



GENERALITAT  
VALENCIANA

iseaCV

*Inner Sights* de David del  
Puerto. La guitarra eléctrica en  
la música contemporánea desde  
la perspectiva tradicional  
académica  
Trabajo fin de grado

Alumno/a: Álvaro Guerra Acuña

DNI: 48668634J

Director/a del TFG: Ignacio Rodes Biosca

Grado Superior de Música

Curso académico

2023 – 2024





## **RESUMEN**

La guitarra eléctrica es un instrumento que forma parte de la evolución organológica de la guitarra, y cada vez está más presente en el repertorio contemporáneo académico. Este trabajo se expone el estudio interpretativo de la obra *Inner Sights* de David del Puerto. Para ello, se lleva a cabo una investigación sobre esta obra, y sobre el empleo de la guitarra eléctrica en la música contemporánea desde la perspectiva del guitarrista clásico. El resultado de esta investigación es una guía para la interpretación de esta obra desde un planteamiento estético en consonancia con el del compositor, y un registro sonoro fundamentado en el contexto histórico del instrumento. Todo esto divulga la existencia de música contemporánea que aprovecha las posibilidades tímbricas y técnicas de la guitarra eléctrica desde un punto de vista coherente respecto a la evolución de la música académica y, por lo tanto, que puede formar parte del aprendizaje clásico.

**Palabras clave:** Inner Sights, David del Puerto, guitarra eléctrica, música contemporánea, interpretación

## **ABSTRACT**

*The electric guitar is an instrument that is part of the organological evolution of the guitar, and is increasingly present in the contemporary academic repertoire. This work presents the interpretative study of the work Inner Sights by David del Puerto. To do this, an investigation is carried out on this work, and on the use of the electric guitar in contemporary music from the perspective of the classical guitarist. The result of this research is a guide for the interpretation of this work from an aesthetic approach in line with the composer, and a sound record based on the historical context of the instrument. All of this reveals the existence of contemporary music that takes advantage of the timbral and technical possibilities of the electric guitar from a coherent point of view with respect to the evolution of academic music and, therefore, that can be part of classical learning.*

**Keywords:** Inner Sights, David del Puerto, electric guitar, contemporary music, interpretation

Álvaro Guerra Acuña

## **AGRADECIMIENTOS**

A David del Puerto, por su implicación en el proyecto;

a Ignacio Rodes y Jesper Sivebæk, por su labor docente, que a veces se extrapola a la vida;

a Khrystyna Khalak por su propuesta artística para el apartado visual;

a Gregorio Chmura, constructor de instrumentos y amigo;

a mis padres, que la única duda que han tenido respecto a mi vocación musical ha sido si habría sitio para guardar tantos instrumentos en casa;

y a María, mi corazón de oro.

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	1
1.1 Objeto de estudio y justificación .....	1
1.2 Estado de la cuestión.....	1
1.3 Objetivos.....	2
1.4 Metodología y estructura .....	2
1.5 Dificultades y facilidades.....	3
2. CONTEXTUALIZACIÓN.....	4
2.1 La guitarra eléctrica en la música contemporánea .....	4
2.2 Recopilación biográfica sobre David del Puerto .....	8
2.3 Estética y estilo compositivo de David del Puerto .....	11
2.4 Investigación sobre <i>Inner Sights</i> .....	14
3. ANÁLISIS.....	17
3.1 Estructura de la obra .....	17
3.2 Análisis .....	20
4. CONSIDERACIONES INSTRUMENTALES.....	24
4.1 Elección de los modelos de guitarra y decisiones interpretativas.....	24
4.2 Conducción melódica y digitación .....	29
5. DESARROLLO DEL PROCESO DE GRABACIÓN .....	34
5.1 Primera grabación .....	34
5.2 Correcciones y propuestas externas .....	35
5.3 Grabación final .....	36
5.4 Masterización de audio .....	37
6. CONTENIDO VISUAL.....	39
7. CONCLUSIONES .....	41
BIBLIOGRAFÍA .....	43

ANEXO ..... 44

# **1. INTRODUCCIÓN**

## **1.1 Objeto de estudio y justificación**

Publicación del estudio interpretativo y grabación de la obra para guitarra eléctrica *Inner Sights* del compositor David del Puerto, tomando como punto de partida la metodología tradicional que se estudia en un conservatorio de música clásica. Este trabajo muestra los procesos del estudio de una obra compuesta originalmente para guitarra eléctrica, sirviendo como ejemplo para abordar cualquier obra con estas características, algo que supone un problema para los estudiantes e intérpretes interesados en esta disciplina, que suelen tener que enfrentarse a este mismo proceso con escasas referencias, o sin la formación suficiente.

