes pueden ser una escala diatónica, cromática, o disminuida dependiendo de la afinación del instrumento. En la Gt10 y en la guitarra de seis cuerdas no es viable conseguir una escala diatónica con este recurso, pero sí un acorde arpegiado a alta velocidad, lo cual puede ser un potencial recurso musical dependiendo del uso que un compositor quiera dar a este recurso. Aunque este recurso es frecuente en la escritura para guitarra de seis cuerdas (por ejemplo, en las obras de Joaquín Rodrigo), lo que sí es exclusivo de la Gt10 son el tipo de acordes y sonoridades que se pueden obtener.

En los ejemplos 14 y 15 encontramos este diseño tanto en dirección ascendente (es decir, de las cuerdas graves hacia las agudas, normalmente pulsadas con el dedo pulgar de la mano derecha) como en dirección descendente (de las cuerdas agudas hacia las cuerdas graves, usualmente pulsadas con el dedo índice de la mano derecha). En la Gt10, es común variar las alturas de las cuerdas agudas de la guitarra mientras las cuerdas graves se pulsan al aire, quedando diseños melódico-armónicos como los siguientes:

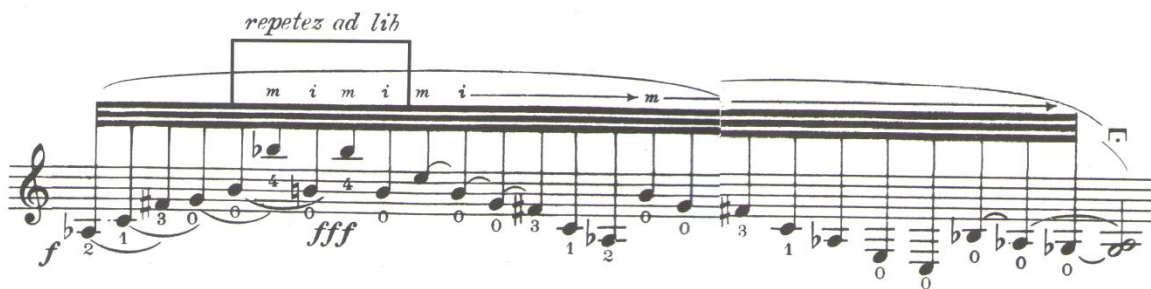


Ej. 14. *Temple*, página 4, cuarto sistema.



Ej. 15. *Temple*, página 6, tercer sistema.

En el siguiente ejemplo, el *glissando* se realiza con los dedos índice y medio de la mano derecha de forma consecutiva, repitiendo así algunas notas y dándole mayor amplitud al efecto final deseado.



Ej. 16. *20 Avril (Planh)*, página 3, cuarto sistema.

En el siguiente ejemplo se puede apreciar la amplitud de registros que se puede alcanzar con este efecto al variar las notas de las primeras cuerdas hasta la región aguda de la guitarra, desplegando así un arpeggio que abarca todos los registros de la Gt10 en un solo movimiento.



Ej. 17. *Jeu des quatre vents*, página 6, principio del último sistema.

7.4. Potencia sonora

La Gt10 es un instrumento que cuenta con mayor sonoridad en comparación con la guitarra de seis cuerdas. Desde la patente de la guitarra decacorde de Lacôte-Carulli (ver capítulo 2) ya se hablaba de esta característica: “se produce un efecto de percusión muy agradable que aumenta casi la mitad del sonido del instrumento [...] el volumen se amplifica”. Tal vez sea exagerado decir que la sonoridad aumenta “casi la mitad” hablando en términos de decibeles, pero es acertado decir que la sonoridad aumenta como consecuencia de la resonancia con que cuenta el instrumento.

También, la Gt10 favorece una búsqueda deliberada de mayor sonoridad debido a que las diez cuerdas sirven de barrera protectora a la tapa armónica del instrumento, es decir, que se puede percutir, rasguear, “atacar” con gran soltura sin temor a lastimar el instrumento. Esta ventaja es entendida y utilizada por Ohana en sus obras para guitarra.

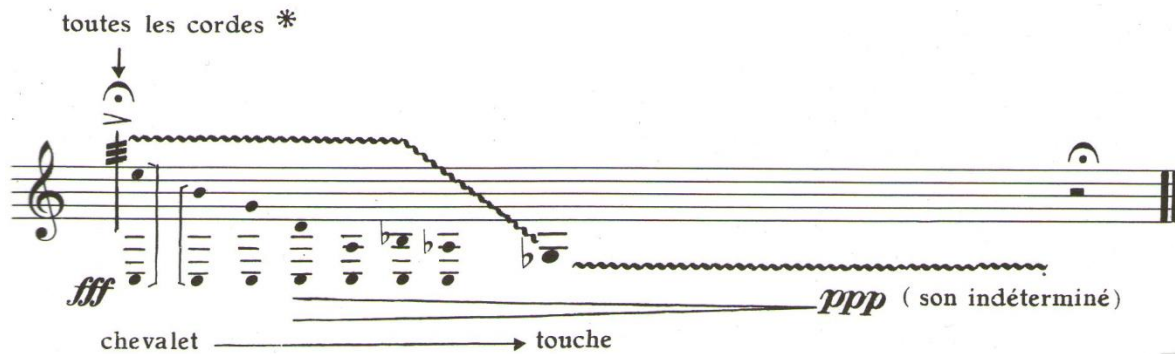
En el ejemplo 18 encontramos una sucesión de notas en continuo *crescendo* y con matiz dinámico de *ff* que se logra tocando alternadamente todas las cuerdas de la Gt10, dejándolas resonar y acumularse. Como resultado, se consigue una masa sonora muy particular que no es posible obtener en una guitarra de seis cuerdas.

Ej. 18. *Temple*, página 5, último sistema.

Es posible percudir la guitarra con la mano en cualquiera de las partes que la componen (las cuerdas, la tapa armónica, el puente, etc.) como se ilustra en los ejemplos 19 y 20; o bien se puede percudir con otros objetos (Ohana pide baquetas y barras de metal) como en el ejemplo 21. En todos los casos se obtiene una potencia sonora en términos de decibeles mayor que la que se podría obtener en la guitarra de seis cuerdas. En los ejemplos 19 y 20, encontramos un golpe “seco” con la mano derecha sobre las cuerdas graves lo cual produce de manera súbita un sonido de gran estridencia.

