

La técnica de

**EFECTIVIDAD  
MUSICAL**

en 165  
consejos

por Antonio de Contreras

**LA TÉCNICA DE DAVID RUSSELL  
EN 165 CONSEJOS**

**Por:  
ANTONIO DE CONTRERAS**

Edición en PDF autorizada por  
el autor para guitarra.artelinkado  
Noviembre de 2004

1ª edición, 1998  
© 1998, Antonio de Contreras

Edita: Cuadernos Abolays  
Pedidos y distribución:

**AGOTADO**  
Ofelia de Contreras González  
C/ López de Comara, 6 - 4º A  
41010 Sevilla - Spain  
Tlfn.: 95433 82 97  
e.Mail: [ancontreras@msn.com](mailto:ancontreras@msn.com)

Maquetación:  
José Ordóñez García  
Tfno.: 95490 49 02

Foto de Portada:  
Mercedes G. Castellano

I.S.B.N.: 84-8497-591-6  
D.L.: SE - 3119 - 98  
Impreso en España - Printed in Spain

## Índice

PROLOGO DE ANTONIO DURO .....7

DAVID RUSSEL:  
RESEÑA BIOGRÁFICA.....11

INTRODUCCIÓN.....17

1. TÉCNICA.....23  
1.1. SOBRE LA TÉCNICA EN GENERAL...23  
1.2. MANO IZQUIERDA.....26  
1.2.1. Traslado longitudinal.....26  
1.2.2. Contracción-extensión.....29  
1.2.3. Vibrato.....31  
1.2.4. Ligados, notas de adorno.....35  
1.2.5. Arrastre.....37

1.2.6. Cejilla.....	38
1.3. MANO DERECHA.....	40
1.3.1. Arpeggios, acordes arpegiados.....	40
1.3.2. Brazo.....	42
1.3.3. Ataque de dedos i-m-a.....	43
1.3.4. Pulgar.....	46
1.3.5. Volumen.....	47
1.3.6. Tímbrica.....	50
1.3.7. Trémolo.....	53
1.3.8. Trino.....	54
1.4. COORDINACIÓN DE AMBAS MANOS.....	56
2.MÚSICA.....	57
2.1. Fraseo, acentuación.....	57
2.2. Armonía.....	63
2.3. Ritmo.....	63
2.4. Algunas notas sobre aspectos estilísticos y formales.....	67

3. TÉCNICAS DE ESTUDIO.....	71
4. ACTITUD DEL MÚSICO. INTERPRETACIÓN EN PÚBLICO.....	77

## PRÓLOGO

En la formación musical del guitarrista, tras una ardua e intensa etapa académica, se hace imprescindible conocer las formas y maneras de maestros de reconocido prestigio internacional para adquirir la madurez técnica e interpretativa exigible a todo profesional de este instrumento. Resulta obvio señalar que, en función del magnetismo personal que cree cada maestro sobre sus alumnos, mayor será la influencia que este generará. Igualmente importante debe ser su poder de convicción con el instrumento en las manos, para corregir o mejo-

---

rar el trabajo del alumno, orientando sobre los caminos a seguir para obtener un mejor resultado teniendo en cuenta las capacidades individuales de cada uno.

Lejos quedan ya, pues, aquellas actitudes doctrinales intransigentes, vacías de contenido, que el alumno no podrá apreciar sin una explicación práctica, apoyadas en una supuesta *tradicción* inamovible.

En mi experiencia personal, David Russell ocupa un lugar preferente dentro de la amplia nómina de maestros con los que tuve la oportunidad de trabajar, puesto que conjuga a la perfección esa difícil dualidad

---

profesor-intérprete, haciendo gala de un notable dominio de ambas cualidades. Sus numerosos consejos me sirvieron para mejorar aspectos concretos de técnica instrumental, así como para acentuar un estilo y un carácter en la interpretación. He podido constatar a lo largo de los años que esta marca de influencia se repite en muchos guitarristas de mi generación, entre los que se encuentra el autor de este libro, mi buen amigo Antonio de Contreras, el cual ha tenido la feliz idea de agrupar algunos de los consejos que compartimos en los numerosos cursos en los que hemos coincidido.

Espero que la lectura de este libro proporcione a los estu-

---

diantes de guitarra un mayor acercamiento a la técnica interpretativa del maestro David Russell y les sirva de acicate y superación en su estudio.

Sevilla, octubre de 1998

Antonio Duro.  
Concertista y Profesor  
de guitarra

**DAVID RUSSELL: RESEÑA  
BIOGRÁFICA**

David Russell nació en Glasgow (Escocia) en 1953. Vivió gran parte de su niñez (desde los seis años) en Menorca, donde sus padres, ambos artistas, habían trasladado su residencia.

Su primer maestro fue su propio padre, guitarrista aficionado que contagió su afición, al pequeño David con discos de Andrés Segovia. Con dieciséis años, siendo ya reconocido como un joven muy dotado, se trasladó a Londres, a estudiar en la Royal Academy of Music, donde fue

alumno de Hector Quine. Ganó dos años consecutivos (1970 y 1971) el Premio "Julian Bream" y recibió la beca de la fundación Vaughan Williams. Recibió muchas influencias durante su periodo de formación, pero los dos profesores que probablemente más marcaron su estilo fueron Hector Quine en Londres, y José Tomás en España, con quien estudió durante tres años.