## **1.2 Estado de la cuestión**

Desde que existe, la guitarra eléctrica se ha considerado un instrumento popular, que ha servido para tocar los estilos modernos que nada tienen que ver con la música académica. Sin embargo, la guitarra eléctrica y, sobre todo, el tratamiento de su sonido (efectos de modulación de onda, de afinación, reverberación, emuladores de amplificadores...), tiene muchísimas posibilidades sonoras de las que los compositores contemporáneos cada vez están haciendo más uso.

Cada vez son más los guitarristas que se interesan por este tipo de repertorio, pero partiendo del estudio clásico de la guitarra, es complicado afrontar la interpretación de una obra contemporánea escrita para guitarra eléctrica, ya que no es común profundizar en la organología del instrumento de la misma forma que se hace con otros de su misma familia (la vihuela, la guitarra barroca, el laúd...).

Respecto a *Inner Sights*, solamente hay constancia de una grabación de la obra realizada por Al Pérez, guitarrista al que está dedicada, que forma parte del disco *La última cena* publicado el 27 de agosto de 2022.

### **1.3 Objetivos**

Describiendo el proceso por el que se fundamenta la interpretación de *Inner Sights*, se muestra un ejemplo del trabajo previo que conlleva una grabación de estas características, y de esta manera se da a conocer una obra desconocida en el repertorio de nuestro instrumento, haciéndola más accesible al público y a los intérpretes.

El trabajo demuestra que el proceso por el que se llega a realizar una interpretación coherente de una obra contemporánea para guitarra eléctrica es equiparable al del resto de instrumentos tradicionales. Y como consecuencia, se contribuye en el proceso de inclusión de la guitarra eléctrica en la formación académica, situándola como un instrumento complementario a la guitarra clásica, desde la cual es sencillo desarrollar una técnica suficiente como para abordar repertorio contemporáneo.

### **1.4 Metodología y estructura**

Principalmente es un trabajo performativo, centrado casi en su totalidad en el resultado sonoro del estudio interpretativo de una obra concreta. Pero también plantea ciertos aspectos que tienen que ver con el contexto histórico, el análisis, la investigación y la creatividad.

Las estrategias metodológicas que se emplean son de carácter cualitativo, por medio de observación asistemática de la información ya existente, y participativa debido a la creación de nuevo contenido, y a la entrevista con el autor de la obra.

El orden de la estructura es similar al proceso de aprendizaje a la hora de enfocar cualquier obra académica; una primera parte de contextualización histórica, del autor, y de la propia obra; un análisis del contenido musical; toma de decisiones interpretativas respecto a las dificultades técnicas con relación a los objetivos musicales; y por último un desarrollo cronológico de los procedimientos prácticos que puede suponer una grabación con un resultado profesional.



## **1.5 Dificultades y facilidades**

Considero un inconveniente no estar estudiando oficialmente una técnica instrumental específica para la guitarra eléctrica, ya que sería de gran ayuda de cara a las dificultades que aparecen en la partitura de esta obra. Aun así, confío en que la experiencia previa de muchos años de estudio y de práctica autodidacta de este instrumento, complementados con el criterio musical que otorga una educación clásica, sean suficientes como para defender una propuesta musical que no tiene cabida en ninguno de los restantes Estudios Superiores ofrecidos en España, pues no existen Grados Superiores enfocados específicamente hacia la música contemporánea a través de la guitarra eléctrica.

Ha sido de gran ayuda la cantidad de información en base a fuentes primarias sobre el autor y sus obras (entrevistas, tesis, partituras originales...), y sobre todo la comunicación con David del Puerto, que desde el principio ha estado dispuesto a colaborar y ha aclarado muchas de las dudas que han ido surgiendo durante el estudio y la grabación de esta obra.

## 2. CONTEXTUALIZACIÓN

### 2.1 La guitarra eléctrica en la música contemporánea

En las primeras décadas del siglo XX se empieza a desarrollar modelos de guitarra muy básicos que contaban con fonocaptadores para poder amplificar el sonido y equilibrarlo con el resto de los instrumentos que se utilizaban en el *jazz*.