Ej. 19. *Temple*, página 6, final de tercer sistema.

Ej. 20. *20 avril (Planh)*, página 2, inicio de quinto sistema.



Ej. 21 *Enueg*, página 5, cuarto sistema.

Cabe señalar que este recurso no es exclusivo de la Gt10; también se puede obtener gran sonoridad de una guitarra clásica de seis cuerdas empleando los mismos procedimientos de ataque y percusión. En mi experiencia como intérprete de diversos tipos de guitarras (seis, ocho y diez cuerdas) puedo afirmar lógicamente que la que mayor sonoridad ofrece, es la Gt10. Sin embargo, para corroborar lo anterior sería necesario realizar un estudio acústico especializado y medir en términos de decibeles la sonoridad de ambas guitarras, y en su caso, corroborar o contradecir lo que propongo.

7.5. Efecto pedal de largo alcance

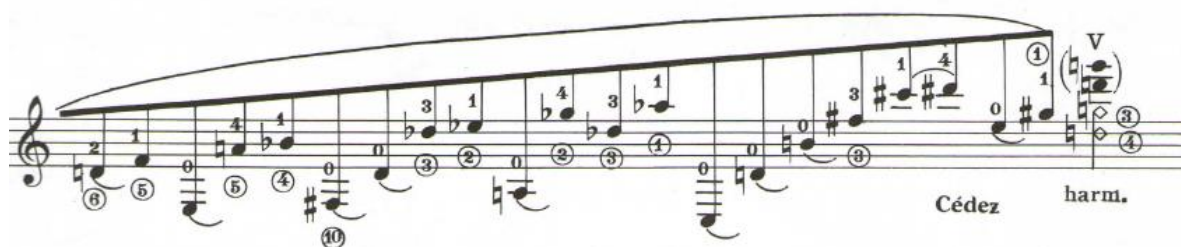
En el capítulo 3 que trata sobre Narciso Yepes y sus argumentos en favor de la Gt10, encontramos varias expresiones que hablan del instrumento en términos de resonancia gracias a la ganancia de 8 armónicos naturales, lo cual puede reforzar cualquiera de las notas de la escala musical. Yepes, en su entrevista con Gabriel Estarellas, dice que el efecto de resonancia que se produce en la Gt10 es similar al efecto de pedal del piano, y este recurso se puede utilizar a gusto y necesidad por el intérprete.

En la escritura tradicional para guitarra, este recurso normalmente se indica con la expresión *legato*, o *lasciare vibrare*, que significa que ha de ponerse especial cuidado en conseguir que los enlaces entre acordes o voces no tengan interrupciones provocadas por la digitación del pasaje: para conseguirlo es muy oportuno el uso correcto de las cuerdas de la guitarra pulsadas al aire. Esto se puede conseguir en pasajes musicales en que se utilizan arpeggios —lentos o rápidos—, escalas o acordes.

Sin embargo, en la guitarra de seis cuerdas este recurso es más limitado ya que sólo se disponen de seis cuerdas para conseguir dicho efecto y la composición del fragmento

musical se subordina a las posibilidades que ofrecen estas cuerdas. En cambio, en la Gt10 se amplían las posibilidades ya que se dispone de otras 4 cuerdas que pueden resonar más tiempo y, por ello, conseguir un efecto *legato* de largo alcance.

En el ejemplo 22 encontramos un pasaje musical que ha de tocarse muy lento y bajo el signo de la ligadura. En una guitarra clásica, este tipo de escritura es inusual ya que no es viable conseguir este efecto. En la Gt10 es perfectamente viable, ya que casi cualquier nota de la región grave puede conservar su resonancia durante todo o la mayor parte del pasaje y conseguir este efecto de pedal de largo alcance.



Ej. 22. *Temple*, página 1, cuarto sistema.

En el ejemplo 23 sucede una alternancia entre las cuerdas graves de la Gt10. Las notas que se pulsán en las cuerdas ④, ⑤ y ⑥ se intercalan con las cuerdas ⑧, ⑨ y ⑩, dejándose sonar todas el máximo posible. La efectividad de este pasaje radica en la suma de todas las disonancias que se producen, ya que aunque se apaguen algunas de las notas que se tocan en las cuerdas superiores, el hecho de que las cuerdas inferiores se mantengan vibrando da la impresión de un móvil sonoro continuo.



Ej. 23. *Temple*, página 5, segundo sistema.

El ejemplo 24 ilustra otra opción de efecto *legato*. Ohana lo escribe en dos pentagramas distintos para dar mayor claridad a la lectura y buscando la independencia entre ambas sonoridades. Por un lado, en la región grave tenemos un acorde de diez notas que se percute con la indicación *laissez vibrer* (dejar vibrar) y en el pentagrama superior tenemos una melodía en armónicos artificiales. Para tocar esas notas es necesario que la mano izquierda libere algunas de las notas del acorde precedente; sin embargo, la sonoridad

de las otras cuerdas cubre el espectro sonoro audible, por lo cual no se percibe esa interrupción de sonido y se consigue el efecto deseado.

Ej. 24. *La chevelure de Bérénice*, página 1, primer sistema.

En el ejemplo siguiente, también escrito a dos pentagramas, la independencia de ambas partes es aun más notable. Los acordes percutidos que comprometen toda la región grave del instrumento tienen su propio interés rítmico, independientemente de los acordes superiores ya que, al igual que en el ejemplo 24, la sonoridad audible no se ve afectada por el recubrimiento que ofrece la sonoridad de las cuerdas ⑥ a la ⑩).

Ej. 25. *La chevelure de Bérénice*, página 3, primer sistema.

8. La guitarra de diez cuerdas: ¿una alternativa para el guitarrista del siglo XXI y la nueva composición para guitarra?

La segunda mitad del siglo XX fue un período de gran crecimiento del repertorio para guitarra clásica. En cuanto a la producción de nueva música, una pléyade de compositores e intérpretes de diversas partes del mundo colaboraron para fortalecerlo a partir de las más diversas escuelas y tendencias. En el rubro de la difusión, hoy en día existen gran cantidad

de festivales y concursos internacionales de guitarra que año con año dan testimonio de las nuevas generaciones de jóvenes guitarristas; abundantes grabaciones comerciales en sellos discográficos se distribuyen cada vez más; la guitarra se enseña a nivel profesional en universidades y conservatorios por todo el mundo. En suma, se trata de todo un movimiento que responde a una demanda creciente para satisfacer un mercado laboral diverso en gustos y géneros. Como expuse en el capítulo 1, paralelamente a la guitarra de seis cuerdas, la Gt10 se abrió paso en este medio musical gracias a la labor de intérpretes que se han encargado de difundirla y compositores que poco a poco han escrito para ella en los últimos años.