La carrera de Russell se desarrolló con rapidez a partir de que ganó los principales concursos en España, como el primer premio del Concurso "Ramírez" en Santiago de Compostela (1975), el primer premio del Concurso "Andrés Segovia" de Palma de Mallorca (1977) el primer premio del Concurso "Francisco Tárrega"

en Benicasim, donde también obtuvo el galardón a la mejor interpretación de Tárrega. Dos años más tarde, en 1979 obtiene un importante reconocimiento a la labor de los músicos jóvenes: es nombrado "Young Musician of London".

Desde los años ochenta David Russell ha fijado su residencia en Vigo, aunque dedica mucho tiempo a las giras por Europa y América, dando conciertos y clases magistrales. Habitualmente participa en los principales Festivales guitarrísticos internacionales, como los de Edimburgo, Esztergom, Toronto, la Habana, el Concurso de Radio France o el Scandina-vian Guitar Festival. Hizo su debut en el Wigmore Hall de Londres en



---

1981, y en el mismo año en el Merking Hall de Nueva York.

Tiene obras dedicadas de compositores de la talla de Guido Santórsola, Jorge Morel, Sergio Assad, Francis Kleinjans, Kem Belevy o Carlo Domeniconi.

Ha grabado para "*Overture Record*" de Canadá, "*Guitar Master Records*" en Inglaterra, "*GHA*" en Bélgica, "*Polskie Nagrania*" en Polonia y "*Ópera Tres*" en España.

Recientemente le ha sido concedido en título honorífico de "*Associated to de Royal Academy of Music*" de Londres, como reconocimiento de su carrera internacional.

---

Maurice J. Summerfield, en su obra "*The Classical Guitar*" (Ashley Mark Publishing Co. U.K. 1992, 3º. p.173), afirma lo siguiente:

"Regarded as one of the greatest guitar virtuosos to have emerged in recent year" (*Considerado como uno de los más grandes virtuosos que han surgido en los años recientes*).

## INTRODUCCIÓN

Desde 1992 David Russell imparte un curso anualmente en Sevilla. Su última visita, a principios de este año académico, nos ha animado a revisar las notas que hemos ido acumulando desde su primera comparecencia, surgiendo de este ejercicio la idea de presentar a modo de resumen o recordatorio, las ideas más destacadas que a lo largo de estos cinco años hemos ido recopilando, con el objetivo de servir de plataforma de reflexión y de puesta en común, de punto de partida para un análisis más profundo de la técnica de este famo-

---

so concertista, pero una exposición por extenso del estilo interpretativo y del paradigma didáctico de este autor excedería, a buen seguro, las dimensiones de un librito como este; aunque una obra así llenaría, sin duda, un importantísimo vacío en la bibliografía guitarrística contemporánea.

No nos proponemos por tanto establecer taxativamente y de manera dogmática cuáles son las bases sobre las que se sustenta el trabajo técnico, estilístico y didáctico de este autor, sino, de forma mucho más modesta, aportar al lector algunas "*notas de clase*" que hemos ido recogiendo del maestro durante estos años. Por ello, en lugar de construir un texto en modo discursivo, que da

---

una sensación más de algo definitivo o conclusivo, hemos optado, a la hora de dar forma a estos contenidos, por la fórmula epigramática, a base de breves consejos o frases numeradas y ordenadas por temas. Además, en el estilo expositivo de estos "Consejos" hemos intentado mantener y transmitir el ambiente ágil y abierto, fiel al tono fresco y ameno de las clases de este gran concertista.

Nos sentimos no obstante en la obligación de pedir disculpas por anticipado por algunas imprecisiones o errores que puedan aparecer en lo que sigue. Esperamos que el lector comprenda los motivos: por razones obvias, estas notas han sido recogidas en algunas ocasiones con

mayor fidelidad que en otras. En algunos casos se ha podido tomar de forma literal la formulación del autor, lo que da a estas frases la naturalidad y vitalidad que refleja el ambiente de las clases. En otros, sin embargo, sólo se ha alcanzado a esbozar la idea, que luego ha tenido que ser reconstruida y conformada en un ejercicio posterior de memoria .

En todo caso, el material básico de este trabajo ha sido entregado por su autor al propio D. Russell, que ha tenido la gentileza de aceptar su revisión. Por razones derivadas de su apretada agenda, aún no disponemos de la misma, pero esperamos contar con sus comentarios en una próxima edición. Desde aquí queremos agradecer al Profesor David

Russell por su generosidad.

De todas formas, dado el interés que suscita este gran músico en la comunidad guitarrística internacional, y dada la práctica inexistencia de estudios sobre la técnica de esta primera figura del panorama concertístico mundial contemporáneo, no resistimos ya más la tentación de divulgar este material, esperando que sea del provecho y agrado de los lectores.

Sevilla,  
abril de 1998

## 1. TÉCNICA

### 1.1. SOBRE LA TÉCNICA EN GENERAL

1. Aprendemos a superar dificultades específicas en estudios específicos, y luego no nos salen las mismas cosas en otros contextos. Hay que aprender a *descomponer* las dificultades en sus elementos técnicos, comprenderlos y aplicarles los conocimientos específicos aprendidos.

2. Hay que dedicar una parte del día a técnica. Si se hace la técnica dentro de las obras se convierten en una "*carrera de obstáculos*".

3. Que no haya, durante el es-

tudio de técnica, un mal movimiento de la mano. Interpretando una obra en público nos podemos permitir algún fallo, pero haciendo técnica no: estamos *creando buenos hábitos*.