La complejidad actual de la guitarra eléctrica (variedad de formas, de estéticas, y de usos) es fruto de una identidad compleja que comienza a formarse a partir del siglo XIX en los EEUU, en un contexto de convergencia económica, tecnológica, social y estética. (Quintans & Courribet, *Guitarra eléctrica y creación musical contemporánea* (1), 2010)

Lo que en un principio comenzó siendo una solución al problema del escaso volumen de la guitarra en algunas situaciones, pasó a evolucionar por muchos ámbitos diferentes debido al paralelo desarrollo de los distintos estilos y ambientes musicales en los que la guitarra eléctrica era partícipe. Desde el primer modelo de tipo hawaiana o *lap steel* de Rickenbacker (llamado comúnmente *Frying pan*) en la década de 1930, y que sienta las bases de la guitarra moderna, hasta la década de 1960, se patentan prácticamente todos los modelos de guitarra que hoy en día siguen siendo los más utilizados. «Las primeras guitarras eléctricas *solidbody*, la Broadcaster de Fender en 1950 y la Les Paul de Gibson en 1952, constituyen los dos modelos de base que van a originar una multiplicación internacional». (Quintans & Courribet, *Guitarra eléctrica y creación musical contemporánea* (1), 2010)

Más adelante, aproximadamente en la década de 1960, aparecen en el mercado otros modelos de Gibson como la *Flying V*, *Explorer*, *SG* y *Firebird*, y otros modelos semisólidos, y las Fender *Jazzmaster*, *Jaguar* y *Mustang*.

Esta multiplicidad de formas y modelos es debido a la popularidad de la guitarra eléctrica en esa época, ya que estaba presente en cualquier agrupación de música popular. Pero aprovechando la posibilidad de amplificación, que permite equilibrarla al volumen de otros instrumentos orquestales, también se empieza a hacer uso en la música académica.

Es curioso que las primeras obras académicas que cuentan con guitarra eléctrica en la plantilla orquestal fueran compuestas siendo tan reciente el instrumento. Podríamos considerar que la primera obra relevante es *Ebony Concerto* (1945) de Igor Stravinsky (1882-1971). A pesar de no concretar el tipo de guitarra, se deduce que, al estar escrita para banda de jazz, y siendo el guitarrista Charles Christian (1916-1942) uno de los intérpretes más admirados por el compositor, es a la guitarra eléctrica a la que va destinada.

### Figura 1

#### *Extracto de la Parte de Guitarra de Ebony Concerto de Igor Stravinsky*



**Nota.** Este fragmento representa el estilo de escritura guitarrística de la obra, que alterna apoyo armónico con acordes completos percutidos, destacando siempre por el carácter rítmico y percusivo de su intervención.

Considerada comúnmente como la primera obra para guitarra eléctrica dentro de la plantilla orquestal, *Studi per «Il Processo» di Franz Kafka* (1950), es una obra para voz recitada, soprano y orquesta, compuesta por Bruno Maderna (1920-1973). La intervención de la guitarra eléctrica en estos dos casos no dista mucho de la escritura para guitarra tradicional. Parece que el principal motivo de esta elección es la posibilidad de equiparar el volumen al resto de instrumentos y adaptar el papel de la guitarra a un plano sonoro equiparado a la intensidad sonora de la agrupación.

Las primeras intervenciones idiomáticas del instrumento (considerando idiomático en este caso todo lo relacionado con las posibilidades tímbrico-técnicas que permite la guitarra eléctrica en comparación a la guitarra clásica), aparecen en *Gruppen* (1955-57), por el compositor alemán Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Esta obra compuesta para tres orquestas simultáneas en diferentes posiciones, cada una con su respectivo director, es considerada como una de las obras más revolucionarias del siglo XX. La guitarra

eléctrica forma parte de la Orquesta II, y en relación con la estética vanguardista del compositor, es tratada como un instrumento polifónico más que nada tiene que ver con la escritura tradicional. En cualquier caso, gracias al tratamiento serial de muchos aspectos compositivos, encontramos una exploración interesante de las posibilidades sonoras del instrumento; en la partitura parecen algunas indicaciones idiomáticas respecto al uso del amplificador como *verstärker drosseln* / *verstärker allmählich öffnen* (desvanecer amplificador / abrir el amplificador gradualmente) con el objetivo de hacer amplios decrescendos y crescendos respectivamente, en notas mantenidas.