La guitarra decacorde de Carulli ha quedado en la historia de la guitarra como uno de los intentos por mejorar las capacidades acústicas de la guitarra, proceso que vivió no sólo este instrumento, sino la gran mayoría de instrumentos experimentales a lo largo del siglo XIX. El devenir de este instrumento no se materializó en la actividad musical de las siguientes generaciones de guitarristas y compositores debido a esa ambigüedad intrínseca que proponían Lacôte y Carulli de mejorar las cualidades acústicas y facilitar la ejecución de la misma. En este sentido, infiero que el trabajo colectivo de Ohana, Yepes y Ramírez partió únicamente de las inquietudes de Lacôte y Carulli por mejorar las posibilidades musicales de la guitarra de seis cuerdas, no de facilitar su ejecución, y utilizaron sólo las propiedades organológicas en busca de un mayor volumen y una verdadera ampliación de recursos a nivel armónico al modificar el esquema de afinación.

Respecto al trabajo de Yepes con la Gt10, se puede decir que mayormente fue una labor divulgativa del instrumento. Si bien propició la producción de obras para Gt10 — como son el caso de *Analogías* (1967) de Leonardo Balada, *Y después* (1971) de Bruno Maderna que hoy en día son obras clave del repertorio específico de este instrumento—, no fue esta la característica por la cual se le conoce a Yepes hoy en día. La faceta de Yepes como generador de repertorio no fue tan clara como sí lo fue la aportación de Andrés Segovia al repertorio para guitarra de la primera mitad del siglo XX, ya que haciendo una revisión de sus producciones discográficas para la *Deutsche Grammophone*, se aprecia que casi la totalidad de obras que grabó eran para guitarra clásica de seis cuerdas con la particularidad de ser tocadas en Gt10, además de numerosas transcripciones de música para

otros instrumentos. Pese a esto, no se puede negar que la Gt10 se conoce hoy en día gracias a la intensa actividad que desarrolló Yepes como concertista y artista de grabación.

El interés en la música para guitarra de Ohana se ha ido incrementando a partir de su muerte en 1992. A la fecha existen tres grabaciones integrales de sus obras y cada vez más se tocan con mayor frecuencia sus obras para guitarra. Considero que sería muy pertinente hacer estudios más profundos en torno a esta producción específica. Las primeras dos obras, *Tiento* y *Tres gráficos* pertenecen a su primera etapa como compositor con una marcada influencia de la cultura española. Su tercera obra, *Si le jour paraît...* se inscribe en una etapa de transición dentro de su lenguaje musical y su importancia en el contexto de la guitarrística contemporánea radica en la ampliación de recursos técnicos y la expansión de las posibilidades armónicas. Sus obras *Cadran lunaire* y *Anonyme XXéme siècle* se ubican ya más bien dentro su etapa de madurez. En suma, sus obras para guitarra dan testimonio del trayecto creador de Ohana y bien merecen estudios más profundos a nivel musicológico que revelen la evolución del lenguaje Ohaniano.

Los recursos de la Gt10 que fueron expuestos en el capítulo 7 son sólo algunos de los que ofrece este instrumento, ya que *Si le jour paraît...* se tomó como punto de partida para hacer esta propuesta de recursos idiomáticos. Sin embargo, existe todo un camino por recorrer en torno a la exploración de las posibilidades que ofrece esta guitarra, el cual podría desarrollarse a partir del trabajo conjunto entre intérprete y compositor. El propósito de esta tesis es proponer un nuevo modelo de intérprete de guitarra clásica que amplíe sus posibilidades de repertorio y que propicie la creación de nueva música a partir de la ejecución de la Gt10 o de otros instrumentos de la misma familia.

Actualmente, tiene vigencia un modelo de intérprete que se amolda a una imagen de guitarrista gestada a principios del siglo XX, cuyas prácticas —en la mayoría de los casos— giran en torno a una repetición interminable de un mismo repertorio en un mismo tipo de guitarra. Son pocos los casos de intérpretes que se adentran en la ejecución de repertorios inusuales para guitarra y aún menos los que incluyen estrenos de manera constante en sus programas de concierto. Sin embargo, este modelo de guitarrista no fue siempre así.

A finales del siglo XIX el guitarrista y compositor francés Napoleón Coste (1805–1883) desarrolló una importante carrera como concertista, con la particularidad de

desempeñaba su actividad en una amplia gama de instrumentos pertenecientes a la familia de la guitarra. Como testimonio de esto, se conserva actualmente una de las guitarras en que tocaba, una guitarra “heptacorde” fabricada por René Lacôte —el mismo constructor que le fabricó a Carulli la decacorde— y se conserva también una fotografía tomada cerca de 1870 que ilustra a Coste rodeado de sus instrumentos, documento que da testimonio de que Coste tocaba más instrumentos afines a la guitarra de seis cuerdas. Específicamente, de izquierda a derecha, se aprecia una guitarra heptacorde, una guitarra arpa, una pequeña guitarra *terz* y una guitarra extra grande posiblemente en afinación más baja que la guitarra normal.



Fig. 7 Imagen de Napoleón Coste y sus instrumentos⁴²

Ya en el siglo XX, durante el auge de Andrés Segovia, surgieron otros guitarristas que si bien en un principio siguieron sus pasos, posteriormente ampliaron sus posibilidades gracias a la ejecución en otros instrumentos. Notable es el caso del guitarrista inglés Julian Bream, quien incursionó en el laúd barroco para interpretar música isabelina y en guitarras renacentistas para la interpretación del repertorio de los vihuelistas del Siglo de Oro Español. En los sesenta ubicamos a Narciso Yepes con la introducción de la Gt10; y, como ya se mencionó, convirtió la Gt10 en el único instrumento para dar sus conciertos.