4. Estudiar mal puede compararse con intentar recoger un objeto del suelo mientras vamos en bicicleta: aunque pasemos cien veces por el sitio, nunca podemos recogerlo. Hay que pararse, bajarse de la bicicleta, recoger el objeto y seguir.

5. Si no lo evitamos, la tensión muscular se va *acumulando* de una dificultad a otra. Para evitarlo, practicar la primera dificultad, pararse, relajar, luego practicar la segunda, y así sucesivamente.

6. *"Si puedes hacerlo una vez bien puedes hacerlo siempre bien"*.

7. Digitar siempre buscando la mayor fluidez en el fraseo. Tocar la frase en cuestión por trozos y ver dónde se puede parar el sonido y donde no, para establecer la digitación más adecuada.

8. Un buen truco para descubrir digitaciones más fáciles: leer la pieza al revés: es decir, comenzar colocando la posición difícil, a la que siempre se llega mal, e ir reconstruyendo la frase hacia atrás.

9. En una frase con un traslado, procurar que no coincida el mismo con un punto importante de la frase, para que no se note tanto el necesario corte de sonido

en el fraseo.

10. Si hay una parte extremadamente difícil: intentar producir un mensaje unitario. No importa tanto si no se tocan todas las notas, lo importante es dotarla de un sentido, tocar "*en los sitios*" (precisión rítmica) y con sentido de la *direccionalidad*.

11. Distribuir la dificultad entre las dos manos. A veces hay que descargar dificultad de una para cargar en la otra y viceversa.

## 1.2. MANO IZQUIERDA

### 1.2.1. *Traslado Longitudinal*

12. No acentuar la nota inicial tras un traslado longitudinal, a

no ser que la musicalidad lo pida. Muchas veces se acentúa una nota, por cuestiones puramente mecánicas, en un lugar donde musicalmente no es pertinente.

13. Mejor aceptar que "se va a llegar tarde" tras un desplazamiento muy difícil, que acortar la nota anterior para tener más tiempo para el cambio de posición, pues, en el segundo caso. estaríamos *llamando la atención del público* precisamente hacia el punto difícil.

14. Si se tiene que cortar una nota es mejor tocarla más piano, vibrarla un poco, y la nota que recoge la frase tocarla *un poco* más fuerte; Pero nunca acentuar la nota que va a quedar cortada, si musicalmente no le correspon-

de.

15. Si es inevitable cortar una frase, buscar la manera de *justificarlo musicalmente*: aguantar ( con vibrato) la nota anterior o, mejor, ir preparando el corte con un *ralentando* que va dejando tiempo entre las notas, como avisándonos de que la nota del corte va a tardar en llegar.

16. Para disimular los traslados longitudinales: *diminuendo*, pero *a tempo*: evitar el reflejo de acelerar para pasar más rápido la dificultad, pues lo único que conseguiríamos al acelerar es llamar la atención del público sobre la dificultad.

17. Terceras sucesivas en cuerdas agudas: evitar continuos des-

plazamientos. Mover el pulgar sólo cuando sea necesario, buscando (y fijando en la memoria) los puntos de apoyo, a ser posible que sirvan para un par de terceras cada uno. Tener en cuenta y planificar los sitios más adecuados para ubicar los inevitables cortes de sonido.

18. Si hay una nota repetida antes de un desplazamiento, no repetir con el mismo dedo, sino sustituirlo por otro que favorezca ya el siguiente desplazamiento.

### 1.2.2. Contracción-Extensión

19. Los músculos de la mano sirven para cerrarla. Están, pues, constituidos de tal manera que cuando la mano está abierta están en tensión, siendo su tenden-



cia natural a la contracción. Por tanto, antes de una extensión, hay que enviar una *orden de relajación suplementaria* para contrarrestar la tendencia natural a la contracción.

20. Siempre es preferible una extensión 1-2 a una 3-4.

21. Si tenemos una extensión demasiado grande: "llevarnos" la atención del público hacia uno de los extremos de la textura, es decir, primera voz o bajo (estudiar cuál puede tener mayor interés musical), con lo que el otro queda en un segundo plano disimulándose así su pérdida de calidad sonora.

22. Después de una extensión lo primero que hay que hacer es

relajar, y luego desplazar, no desplazar con la mano en posición de extensión (forzada o tensa); así, durante el desplazamiento, la mano descansa (y es el brazo el que trabaja).

### 1.2.3. *Vibrato*

23. El vibrato es uno de los principales efectos expresivos de la guitarra, sin embargo, la mayoría de los guitarristas lo realiza de forma intuitiva, y no es frecuente encontrar en los métodos un estudio sistemático de cómo practicarlo. Particularmente me he dedicado mucho a su estudio, tal vez por mi formación inicial como violinista.

24. Evitar el vibrato nervioso incontrolado: practicarlo con me-

---

trónomo. Puede comenzarse colocándolo a 60 y tocar largas notas con 2 oscilaciones por pulsación.

25. Practicando el vibrato como indicamos en el punto anterior podemos ir aumentando progresivamente la velocidad, sin alterar demasiado la posición de la mano, hasta llegar a las 120 pulsaciones, para un vibrato tranquilo, o 160 en un vibrato intenso.

26. Para mayor fuerza y control pueden colocarse dos dedos para hacer el vibrato.

27. Si la música nos pide un vibrato y tenemos una posición con cejilla: soltarla (si se puede) y vibrar no inmediatamente, sino

---

con un poco de retardo y más despacio.