**Figura 2**

***Fragmento de la Partitura de Gruppen de Karlheinz Stockhausen***

The image shows a musical score for three instruments: Glocken (bells), Klavier (piano), and Gitarre (guitar). The Glocken part is divided into two staves, labeled '1. weib.' and '2. Spieler'. The Klavier part is in G major. The Gitarre part is in G major and includes the instruction 'verstärker ganz geöffnet' (amplifier completely open) with an arrow pointing to the first measure. The score is marked with a circled '57' and a circled '142'. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/8.

**Nota. Podemos ver un ejemplo del estilo de escritura puntillista de esta obra, y a la izquierda la anotación *verstärker ganz geöffnet* (amplificador completamente abierto).**

Una obra llamativa dentro de la evolución del instrumento dentro del ámbito académico es *Sonant (1960/...)* (1960) del compositor argentino Mauricio Kagel (1931-2008), alumno de Alberto Ginastera (1916-1983). Esta obra compuesta para guitarra, arpa, contrabajo y percusión (membranófonos),

Es una de las primeras obras de teatro instrumental de Mauricio Kagel, cuya partitura consta, a diferencia de la notación musical tradicional, de una serie de instrucciones gestuales explicadas textualmente a artistas. Así, la partitura se divide en cuadernos independientes, mezclando notación musical tradicional, símbolos que representan diferentes acciones instrumentales, gráficos e instrucciones verbales. (Weiss, 2014, págs. 32-50) (Texto original en portugués. Traducción propia)

Un aspecto importante, que además ayuda a equiparar el estudio de la guitarra clásica con el de la eléctrica, es que en esta obra se alternan los dos tipos de guitarra.

Avanzando cronológicamente, podemos considerar que la siguiente obra con importancia dentro de la evolución del instrumento es *The Possibility of a New Work for Electric Guitar* (1966), al ser la primera obra para guitarra eléctrica solista con relevancia dentro del repertorio. Fue escrita para Christian Wolff (1934) como experimento a través del instrumento. Numerosas fuentes cuentan que la guitarra, junto a la única copia de la obra, fue robada del coche de Christian Wolff mientras se dirigía a dar un concierto, pero en 2004 se encontró una grabación de esta obra, que ha permitido que el guitarrista Seth Josel (1961) realizara una transcripción en 2015 publicada por *Edition Peters*.

En una conversación con John Cage, el compositor comenta que la guitarra le parece un instrumento fantástico en términos de *pitch* (afinación de las notas), porque está un poco más alejada de otros instrumentos (se entiende que se refiere las desafinaciones que se crean en la afinación de las notas, a medida que avanzas a la parte aguda del diapason, y por el hecho de estar manipulando constantemente la tensión de la cuerda debido a la presión que ejercen los dedos de la mano izquierda). También cuenta:

Escribí una pieza para guitarra eléctrica y traté de sobrepasar el hecho de que fuera una guitarra eléctrica. Antes de que Christian viniera a casa, yo no había probado varias cosas muy extrañas, y registros muy extraños. Y cuando eso no sonaba como una guitarra eléctrica, me encantaba. (WBAI, 1966)

Sería conveniente tomar las obras expuestas anteriormente como punto de partida del repertorio específico de guitarra eléctrica. Y derivadas de esta exploración del instrumento, algunas de las obras que hoy en día son más conocidas son las siguientes:

- *Vampyr!* (1984) de Tristan Murail (1947) tiene como peculiaridad una escritura basada en los recursos que llevaban apareciendo ya unos años en la música *heavy* como es el uso exagerado de la técnica *bending*, y de la palanca de trémolo o vibrato que permite destensar y tensar las cuerdas de forma sencilla y exagerada para conseguir hacer portamentos. Eso sumado a la elección de un sonido de guitarra totalmente distorsionado y al uso de la púa.