A finales del siglo XX, aparecieron intérpretes que a la manera de Coste, han retomado (conscientes o no) el modelo del guitarrista del siglo XIX en el sentido de que

⁴² Imagen tomada del libro de Summerfield que está en la bibliografía.

han logrado ampliar el repertorio, así como dar mayor riqueza tímbrica y autenticidad a la música que se interpreta de épocas anteriores. Notable es el caso de la guitarrista italiana Elena Casoli, quien en uno de sus discos compactos agrega una fotografía en que posa rodeada de sus instrumentos. De izquierda a derecha, tenemos una guitarra clásico-romántica modelo Panormo, un laúd barroco, en sus manos una guitarra clásica de seis cuerdas y al extremo derecho una guitarra eléctrica. Si bien en esta foto no figura la Gt10, cabe mencionar que Casoli también toca la Gt10 ya que participó en el CD *Bruno Maderna: Liriche-Y Después-Concerti*⁴³ donde interpreta la obra *Y después* para Gt10, lo cual nos habla de que al menos toca en cinco instrumentos diferentes, dependiendo de lo que el repertorio le demande.



Fig. 8 Imagen de Elena Casoli y sus instrumentos

Por otra parte, guitarristas como Pavel Steidl de la República Checa o Paolo Pegoraro de Italia, alternan en sus conciertos la guitarra clásica de seis cuerdas con guitarras —réplicas u originales—del siglo XIX para interpretar repertorio de dicha época, buscando hacer versiones historicistas de autores como Paganini, Mertz, Coste, Legnani, etc. Este cambio en las prácticas interpretativas abarca incluso a guitarristas de generaciones recientes (menores de 30 años) que utilizan este mismo esquema de uso de dos instrumentos en un mismo concierto.

En mi caso, en 2013 estuve presentando conciertos en que utilizaba tres guitarras: una guitarra de ocho cuerdas para interpretar obras de Ernesto García de León originales para este instrumento, la Gt10 para interpretar obras de Ohana, y la guitarra de seis cuerdas

⁴³ Sello discográfico *Stradivarius*, Italia 2011

para tocar obras del siglo XX. La recepción e interés del público fue notable y parece ser que fueron sensibles a las diferencias tímbricas y sonoras que cada instrumento ofrece.

Mi intención es señalar este cambio en los modelos de intérpretes y cambios en las prácticas interpretativas actuales, pudiendo trazar una línea de la siguiente forma: teniendo como antecedente el modelo de multi-guitarrista de Coste de finales del siglo XIX, el mono-guitarrismo de Segovia de la primera mitad del siglo XX; y el retorno al multi-guitarrismo de finales del siglo XX y que continúa hasta nuestros días con los guitarristas antes mencionados. Mi opinión no es radical en el sentido de afirmar que una postura sea mejor que la otra. También hoy en día existen excelentes intérpretes de guitarra que continúan con la tradición de Segovia en el sentido de que realizan conciertos instrumentalmente monócromos, es decir, íntegramente en una guitarra sin hacer distinción de épocas o estilos.

Creo firmemente que incursionar en la ejecución de instrumentos de más cuerdas que pertenecen a la familia de la guitarra puede ser una opción atractiva para los jóvenes intérpretes del instrumento, sin limitar esta propuesta a sólo la adición de la Gt10, sino también incluyendo la interpretación del repertorio del siglo XIX en guitarras de la época—réplicas u originales—, o la viabilidad de la guitarra de ocho cuerdas para la interpretación de música contemporánea junto con la Gt10 en sus dos variantes de afinación (barroca o de resonancia).

Espero haber demostrado que la incursión específicamente en la Gt10 enriquece musicalmente las posibilidades del guitarrista y lo conduce hacia un repertorio pocas veces abordado, lo que permite una ganancia en el abanico de posibilidades sonoras que se ofrecen en concierto. De esta forma, el guitarrista moderno podría encaminarse hacia una actitud similar a la que acostumbran los instrumentistas de aliento o percusión, para quienes la ejecución de instrumentos pertenecientes a la misma familia de su instrumento principal es una necesidad musical y profesional.

Fuentes

Bibliografía consultada y referencial

- Andrés, Ramón (2009). *Diccionario de instrumentos musicales: de la antigüedad a J. S. Bach*. Ed. Península. Barcelona.
- Azpiazu, José (1961). *La guitarra y los guitarristas desde los orígenes de los tiempos modernos*. Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires.
- Canat de Chizy, Edith/Porcile, François (2005). *L'oeuvre de Maurice Ohana, Catalogue Complet*. Ed. Fayard. París.
- Chapman, Richard (2006). *Enciclopedia de la Guitarra*, Editorial Diana.
- Frankli, David (1984). *Contemporary guitar composition: experimental and functional practice since the Second Viennese Scholl*. Universidad de California. San Diego.
- González Compeán, Fco. Javier (2013). *Disposición de alturas en el diapason de la Gt10 en afinación de resonancia*. Guanajuato, México.
- Grondona, Stefano y Luca Waldner (2001). *La chitarra di liuteria, Masterworks of guitar making*, Ed. L'officina del libro. Venecia.
- Herrera, Francisco (2004). *Enciclopedia de la Guitarra*. Vincenzo Pocci, editor. Editorial de Música Piles. Gran Canaria.
- Olazabal, Tirso (1954). *Acústica musical y organología*. Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires.
- Pedreira, Martín (2008). *Ergonomía de la guitarra: su técnica desde la perspectiva corporal*. Editorial Cúpula, La Habana.
- Pocci, Vincenzo (2014). *Guide to the Guitarists Modern and Contemporary Repertoire*, Ed. VP Music Media.
- Pujol, Emilio (1960). *El dilema del sonido de la guitarra*. Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires.
- Rae, Caroline (2001). *The Music of Maurice Ohana*. Editorial Ashgate. Aldershot, UK.
- Remnant, Mary (2002). *Historia de los Instrumentos Musicales*. Editorial Robinbook, ManonTroppo. Revisión y adaptación de Ramón Andrés, trad. de José M. Pinto. Barcelona.
- Riou, Alain (1985). *Maurice Ohana : l'œuvre pour guitare*, Mémoire de Maîtrise de Musicologie, Université de Paris-Sorbone. París.
- Salvetti, Guido (1977). *Historia de la música*. Primera parte. Ed. Turner Libros.
- Summerfield, Maurice (1996). *The Classical Guitar, Its Evolution, Players and Personalities Since 1800*. Ashley Mark publishing company, Newcastle.
- Vega, Carlos (1946). *Los Instrumentos musicales. I Los sistemas de clasificación*. Ediciones Centurion. Buenos Aires.
- Yepes, Ignacio (2014). Tesis doctoral *El archivo musical de Narciso Yepes: estudio, análisis y respuesta sonora de sus anotaciones manuscritas*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid.
- Yepes, Narciso. (1989). *Ser Instrumento. Discurso de ingreso a la Academia de Artes de San Fernando* el 30 de abril de 1989. Madrid, 1999.