28. Planificar en una obra el empleo de vibratos a diferentes velocidades, es decir, determinar un "plan de vibratos", y no abusar de este recurso.

29. Si se quiere hacer una nota más alegre (especialmente las agudas): vibrar un poco más rápido.

30. En una nota rápida no se puede hacer un vibrato lento: no da tiempo y suena como si hubiéramos desafinado.

31. Si no podemos mantener un sonido agudo en el canto, podemos vibrarlo en pianísimo con una nota muy redonda y

atraer enseguida la atención hacia el bajo u otra voz. La nota aguda quedará “sonando” en la memoria del oyente.

32. Puede hacerse un pequeño calderón en una nota culminante de la frase vibrándola, y, para acentuar la expresión, suspender momentáneamente el tempo, pero esto ha de hacerse de forma muy sutil: imaginémonos como cuando tiramos un objeto hacia arriba, hay un momento en el que se queda inmóvil antes de empezar a caer.

33. El vibrato en la melodía es un “arma musical” para atraer la atención. Si lo usamos constantemente deja de tener efecto.

#### 1.2.4. Ligados. Notas de Adorno

34. Los ligados útiles son los que nos *obligan* a hacer frases musicales. Los demás (los puramente mecánicos) hay que quitarlos o, si no se puede, compensarlos con la tímbrica (que no se note la imposición mecánica sobre la musicalidad)

35. Los grupetos románticos son más sensuales (más lentos, casi sin pulsar la nota inicial). Los barrocos son más abstractos (más rápidos y con más acentuación de la nota inicial).

36. En general pueden interpretarse los grupetos retardando un poco su comienzo y acelerando progresivamente para recuperar el tiempo “robado” al inicio.

37. Tras un mordente (que suele terminar con un inevitable chasquidito), vibrar un poco la nota para disimularlo.

38. Apoyaturas: acentuar la apoyatura y piano la resolución (o, aún mejor: más que acentuarla, hacerla más interesante: vibrato en la segunda mitad de la nota).

39. Grupetos largos (de cuatro o más notas): no atacar fuerte la nota inicial; este ataque fuerte suele hacerse por "miedo a que se pierda sonido", pero es absurdo: el sonido se va renovando a cada ligado. Lo único que conseguimos es desequilibrar el grupeto.

40. Digitación aconsejada para

los trinos a dos cuerdas: a - i - m - p (tocando *a* y *m* en la cuerda más aguda).

41. Si en un trino está indicado un *crescendo* y no se puede hacer (porque lo estamos haciendo en una sola cuerda): hacer un ligero *accelerando*: el efecto sonoro, al aumentar el interés, compensará la carencia.

#### 1.2.5. Arrastre

42. Es mejor no tocar la nota inicial, sino "aterrizar" sobre la cuerda desde un punto indefinido.

43. En Tárrega y la música del romanticismo tardío: hay que llegar antes a la nota destino y luego pulsarla también.

44. El arrastre es muy empleado y resulta muy adecuado, aunque no esté escrito, en los cambios de posición de trémolos románticos.

45. En el periodo clásico los arrastres son muy suaves y discretos y con las notas inicial y final muy claras.

#### 1.2.6. Cejilla

46. Tener en cuenta las posibilidades de la cejilla "*corrida*" o "*móvil*" para facilitar digitaciones (especialmente para evitar traslado transversal inútil del dedo 1) y para no romper la continuidad del fraseo.

47. El problema de la cejilla,

más que de presión es de distribución de la fuerza a lo largo del dedo. Si se aprende a controlar con qué punto del dedo vamos a hacer presión se soluciona.

48. Si apretamos mucho, pero en una mala postura, el dedo tiende a curvarse, con lo que nunca sonarán todas las notas. El fallo normal es en el centr, donde se pierde sonido por falta de fuerza. Hay que aprender a hacer presión en la parte central, y a emplearla sólo cuando sea preciso.

49. La "*cejilla torcida*" (que abarca dos trastes consecutivos) puede ser muy útil. Ejercicio: partiendo de una cejilla recta, torcer la parte de la base del índice un semitono descendente mante-

---

niendo el resto del acorde, luego enderezar la cejilla para volver a la posición inicial (un traste retrasado) y seguir descendiendo así cuatro o cinco trastes.

### 1.3. MANO DERECHA

#### 1.3.1. Arpegios. Acordes Arpegiados

50. El tercer o cuarto acorde de un grupo, si tiene una función de resolución, puede interpretarse arpegiado ( en oposición a los anteriores ), más fuerte y un poco retrasado.

51. Evitar en los arpegios el movimiento del brazo trazando un recorrido a lo largo de las cuerdas (de trayectoria circular con centro en el codo) .

---

52. Es mejor tocar los acordes arpegiados donde está la inestabilidad tonal (dominante, acordes disonantes). Por el contrario, los acordes de resolución de la tensión pueden sonar mejor "plaque" y piano.

53. Si encontramos un arpegiado largo (de dos octavas o así) que termina en una nota en el registro sobreagudo: apoyar la nota final y vibrarla un poco.

54. Si vamos a hacer varios acordes arpegiados seguidos: no arpegiarlos todos a la misma velocidad.

55. Para que una progresión de acordes suene más fluida y fácil: relajar un poco el tempo y ar-

pegar con rubato el acorde anterior a la progresión.