- *Electric counterpoint* (1987) de Steve Reich (1936) fue comisionada para el *Brooklyn Academy of Music's Next Wave Festival* para el guitarrista Pat Metheny (1954). Acorde con el estilo del compositor, es una pieza minimalista en la que consigue un desarrollo musical a través de la superposición de capas (*overdubbing*) pregrabadas en una cinta magnética que contiene el sonido de dos bajos eléctricos y diez guitarras eléctricas. En la nota de programa sobre esta obra, el compositor agradece a Pat Metheny que le haya mostrado cómo mejorar la pieza en el aspecto idiomático del instrumento. Forma parte de las series *counterpoint*, que comienza con *Vermont Counterpoint* (1982) para flautas, *New York Counterpoint* (1985) para clarinete, y después continúa con *Cello Counterpoint* (2003) para violonchelo.
- *Trash TV trance* (2002) de Fausto Romitelli (1963-2004) combinación de técnicas extendidas, guitarra preparada y uso de elementos externos para explorar nuevas posibilidades/sonoridades, con el objetivo de dar “cada vez más importancia a las sonoridades de derivación no académica, y al sonido mancillado y violento de origen predominantemente metálico de cierta música rock y techno”. (Romitelli) (Texto original en inglés. Traducción propia)

## 2.2 Recopilación biográfica sobre David del Puerto

David del Puerto Jimeno nació en Madrid el 30 de abril de 1964. Durante los primeros años de formación no tuvo ningún tipo de vinculación con el conservatorio, pero desde los doce hasta los dieciséis años recibió clases particulares de guitarra y sus primeras lecciones de armonía, mostrando siempre cierta vocación por la composición.

Además de la música clásica, David del Puerto ha tenido un gran interés por el rock sinfónico. Estas son las dos influencias principales que incluso hoy en día definen su estilo, y declara abiertamente que:

Algunas de las características más personales de su música actual, como es el caso del empleo de células modales de cuatro notas, guarda mucha relación con todo lo que el rock sinfónico le descubrió en aquellos años. [...] “quien quiera ver en alguno de los modos que yo empleo algunas de las sonoridades de la música de la que estamos hablando, sin duda las va a encontrar”. (Soutullo García, 2016, pág. 216)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El texto entrecomillado hace referencia a comentarios de David del Puerto, procedentes de entrevistas realizadas por el autor del libro entre septiembre y octubre de 2005.

Más adelante, guiado por su intuición de compositor con intereses musicales poco convencionales, comienza a interesarse por la vanguardia y obtiene referencias musicales de autores como Stockhausen, Halffter, Luis de Pablo, Penderecki, Luigi Nono y Messiaen.

Perfeccionó sus estudios de armonía tradicional con José María Corral, en una temporada en la que tuvo contacto con el Grupo Koan y su director José Ramón Encinar, y el Grupo Laboratorio de Interpretación Musical, aprendiendo sobre técnica instrumental de la mano de grandes músicos. En 1982, a los diecisiete años, gracias a José Ramón Encinar pudo comenzar sus clases con el compositor Francisco Guerrero Marín (1951-1997).

Durante los siguientes tres años, aprende del enfoque vanguardista de Guerrero, quien se encuentra en una temporada de máximo desarrollo de sistemas combinatorios extramusicales por medio de tecnología y modelos matemáticos. En esta época desarrolló importantes aspectos que Del Puerto considera esenciales, y no han dejado de estar presentes en su música, como es el estudio de la tradición en lo que se refiere a instrumentación y orquestación, así como la creatividad y la intuición, o el equilibrio y la proporción de las secciones de una obra.

Sintiéndose cada vez más alejado de la estética de Guerrero, y considerando que la necesidad continua de transgredir era una limitación hacia sus propias ideas musicales, deja de asistir a sus clases y comienza a estudiar con el compositor Luis de Pablo (1930-2021). Es así como encuentra la libertad compositiva que necesitaba, recibiendo de él consejos y correcciones sobre cómo mejorar sus propias ideas musicales.

A principios de los 90, comienza lo que se considera etapa de madurez en la obra de David del Puerto. Habiendo conseguido reconocimiento internacional debido al éxito de varias composiciones, atraviesa una crisis creativa por no sentirse del todo representado en su propia música; el interés por la melodía, el ritmo y la armonía, le exige una revisión de estilo, y le llevan a redirigir su lenguaje hacia una música más cercana y accesible al público, de ideas estéticas más alejadas todavía de la vanguardia y con influencias del

jazz. Es entonces cuando consolida su propio sistema de organización de intervalos que desarrollaremos más adelante.<sup>2</sup>

Con una estética más consolidada, continua su actividad como compositor y consigue prestigiosos premios, destacando entre ellos el Premio Gaudeamus de Ámsterdam en 1993 (por su *Concierto para oboe y conjunto de cámara*), mismo año en el que también recibe el Premio «El Ojo Crítico» de Radio Nacional de España. En 2005, Premio Nacional de Música en la modalidad de composición por su trayectoria, y en especial por el estreno de su *Sinfonía n.º 1*, «Boreas», encargo del Festival de Canarias 2005.