Partituras:

- Carulli, Ferdinando, *Méthode complete pour le décacorde*, Op. 293 (1826). Studio per Edizioni Scelte, 1981. Florencia.

- Ohana, Maurice. *Si le jour paraît...* (1963) sept pièces pour guitare à 10 cordes. Ed. Gérard Billaudot, 1974. París.
Tiento (1957), Ed. Gérard Billaudot, 1968. París.
Cadran lunaire (1981-82), 4 pièces pour guitare à 10 cordes. Ed. Gérard Billaudot, 1983. París.
Concerto Trois graphiques (1957), Editions Musicales Amphion, 1969, Milán.
 Britten, Benjamin. *Nocturnal after John Dowland* Op. 70 (1963), Ed. Faber Music, Aldeburgh.

Hemerografía:

- Bañuelos, Federico/Castañón, Margarita (1998). Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical, "Para salir del círculo vicioso". Abril-Junio. Conaculta, México.
 Bolbach, Pascal (1982). *Les cahiers de la guitare* No.2. "Maurice Ohana et la guitare / Entretiens avec le compositeur". París.
 Caputo, Fabio (1997). *Narciso Yepes. Maestro y paradigma de una generación de guitarristas*. En: Mundo Guitarrístico, Buenos Aires.
 Casagrande, Christophe (2007). *Maurice Ohana: Memoria inmemorial* en Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical No. 104. CONACULTA.
 Prost, Christine (1993). *Maurice Ohana, Integral de la obra para guitarra de diez cuerdas*. Traducción de Viviana Narotzky. Astrée Auvidis, E8513, en *Maurice Ohana, L'Oeuvre pour Guitare*.
 Ribouillaud, Danielle (1985). *Les Cahiers de la Guitare no. 13, Paris, 1^{er} trimestre : Le Decacorde de Carulli et Lacote*, pp. 4-6.
 Russomanno, Stefano (1996) *Trois Graphiques per chitarra e orchestra di Maurice Ohana* *Rivista di chitarra*, n° 24, pp. 16-22.
 Symeonidis, Prodromos (2011). *Maurice Ohana. Between Africa and Europe, the Atlantic and Mediterranean, piano and composition*. En Maurice Ohana, Complete Piano music, Vol. 2. Telos Music. TLS091.

Enlaces consultados en Internet:

- Bacon, Tony. *Guitar- 7. Variants of the classical guitar*. En: *Grove Music Online*. Última consulta: 3/VI/2014. Enlace en: <<http://www.oxfordmusiconline.com>>
 Billaudot, Gérard. Editor de la mayor parte de las obras de Maurice Ohana. Última consulta: 22/III/15.
 <<http://www.billaudot.com/es/composer.php?p=Maurice&n=Ohana>> y catálogo de obras <<http://www.billaudot.com/pdf/composers/ohanacatalogue.pdf>>
 Miner, Gregg. 2013. *The Lacôte Déca-corde and Heptacorde: Multi-string Guitars, Extended Range Guitars, Bass Guitars or Harp Guitars*. Última consulta: 10/X/2014. Enlace en: <<http://www.harpguitars.net/history/lacote/lacote.htm>>
 Ohana, Maurice. *Les amis de Maurice Ohana* en: <<http://www.mauriceohana.com/froh/asso/association.html>>
 Yepes, Narciso (ca.1980). En entrevista realizada por Gabriel Estarellas. Última consulta: 02/XI/2014. Enlace en: <<https://www.youtube.com/watch?v=nFE20WXTnDQ>>

- Sainz de la Maza, Regino (ca.1978). En entrevista directa con Joaquín Soler para RTVE.
 Última consulta: 02/XI/2014. Enlace en:
 <<https://www.youtube.com/watch?v=MXcylKtDXYo>>
- Niekerk, Viktor. 2014. *Original Repertoire for the Modern 10-String Guitar, compiled, contributed and with notes*. Última consulta: 10/XI/2014. Enlace en:
 <<http://tenstringuitar.com/repertoire.html>>
- Hiller, Andreas. 2014. *Repertoire: I. Solowerke modern; II. Kammermusik; III. Konzerte*.
 Última consulta: 09/XI/2014. < <http://www.andreas-hiller.de/html/repertoire.html>>
- Smith, James R. *More Than Six or Playing the Notes Other Guitars Cannot Reach*.
 Última consulta: 05/IV/2015.
 <<http://laudarra.com/wp-content/uploads/2012/06/Morethansix1.pdf>>
- Snitzler, Larry. 1978. Narciso Yepes | *The 10-String Guitar: Overcoming the Limitations of Six Strings*. En: *Guitar Player* Vol. 12 No. 3. Enlace en:
 <http://www.tenstringuitar.info/web_documents/Snitzler26.JPG>

Discografía de apoyo:

- Maurice Ohana: Oeuvres de Guitare*. Alberto Ponce. Arion. ARN 38240 LP, 1974
- Maurice Ohana, L' Œuvres pour guitare*. Stephan Schmidt. Auvidis MO 782 138, 1992
- Maurice Ohana, Music for Ten String Guitar*. Graham Devine, Naxos, 2007.
- Maurice Ohana, complete works for solo guitar*. Nicolò Spera. Soundset Recordings, 2013.
- Bruno Maderna: Liriche– Y Después – Concerti*. Elena Càsoli, guitarra de diez cuerdas.
 Stradivarius, Italia 2011.
- Guitarra Española*. Narciso Yepes. Deutsche–Grammophon 2003.

Anexo 1: Listado de obras escritas para Gt10 desde la composición de *Si le jour paraît...* 1963—2014.