### 1.3.2. *Brazo*

56. Evitar el movimiento del brazo con eje en el codo (ver §51) en un plano paralelo a la caja para realizar arpeggios o escalas (en general, para recorridos de grave a agudo o viceversa), la mano ha de colocarse en una posición que permita el cómodo acceso de los dedos a todas las cuerdas sin movimiento del brazo.

57. Evitar amaneramientos gestuales de la mano y brazo derechos que no aportan nada musicalmente y técnicamente descolocan la posición.

### 1.3.3. *Ataque de los Dedos i-m-a*

58. Al aire ("*tirando*") es el ataque normal, pero no tirando hacia fuera ni paralelo a la caja, sino un poco comprimiendo la cuerda en dirección a la tapa.

59. ¿Apoyando o tirando?: Lo importante es buscar una posición de la mano que nos permita tener cerca ambos ataques, y darle homogeneidad a ambos, para que no haya una diferencia cualitativa (contraste tímbrico), sino a lo sumo cuantitativa, entre ambos ataques (de mayor volumen y plenitud sonora en el apoyado)

60. También hay que procurar una posición que nos permita tocar tirando con unos dedos mientras apoyamos con otro.

61. El anular realiza en el ataque a la cuerda, además del movimiento normal (hacia la palma de la mano), otro muy leve, casi imperceptible, de giro en el sentido de las agujas del reloj, es decir, tendiendo a volver ligeramente la yema hacia el medio.

62. El ruido de la uña se produce porque el dedo atraviesa la cuerda más lentamente de lo debido. Hay que atacar de un solo golpe, lo más rápido posible. Es una cuestión de mucha velocidad (para evitar el ruido del roce de la uña), pero no de fuerza; debe dominarse esta alta velocidad de paso de la cuerda, tanto a mayor como a menor fuerza.

63. Para las cuerdas entorcha-

das: buscar un ataque con "*menos ángulo*", esto es, mayor perpendicularidad, para no "*rascar*".

64. Para escalas rápidas en bordones es muy buena digitación p - i.

65. En ligados dobles o movimiento simultáneo y repetido de dos dedos (por ejemplo: i - m), mantener uniforme la distancia de separación entre los dedos.

66. Probar la digitación p-m-a, en lugar de p-i-m, si se quiere destacar la nota intermedia.

67. Para destacar el bajo en una doble cuerda 6<sup>a</sup> - 5<sup>a</sup>: tocar el bordón con el índice y la 5<sup>o</sup> con el pulgar (cruzando los dedos).



1.3.4. *Pulgar*

68. Mantener fija la última falange del pulgar para el toque con uña.

69. El pulgar apoyado es casi un "lujo", que no podemos emplear constantemente porque nos descoloca la mano, por eso hay que seleccionar cuidadosamente los toques que queremos dar con ese ataque.

70. Una vez emitida la nota sí se puede doblar la última falange del pulgar (pues y ano afectará al sonido)

71. Puede levantarse un poco más la muñeca para darle más juego al pulgar, de manera que no sea una extensión del brazo,

sino un dedo autónomo, como los demás.

72. Para apagar bajos con el pulgar la muñeca tiene que estar baja, pero una vez apagados, volver enseguida a la posición natural.

1.3.5. *Volumen*

73. Repartir bien y dosificar el volumen: hay que hacer un plan de distribución del volumen a lo largo de toda la pieza o movimiento.

74. Acentuar notas con calidad y redondez de sonido, más que con simplemente aumentar el volumen.

75. Si tras un forte viene un

pianissimo en la voz soprano: atacar con menos ángulo, buscando un sonido más claro y punzante ( si buscamos un sonido redondo , en pianissimo no se oirá nada).

76. Si tenemos que darle fuerza a un acorde final (no arpegiado) de una frase que ya está en forte; retrasar un poco su aparición: El silencio creará expectativa que servirá para acentuar aún más su aparición.

77. Si queremos darle más fuerza a una nota: ampliar el movimiento del dedo, pero sin mover la mano: que el trayecto del dedo empuje a la cuerda hacia dentro.

78. Cuando hay una nota teni-

da en la voz soprano y dos notas intermedias simultáneas ( con índice - medio) como acompañamiento en semicorcheas repetidas: que esas dos notas sean como un eco de la soprano que va desapareciendo.

79. Cuando, a dos voces, hay un pianísimo en la voz superior y en el bajo un fortissimo súbito: pisar (presionar la cuerda) preparando su ataque un poco antes de tocarla, para evitar el "efecto de pinza" (que salten las dos voces en forte).

80. En la música barroca, aunque existen los crescendos y diminuendos, es mejor pensar en términos de diferentes planos sonoros de volumen, con cierta autonomía entre sí.

### 1.3.6. *Tímbrica*

81. Lo que produce realmente el sonido es el último contacto del final de la uña con la cuerda (la "*salida de la cuerda*").

82. Si haces un dibujo malo y encima le pones colores chillones, el resultado será un desastre. Si haces un dibujo bueno (frasear correctamente) y puedes ponerle algún color (recurso tímbrico) tan sutil que casi no nos damos cuenta, mejor aún. Pero tampoco es cuestión de estropear un buen dibujo con colores desacertados (efectos tímbricos mal trabajados o descuidados).

83. Para conseguir esos "*colores sutiles*", más que buscar tópi-

cos entre los guitarristas, podemos aprender escuchando atentamente buenas piezas orquestales.

84. Para los bordones en las posiciones I a IV conviene acercarse un poco la mano al puente, dando un timbre un poco más metálico, pero más eficaz.

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

86. Si queremos que parezca más rápido de lo que estamos realmente tocando: articular un poco staccato.

87. Para las cuerdas al aire o

primeras posiciones es más adecuado un sonido más abierto (menos ángulo), para las posiciones superiores un sonido cerrado (más redondo, más ángulo).

88. Si tenemos una melodía en armónicos y acompañamiento en notas naturales, nunca hemos de cortar las notas de la melodía; hay que buscar las digitaciones que permitan hacer el acompañamiento en otras cuerdas sin cortarlas.

89. Armónicos octavados en las cuerdas entorchadas: usando el pulgar para producir la nota salen más limpias.

90. La cuerda quinta en los agudos no suele sonar muy bien en ninguna guitarra. Si esto llega

a resultar demasiado evidente, lo mejor es intentar otra digitación que lo evite.

91. Hay que investigar el sonido de cada nota en nuestra guitarra, y encontrar las "*notas buenas*" y "*malas*", para aprovecharlas o evitarlas siempre que sea posible.

92. Paradójicamente, las guitarras buenas suelen acentuar los defectos típicos de todas las guitarras (puesto que son más sensibles, también para eso).

### 1.3.7. Trémolo

93. El trémolo bueno es el que tiene un buen anular (suele des-coordinarse, pues tiene la uña más larga en la mayoría de los

casos).

94. Para trabajar el trémolo con metrónomo, puede ponerse el acento durante unos minutos en un dedo diferente cada vez, con lo que nos aseguramos que estamos en condiciones de tocarlo equilibradamente.

95. Para conectar un trémolo con lo que viene después, podemos seguir el mismo ritmo o hacer un rittardando exagerado en las últimas notas del trémolo y empezar a tempo la frase normal ( como dejando claro que empieza otra cosa).

### 1.3.8. *Trino*

96. Tiene que sonar más, y no menos, pues es una enfatización

y factor de tensión. Suele funcionar hacer un crescendo dentro del trino, comenzando más lento y acelerando hacia el final.

97. Hay varias formas de conseguir un trino que permita lo dicho en el punto anterior. Personalmente el trino en dos cuerdas me parece muy satisfactorio. Puede hacerse: a) con p - i , como los laudistas b) con a - i - m - p (ver § 40).

98. Para practicar el trino al que nos referimos al final del punto anterior, puede hacerse primero en simultaneidad "p-a" e "i-m", y luego en sucesión hasta integrar ambos grupos en una continuidad sonora).

## 1.4. COORDINACIÓN DE AMBAS MANOS

99. Cuando se toca forte hay que vigilar que no se apriete más de lo necesario con la mano izquierda.

100. La mayoría de la gente que toca involuntariamente con un sonido "staccatto", es por un problema de descordinación de ambas manos.

## 2. MÚSICA

### 2.1. FRASEO. ACENTUACIÓN

101. Regla general: que no se note la mecánica (los acentos que impone la mecánica contradicen muchas veces los acentos musicales).

102. Para estudiar el fraseo es conveniente (especialmente en música contrapuntística), estudiar una voz sola y luego irle añadiendo las demás (y tiene que sonar igual de bien).

103. Lo mejor es tocar primero la pieza sin acentuar nada ( como si estuviéramos tocando un clave), para luego decidir los

acentos y ensayar sin prejuicios varias posibilidades.

104. Los intervalos que resultarían difíciles de entonar pueden retardarse un poco ( da más sensación de cantabilidad).

105. Tener presente en el contrapunto: la necesidad de darle *personalidad* a los temas: buscarles una curva melódica tal que sea reconocible aún cuando aparezca dentro de la compleja trama polifónica.

106. Fraseo barroco: La obra de Bach es toda un ejercicio de equilibrio. Para conseguirlo, podemos trabajar en dos fases:

1. Poner los dedos en sus sitios.

2. Quitar los acentos sobrantes

de cada voz, que nos hacen pensar más en vertical que en horizontal.

Cuando está bien fraseado "*suena fácil*".

107. Las piezas barrocas hay que frasearlas primero sin ligados, para poder libremente proyectar las frases hacia sus finales; luego se puede ver si va bien introducir alguno.

108. En Bach pueden aplicarse trinos o mordentes en los momentos de tensión o para enfatizar notas importantes.

109. Hay una forma de acentuar sin dar más volumen: retrasando un poco la nota (así lo hacen los clavecinistas).

110. Para suavizar los cortes que a veces son inevitables: emplear un sutil y ligero rubato.

111. Si tenemos una línea de soprano que tiene que quedar interrumpida por frecuentes cambios de posición, hay que atraer la atención hacia otra voz.

112. Si no hay más remedio que cortar, llevar la frase de tal manera que *"el corte tenga razón"*, es decir, que se perciba como algo justificado musicalmente.

113. No abusar de la acentuación inicial del compás, especialmente en el Renacimiento y Barroco, es más importante el *sentido de la frase* que el acento en el inicio del compás.

Por ejemplo, no se deben acentuar las notas de partes fuertes del compás que coinciden con finales de frase.

114. Las frases tienen que tener sus respiraciones, como si estuviéramos tocando un instrumento de viento.

115. En las repeticiones se puede probar a cambiar la acentuación de la frase (no siempre es satisfactorio, pero a veces un sutil cambio da la variedad necesaria).