Narciso Yepes fue el primer generador de repertorio para Gt10 en afinación moderna, hecho que da inicio en 1963 con la composición de *20 avril (Planh)*, pieza que se incorporó a un proyecto más amplio: la suite *Si le jour paraît...* concluida en 1964. A Yepes están dedicadas las primeras obras que se escribieron para este instrumento. El presente listado tiene el propósito de agrupar lo más posible las obras que han sido escritas hasta la fecha (2014) y servir de referencia para aquellos guitarristas, maestros o compositores que deseen incursionar en el repertorio para Gt10. Sin embargo, el presente listado deberá tomarse como una referencia para aquellas obras que no han sido publicadas, ya que si bien se encuentran mencionadas en otros listados, su locación o existencia física no fue constatada al momento de publicar la presente tesis. Es por ello que sugiero que las obras en las que se especifica que no están publicadas, se tomen con precaución, como una referencia, para que la o las personas interesadas en conseguir las obras, se den a la tarea de conseguir físicamente dichas obras. Para algunas obras, fue poca la información encontrada entorno a ellas. Cada obra, ameritaría una búsqueda a profundidad para coleccionar la mayor información posible, sin embargo, ese es un trabajo de catalogación que implicaría otro proyecto de investigación, por ello, considero que el presente listado es solo una referencia que complementa la presente tesis.

La lista de obras que presento se nutre a su vez de tres listados, los cuales concuerdan en la mayoría de información que presentan; sin embargo, también tienen pequeñas divergencias entre sí, es decir, algunas obras que aparecen en una lista, no aparecen en la otra, y viceversa. El listado que acompaña esta tesis agrupa la información que presentan los tres conjuntos siguientes: en primer lugar, el del guitarrista alemán Viktor Van Niekerk, cuya última actualización es de 2013; el catálogo de composiciones para guitarra del musicólogo y guitarrista italiano Vincenzo Poggi también de 2013 y el listado de obras del alemán Andras Hiller (2014). Estas listas de obras se encuentran en diversos portales de internet que están citados en la bibliografía. En mi listado, las obras se agrupan en cuatro categorías: obras para Gt10 en afinación moderna, Gt10 en afinación barroca, música de cámara, y obras con orquesta. Algunas obras utilizan otras variantes de afinación de la Gt10. En algunos casos, fue posible especificarla. En otros casos, puede

encontrarse información en el capítulo 5 de la presente tesis. Cabe mencionarse que toda la música escrita para guitarra de seis cuerdas puede ser ejecutada en Gt10, sin embargo, en este listado sólo se incluyen aquellas obras que fueron creadas específicamente para este instrumento.

El orden en que se presentan las obras no es cronológico en sentido estricto. Se toma como punto de partida el año de composición en que el compositor escribe su primera obra para Gt10, y en caso de que existan más obras en años e incluso décadas diferentes, eso no modifica el orden, pues se presentan en un solo grupo todas las composiciones que haya escrito el mismo compositor. En algunas obras existe más información que en otras, por ejemplo dedicatario, país de origen del compositor, año de composición de la obra, si existe grabación, casa editorial, etc.; sin embargo dicha información no es consistente y no todos los listados presentan la misma información. En un esfuerzo por unificar este listado, la información se presentará en la siguiente manera: nombre del compositor empezando por nombre de pila y posteriormente su apellido, años de nacimiento y muerte del compositor, título de la obra, año de composición, dedicatario (en caso de que lo haya), y casa editorial cuando sea el caso, e información relevante sobre la afinación del instrumento.

1. Obras para Gt10 moderna (afinación de resonancia)

Maurice Ohana (1914-1992)

Tiento (1955; revisada para Gt10 en los años sesenta). Dedicada a Narciso Yepes. Ed. Billaudot

Si le jour paraît... (1963) I. Temple; II. Enueg; III. Maya-Marsya; IV. 20 avril (Planh); V. La chevelure de Bérénice; VI. Jeu des quatre vents; VII. Aube (Alba). Dedicada a Alberto Ponce, Ramón Montoya, Ivo Malec, Manuel Ruiz Pipó. Ed. Billaudot

Cadran Lunaire (1981-82) I. ...Saturnal; II. ...Jondo; III. ...Sylva
IV. ...Candil. Dedicada a Luis Martin Diego. Ed. Billaudot

Antonio Ruiz-Pipó (1934-1997)

Cinco Movimientos (1965)

I. Moderato; II. Allegretto; III. Muy lento; IV. Vivo; V. Cantabile
« para la guitarra de diez cuerdas de Narciso Yepes ». Inédita.

Leonardo Balada (*1933)

Analogías (1967)

I. Propulsiones; II. Oscilaciones; III. Contornos; IV. Abismos. Dedicada a Narciso Yepes.
Ed. Beteca Music

Leon Schidlowsky (*1931)

Interludio (1968). Dedicada a Narciso Yepes.

Bruno Maderna (1920-1973)

Y después (1971) Scordatura: 7ma cuerda en B1. Dedicada a Narciso Yepes. Ed. Ricordi

Narciso Yepes (1927-1997)

Catarina d'Alió (ca. 1972) Scordatura: 7ma cuerda en D2. Ed. Schott

Philippe Drogoz (*1937)

Prélude à la Mise à Mort (1973). Éditions Musicales Transatlantiques.

Jorge Labrouve (*1948)

Nueva op. 8 (1974). Dedicada a Jorge Fresno. Inédita

Enigma op. 9 (1974). Dedicada a Narciso Yepes. Ed. Salabert

José Ramón Encinar (*1954)

El aire de saber cerrar los ojos (1975). Dedicada a Jorge Fresno. Edizioni Suvini Zerboni

Jean-Paul Holstein (*1939)

Du futur... a... l'au-delà (1975). Inédita

Denis Dufour (*1953)

Boucles (1977). Dedicada a Pierre Laniau

Michèle Reverdy (*1943)

Number One (1977). Dedicada a Pierre Laniau.