116. Dos notas sucesivas dadas en dos cuerdas diferentes no dan sensación de formar una *"palabra"*, es decir, no contribuyen al fraseo, a no ser que se tenga la técnica suficiente como para que no se note que están en dos cuer-



das diferentes.

117. Una frase que tiene *crescendo*, *accelerando* o ambos, no tiene por qué hacerse siempre de forma gradual; A veces resulta mejor cambiar muy poco al principio y reservarse para dar un "tirón" al final.

118. Dos secretos para el reposo en el fraseo: ligeramente rubato en el acompañamiento y bajar de volumen.

119. Si tenemos una frase formada por tres partes en las que se va acumulando la tensión, podemos tocar la primera rubato, la segunda menos y la tercera con un ritmo muy cuadrado.

## 2.2. ARMONÍA

120. Cuando cambia la armonía: pensar en una emoción (enfado, alegría, tristeza, seductor...).

121. El interés suele estar en la nota que necesita resolución.

Ver también § 52

## 2.3. RÍTMO

122. En general, se descuida con demasiada frecuencia, pues casi siempre tocamos solos. Hay que prestarle mucha atención, especialmente por ejemplo, en pasajes rápidos de acordes arpegiados, donde el movimiento de la mano derecha en un solo gesto repetido puede producir acelerandos en cada arpegio de lo que

resulta finalmente un movimiento rítmico "ondulatorio" en lugar de regular.

123. No adelantar los bajos (recurso expresivo muy frecuente); Pensemos que puede haber oyentes que sigan la línea del bajo y se verán sorprendidos si encuentran súbitamente una nota antes de lo esperado.

124. Para hacer que las escalas rápidas parezcan más virtuosas: frenar al principio y acelerar al final.

125. Cuando hay cambios de ritmo dentro de una pieza hay que darle un *sentido*, hacer algo musical en los nexos, de lo contrario, podría resultar un efecto parecido a cuando damos un gol-

pe al tocadiscos y la aguja salta a otra pieza.

126. Tocar *rubateando* todos los arpegios (por ejemplo, en el primer movimiento de "La Catedral"), le da demasiada importancia al acompañamiento: rubatear sólo los arpegios que van con las notas que se quieren destacar.

#### 2.4. ALGUNAS NOTAS SOBRE ASPECTOS ESTILÍSTICOS Y FORMALES

127. Conviene ser muy cuidadosos con el compás en el que está escrita una pieza. Por ejemplo, por lo general, una Alemanda se escribe en dos por cuatro, no en cuatro por cuatro, así que al interpretarla hemos de pensar en binario, y no en cuaternario.

128. La interpretación de las Zarabandas suele ganar en interés si se acentúa el segundo tiempo.

129. Una suite para laúd que esté en Mi bemol se transcribe a

la guitarra en re (con el bajo en re), pero se puede tocar en Mi bemol con sólo ponerle una cejilla en el primer traste.

130. Cuidado con los tiempos ternarios del romanticismo: El Vals vienés típico, que influye en gran parte de nuestro repertorio de esta época, tiene acentuado el tercer tiempo en lugar del primero.

131. Las "Variaciones" no tienen que sonar como si fuera un conjunto de obritas minúsculas todas reiterando el mismo esquema: hay que integrarlas, pues es el conjunto lo que se tiene que comunicar como mensaje musical.

132. Los silencios entre las variaciones son importantísimos:

son momentos de máxima comunicación, de acumulación progresiva de tensión que se mantiene para la siguiente variación y se lleva hasta el final.

133. Las Fugas son verdaderos ejercicios de equilibrio y control. Se puede comenzar *pianissimo* y muy a tempo. Cada vez que entra una voz hay que ir subiendo un punto el volumen.

134. En los Preludios hay siempre un fragmento de caos (rubato) antes del final.

135. Sor y Aguado añadían algunas notas para completar armonías en las repeticiones; podemos atrevernos también a intentarlo en nuestras interpretaciones.

136. Mirar las obras desde el punto de vista orquestal y concertístico: los "solos" pueden hacerse más rubatos y piano.

137. Es muy típico de la escritura guitarrística de Sor el empleo de patrones melódicos que permiten el mantenimiento de la cejilla fija, como se hace hoy en el flamenco. Conviene tenerlo presente en algunos casos.

### 3. TÉCNICAS DE ESTUDIO

138. Técnica para memorizar: comenzar desde el principio hacia atrás. Parece algo rebuscado o trivial, pero lo que se intenta con ello es invertir la actitud normal del intérprete: siempre vamos *de lo mejor conocido* hacia lo conocido más recientemente (más inseguro, menos afianzado). Al memorizar del final hacia el principio, vamos tocando de lo menos conocido hacia lo más, ganando con ello en seguridad.

139. No memorizar involuntariamente, sin darse cuenta sino ponerse a hacerlo de manera consciente y voluntaria.

140. En la primera memorización es muy importante, aunque sólo dure 10 minutos, al cabo de media hora volver a memorizarlo ( "refuerzo" ). también es muy importante la motivación: hay que fijarse plazos (aunque sean ficticios).

141. Después de haber memorizado la obra, es conveniente grabarla y, con la partitura delante, darse *una clase a sí mismo* apuntando en ella los defectos.