José Peris Lacasa (*1924)

Elegia para gisela (1977). Dedicada a Narciso Yepes. Inédita

Francisco Casanovas (1899-1986)

La gata i el belitre. Ed. Schott

Amaury du Closel (*1956)

Cadence (1982). Dedicada a Pierre Laniau. Inédita

Alfonso Casanova (*1953)

4 Breverías para guitarra (1985). Dedicada a Cecilio Castellero

Preludio Digital (1985). Inédita

María de la Concepción Lebrero Baena (*1937)

Remembranza de Juan de la Cruz (1986). Inédita

I. Sonando; II. Despertando; III. Cantando; IV. Tocando la guitarra;

V. Arriesgando; VI. Pensando; VII. Ascendiendo

Terry Fleming

Solis-Prim (1987-1990). Inédita

I. Mithra; II. Les Sept degres; III. Le Banquet sacre

David Hönigsberg (1959-2005)

African Sonata (1990)

I. "A Basutu tune..."; II. "A quiet summer evening..."; III. (Fast... – Meno mosso – Tempo I); IV. (Energetically). Scordatura: 7ma: B1, 9na: G

Robert Keeley (*1960)

Two Ways of Looking at a Spider (1993). Dedicada a Jonathan Leathwood. Ed. Cadenza music

I. The Spider Dances; II. The Spider Laments at Night

Martin Derungs (*1943)

Elegie, op. 59 (1996). Dedicada a Urs Güntensperger. Inédita

Hirokazu Sato (*1966)

Mountains, Wind and the Lake (1997). Dedicada a Tatsuya Aikawa. Editor: Homa Dream Tokyo HM023

Stephen Goss (*1964)

Oxen of the Sun (2003-4). Dedicada a Jonathan Leathwood. Ed. Cadenza Music

I. Sirens; II. Pan; III. Aeolus; IV. Orpheus; V. Arethusa; VI. Circe; VII. Narcissus

Scordatura: 7ma = B1. Obra para Gt10 y Gt6 tocadas simultáneamente.

Frank Valentyn

Danza (2005). Dedicada a David Hewitt. Inédita

Nightskies (2005). Inédita

Circolare melodioso (2006). Inédita

Desiderata (2011). Inédita

Margrit Schenker (*1954)

From that gave birth to the sky (2005). Dedicada a Urs Güntensperger

Chris Malloy

Millions of Mischiefs (2006). Dedicada a Jonathan Leathwood

I. Julia Sets; II. Unguarded Moments; III. Primitive Contraptions

Bob Dickinson (*1955)

The Silence of Temples and Shrines (2007-8)

I. The Void; II. Le Sang d'Isolde; III. Nou goth sonne under wode

Anabasis I (2011). Dedicada a Viktor van Niekerk

Daniel Mouthon (*1952)

Tentativ (2009-2011)

Pascal Jugy (*1960)

Noms D'Oiseaux (2010). Dedicada a Andreas Hiller. Ed. Delatour
I. Tête de linotte; II. Paille en queue; III. Compère loriot

Michael Karmon (*1969)

Ice (2012)

Volker Ignaz Schmidt (*1971)

Crossing paths (2013). Dedicada a Andreas Hiller
I. Achak; II. Ahuli; III. Cheveyo; IV. Ohanzee; V. Huritt; VI. Yiska

Francisco Javier González Compeán (*1971)

Cuatro miniaturas para (2014). Dedicada a Vladimir Ibarra. Inédita

2. Obras para Gt10 en afinación barroca o romántica**Luigi Donorà (*1935)**

Rito (1975). Dedicada a Narciso Yepes. Ed. Pizzicato
I. Omaggio a Takeo Noro [variazioni sul I T. da "MEET" di T. Noro]; II.; III. Molto calmo (ma libero) [Canto popolare Giapponese]; IV. Allegro

Wilfried Satke (*1955)

Holometabolie 1 (1982-83). Dedicada a Astrid Stempnik. Publicado por el autor.
I. Ei; II. Larve; III. Puppe; IV. Imago

Eric Pénicaud (*1952)

Parabole Créole (Variations sur un thème de Leo Brouwer) (1992). Ed. Salabert
I. Parabole 1; II. Parabole 2

Eric Pénicaud (*1952)

Berceuse 2. No hay más información.

Gerhard Wolfstieg (*1953)

Nein! (1992). Dedicada a Michael Prüß. Inédita

Gerhard Wolfstieg (*1953)

Jenseits des Tages (1995). Dedicada a Michael Prüß. Inédita
I. abend – rot; II. dazwischen; III. morgen – grauen

Hans-Jürgen Gerung (*1960)

La Commedia dell'arte (1993 - 2002). Música incidental con gráficos.
Sechs Ballettmusiken (1999)
Nr. I Die alte Frau (Gt10)
Nr. II Das Gewölbe (Gt10)
Nr. III Das Bachdetail (Gt6)

Nr. IV Der Keller (Gt6)
 Nr. V Der Baum (Gt10)
 Nr. VI Der Pfarrer (Gt10)
 Tombeau für Schubert (2001-2003)
 Intérieur I
 Fünf Fragmente für Boccagni (2004)
 Nota: Obras publicadas por el autor. Consultar www.edition-gerung.de

Frank A. Wallace (*1952)

Fantasy #1 (2001)
 After Sylvius (2002)
 The Elements (2005)
 Paca la Roseta (2010). Dedicada a Emerson College. Ed. Gyremusic

Roger Redgate (*1958)

Disjecta (2007). Dedicada a Anders Førisdal. Editorial, consultar www.ump.co.uk

3. Obras para Gt10 en scordatura especial

Francisco Guerrero MARÍN

Eine kleine Nachtmusik (1977). Dedicada a Nicolás Daza

Lewis Spratlan (*1940)

Chiasmata (1979). Dedicada a Janet Marlow **Hans-Olaf Ericsson (*1958)**
 Melody to the memory of a lost friend I (1982-83). Dedicada a Magnus Andersson

Vincenzo Saldarelli (*1946)

...il limpido orizzonte (1988)

Richard Barrett (*1959)

Colloid (1988-92). Dedicada a Magnus Andersson. Editor, consultar: ump.co.uk.
 Scordatura especial.

Kent Nyman

Slow Hand (1998) Para Gt10 y electrónica

Kent Olofsson (*1962)

Il Liuto d'Orfeo (1998-99). Dedicada a Stefan Östersjö. Editor, consultar www.mic.stim.se
 I. (Para Charango)
 II. (Gt6)
 III. (Gt10)
 IV. (Charango)
 V. (Gt10)

Boudewijn Cox (*1965)

Passages (2000). Dedicada a Myriam Bogaerts. Ed. CeBeDem
I. Rapsodia; II. Interludio; III. Lai; IV. Finale

Janet Marlow

Three American Landscapes (2004). Ed. Melbay. Scordatura especial.

Tzu-Ling Sarana Chou (*1980)

Devant (2004/2005). Dedicada a Myriam Bogaerts. Inédita

Yoko Nakamura

Natsuhiboshi (Mars) (2005). Dedicada a Akiko Saito

Rohan Leach (* 1970)

Sylph Dance (2005). Dedicada a Perf de Castro. Scordatura especial.