142. El cerebro puede funcionar como una *grabadora*, especialmente podemos emplear esta habilidad para depurar la mecánica. Se trata de repetir muy despacio los pasajes difíciles para *grabar* en la memoria el movimiento co-

recto ( pero cuidado con no grabar movimientos incorrectos, que también se fijan y cuesta trabajo borrarlos luego).

143. Concentración: para bajarla puede practicarse a veces en un "*ambiente distractor*" (delante de la T.V. , con una persona al lado que te "*moleste*", etc.). Si nos sobreponemos a esa situación, habremos aumentado nuestra capacidad de concentración.

144. Tocar sólo el canto o sólo el acompañamiento para estudiar una pieza.

145. No estudiar seguido más de 40 o 50 minutos. Cambiar de actividad y luego volver al trabajo.

146. Plan para una sesión de tres horas:

- Media hora de técnica.
- Dos horas de estudio de una obra (con pausa en medio) .
- Media hora de repaso de lo que ya se sabe.

147. Por la mañana es mejor montar obras nuevas (pues se es más receptivo) . Por la noche, practicar "*situaciones de concierto*".

148. Lectura a primera vista: es muy práctico, pues nos permite encontrar sin dificultad digitaciones alternativas al instante. Son muy recomendables al principio los Estudios de violín (los de guitarra son demasiado difíciles para leerlos con fluidez en un nivel básico).

149. Leyendo a primera vista hay dos reglas de oro: 1.- "*toca lo que veas*"; no hace falta tocar todas las notas, pero no te detengas, y mantén el pulso uniforme. 2.- Mira siempre de reojo hacia lo que viene, medio o un compás por delante de lo que estás tocando.

150. Leer lento pero sin pausa. Es mucho más importante evitar las detenciones que cortan la continuidad del discurso musical y nos impiden darle sentido a las frases, que intentar aumentar el tempo ; Aunque esté marcado "*allegro*" se trata al fin y al cabo de nuestro primer contacto con la obra, no de una interpretación que exija llevar una velocidad determinada

---

151. Antes de tocar una pieza en un concierto hay que poder escribirla (repararla mentalmente, o incluso "tocarla" sobre el mástil, pero con la guitarra invertida, es decir, con las cuerdas en contacto con el cuerpo).

---

#### 4. ACTITUD DEL MÚSICO: INTERPRETACIÓN EN PÚBLICO

152. Para combatir el nerviosismo hemos de controlar nuestra actitud. En lugar de dejarnos llevar por la situación y por la responsabilidad del público, podemos pensar que somos como "*guías turísticos*", que vamos a mostrarle al público, a enseñarles nuestra forma de ver la música.

153. Considerar los conciertos como situaciones que nos brindan la oportunidad de aprender de nosotros mismos y enseñar a los demás a la vez.



---

154. A la hora de estudiar, hemos de hacerlo con la actitud física (cara, cuerpo...) de que es fácil, sin agresividad, pues, de lo contrario, fijaremos una actitud de tensión, de dificultad, que se acrecienta en la interpretación en público.

155. Intentemos escucharnos a nosotros mismos cuando estemos tocando.

156. Hay que tener seguridad en uno mismo una vez que se ha trabajado una interpretación. Podemos pensar: *"esta en mi forma de ver esta pieza, tan válida como la de cualquier otro guitarrista, por bueno que sea"*.

157. Nos tomamos demasiado en serio los pequeños fallos cuan-

---

do estamos tocando para alguien. No pensemos que estamos siendo juzgados a cada instante. Un fallo que se ha cometido pertenece ya al pasado.

158. Podemos cometer un fallo en concierto, pero tenemos que saber en el fondo que la dificultad está resuelta. Lo contrario sería un mal hábito: esperar el acierto fortuito en el concierto ante una dificultad que no nos hemos parado a resolver.

159. Dirigirse siempre musicalmente hacia un punto, aunque aparezcan fallos en el camino.

160. Es imposible tocar un concierto sin equivocarse: hay que aprender y practicar la conexión de un fallo con lo que viene

---

después. Si esto no se practica como se practica el resto de las cosas, nos desconcertamos cuando ocurre y el pequeño fallo puede convertirse en un fallo mayor, perder la concentración e incluso, impedirnos seguir tocando.

161. Puede practicarse, en lugar del hábito de repetir volviendo hacia atrás un compás cada vez que se falla, saltar un compás hacia adelante.

162. Quizá la causa mayor de preocupación y nerviosismo no es un pequeño fallo, sino que se nos quede la mente en blanco: hay que practicar la *memoria formal o estructural* y trabajar puntos de referencia a los que saltar en caso de emergencia.

---

163. Cuando se está un poco nervioso: exagerar el fraseo (un poco rubato), con lo que se suaviza la tensión.

164. Un pensamiento positivo para contrarrestar los momentos difíciles: *"me está saliendo mal, pero sé que tengo recursos para salir adelante"*.

165. No perder la paciencia con nosotros mismos. A veces pensamos que el público no va a aguantar atento, por ejemplo en un movimiento lento, y nos aceleramos, cuando desde fuera se está tranquilamente escuchando mucho mejor si el intérprete está reposado que si está angustiado.





DAVID RUSSELL

El autor de este libro no se propone establecer definitivamente las bases del trabajo técnico y estilístico de DAVID RUSSELL, sino, de forma mucho más modesta, aportar al lector algunas "notas de clase" recogidas en los cursos impartidos por el maestro, durante estos años, y presentadas en forma de consejos.