Henrik Frisk

Repetition repeats all other repetitions (2006), para Gt10 y computadora. Dedicada a Stefan Östers.

4. Música de cámara**Alejandro Yagüe (*1947)**

Confidencial No. 3 (1977), para Gt10 y piano a cuatro manos

Adolfo Núñez (*1954)

Los árboles y el bosque (1984), para flauta, viola y Gt10

Jorge Labrouve (*1948)

La Respuesta Op. 24 (1985), para flauta, viola y Gt10

Alfonso Casanova (*1953)

Técnica Mixta (1986) para flauta, viola y Gt10

Stellan Sagvik (*1952)

Serenade Piquante, op. 143 (1987), para flauta alto, Gt10 y percusión (ad. lib.).

Richard Barrett (*1959)

Obras de conformación instrumental viariada donde se incluye la Gt10 amplificada.

“Negatives” (1988-92),

Opening of the Mouth (1992-97)

Partikelgestöber (1992-97) [Re adaptación de “Opening of the Mouth” para otra configuración instrumental]

Michael Blake (*1951)

Leaf-Carrying Song (1991-93), para Oboe d’amore y Gt10.

Kobayashi Arata

Dialogue (1993), para Gt10 y flauta.

Mary Finsterer (*1962)

Ceres di Lingua (1993) para flauta, oboe, clarinete bajo, trompeta, trombón, Gt10, arpa, violín, viola, violonchelo, contrabajo y percusión.

David L. Young (*1969)

Scant (1993), para Gt10 y Violonchello

Boudewijn Cox (*1965)

La Ghiottoneria (1993), para dúo de Gt10

Gordia (1998) para Gt10 y mandolina

Pascal Jugy (*1964)

Arpam (1997-98), para flauta y Gt10?

I. Des brumes au zenith; II. Effervescence; III. En attendant l'aube

Staffan Storm (*1964)

Widerschein (2000), para clarinete (Bb?), violonchelo y Gt10

Michael Vaughan (*1954)

Infinite Skies (2000), para ensamble variado donde se incluye a la Gt10

Agustín Fernandez (*1958)

A to Z (2000; rev. 2002), para flauta, charango y Gt10

Jonas Bohlin (*1963)

7 juli: medieoratorium (2002), para soprano, mezzosoprano, barítono, recitante, clarinete, saxofón, Gt10, arpa, piano y percusión

Kay Holmquist (*1960)

Crepuscular Radiation (2002-03), para flauta, viola y Gt10

Madeleine Isaksson (*1956)

Fibres (2004), para flauta alto/pícolo/alto y Gt10

Frank A. Wallace (*1952)

House of Bernarda Alba: Ovejita, para mezzosoprano y Gt10

El Canto (2005), para mezzosoprano, barítono y Gt10

The Great Deep (2008), para voz media y Gt10.

The Chimes (2008), para voz media y Gt10

Deep Autumn (2009), para viola, corno inglés y Gt10

Henrik Frisk

The six tones (2006/2007), para Gt10, Banjo, Dan Bau, Dan Tranh y computadora.

Inna Zhvanetskaya (*1937)

5 Haikus (2008), para flauta, viola y Gt10.

Pascal Jugy (*1964)

Géopoèmes et gouttes d'eau (2008), para flauta, Gt10 y narrador

Siegmund Schmidt (*1939)

Hommage (2008), para flauta, viola y Gt10.

David Babcock (*1956)

a Samba Sampler op.83 (2008), para flauta, viola y Gt10.

I. Samphire; II. Samarium; III. Samaritan; IV. Samos.

Jean Poinsignon (*1948)

Manège (2008), para flauta, viola y Gt10.

Volker Ignaz Schmidt (*1971)

Adoration (2008), para Gt10 y flauta baja.

Roman Rothen (*1970)

8 Stücke (2009) para flauta, viola, Gt10 y contrabajo.

I. Märchenwald; II. Alexander der Große; III. Magelone; IV. Der Aufbruch; V. Das glückliche Ende; VI. Gethsemane; VII. Neues Land; VIII. Ten

Bob Dickinson

Komoso (2013), para Gt10 y flauta baja.

Pascal Jugy

Major swing, minor swing (2013), para Gt10 y flauta.

5. Música concertante

Maurice Ohana (1914-1992)

Concierto Tres Gráficos (1950-57), dedicado a Narciso Yepes. Ed. Amphion

Antonio Ruiz-Pipó (1934-1997)

Tablas (Concerto) (1968-69/72). Dedicado a Narciso Yepes. Editado por Unión Musical Ediciones

Leonardo Balada (*1933)

Persistencias: Sinfonía-concertante (1972), dedicado a Narciso Yepes. Ed. Schirmer

Jorge Labrouve (*1948)

Juex op. 12 (1975) para Gt10 y ensamble de cuerdas. Dedicado a Narciso Yepes.

Tomas Marco (*1942)

Concierto Eco (1978), dedicado a Narciso Yepes. Ed. Suvini Zerboni

Amaury du Closel (*1956)

Concerto (1984), para Gt10 y orquesta. Dedicado a Pierre Laniau

Siegmund Schmidt (*1939)

Metamorphosen III (2009) para flauta, viola, Gt10 y orquesta

Anexo 2: reproducción de la guitarra decacorde de Lacôte-Carulli (1825). Imagen tomada del artículo de Danielle Ribouillaud *Le Decacorde de Carulli et Lacote* (1985), en *Les Cahiers de la Guitare* no. 13, Paris, 1^{er} trimestre, p. 4



Lacôte et Carulli
 Ministère
 de l'Intérieur.
 Administration
 générale
 des Bourses,
 de l'Agriculture,
 de l'Industrie
 et du Commerce, etc.
 Bureau
 des Manufactures.
 N.º 3270
 Paris.

Decacorde (Guitare)

Brevets d'Invention,*

Anexo 3:

Disposición de alturas en el diapasón de la Gt10 en afinación de resonancia

Número de traste

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

The diagram shows the pitch of each string across 23 frets (0-22). The strings are labeled Cuerda 1 to Cuerda 10. Cuerda 1 is the highest pitched, and Cuerda 10 is the lowest. The notation uses treble clefs for strings 1-6 and a bass clef for string 7. The notes are represented by circles with stems and accidentals, showing a consistent intervallic relationship between adjacent strings and frets.

Tabla elaborada por Francisco Javier González Compeán
 Guanajuato, Guanajuato; México. 2013