Retoma el contacto con su instrumento de origen, la guitarra, adaptando su lenguaje compositivo a la idiomática del instrumento. Esta etapa como intérprete le complementa en la forma de enfocar su estilo, y desarrolla un lenguaje mucho más intuitivo que en etapas anteriores. Además de permitirle volver a los escenarios y a gestionar proyectos musicales propios en los que combina creación e interpretación.

En 2008 funda el grupo *rejoice!* junto al acordeonista Ángel Luis Castaño (1969).

*Rejoice!* es un nuevo concepto de grupo de música contemporánea. Intérpretes de su propia música, creadores e improvisadores, alían el trabajo riguroso sobre la partitura con la espontaneidad y la libertad creativa de los conjuntos de otras músicas no clásicas. *Rejoice!* tiene una vocación multidisciplinar y busca la fusión de la música con otras artes. En sus proyectos están presentes la danza, el video, la pintura o la poesía.<sup>3</sup>

Actualmente es profesor de Fundamentos Teóricos y Armonía en la Escuela Superior de Música Reina Sofía y de Composición en el Centro Superior de Enseñanza Musical Katarina Gurska de Madrid, y combina su prominente labor como compositor con la de intérprete de su propia música, en numerosos conciertos y festivales. En su página web se encuentra un detallado listado de conciertos, estrenos de obras y óperas que se han llevado a cabo desde 2006<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Hasta ahora, la información de este apartado, no forma parte de una investigación personal; es un resumen parafraseado de la información biográfica sobre David del Puerto que considero más relevante a la hora de contextualizar la obra a trabajar. Todo ello aparece en la tesis *La obra musical de David del Puerto, una postura estética de la postvanguardia* escrita por Eduardo Soutullo García y publicada en 2009 (la información extraída literalmente del texto está indicada mediante citación referencial).

<sup>3</sup> Reseña de programa del grupo, disponible en <http://daviddelpuerto.com/rejoice/>

<sup>4</sup> <http://daviddelpuerto.com/>



### **2.3 Estética y estilo compositivo de David del Puerto**

David del Puerto confía en que, tanto los intérpretes como el público general, puedan volver a interesarse por la música de actualidad. Esta brecha que venía dada por la complejidad, y que estaba basada en el distanciamiento de todo lo ya explorado, puede superarse si se presenta una música sin prejuicios y sin obstáculos a la hora de recibir influencias del pasado; obras que de manera natural puedan conectar con un oyente que no tiene por qué estar interesado intelectualmente por los procesos compositivos o por la complejidad en la escritura musical.

En referencia a la postura defensora de técnicas de extrema ruptura con los ideales del pasado, el propio compositor comenta que:

Entraña una visión tremendamente historicista, teñida justamente de parte del ideario del Romanticismo con el que las vanguardias querían supuestamente acabar. La imagen del artista solitario erigido en demiurgo que muestra con desdén a la inculta plebe el camino resplandeciente del futuro no nos ha beneficiado mucho en nuestra relación con la sociedad, y se trata curiosamente de una exaltación del individualismo que comparten el Romanticismo y las vanguardias del siglo XX (...) La generación de la “vanguardia histórica”, que eclosiona tras la Segunda Guerra Mundial. Condicionada por el horror del propio conflicto, al que se erigió moralmente en representante de un pasado que no debía volver a repetirse, se convirtió en el movimiento más intransigente, dogmático e inflexible del que tengamos noticia en la historia de la música occidental. (Soutullo García, 2016, pág. 227)<sup>5</sup>

El estilo de David del Puerto es considerado muchas veces como ecléctico. Él mismo al hablar de su música evita encasillarse como un compositor de estilo concreto, pues recoge ideas y referencias de cualquier tipo; desde la música antigua y su conexión con la improvisación y la escritura como una simple guía de ideas, hasta la música de vanguardia en la que estuvo tan inmerso durante su primera etapa. Esto quiere decir que es capaz de recibir inspiración de cualquier estilo sin prejuicios, y transformarla desde su gusto e intuición, para crear desde su propio criterio personal.

Este enfoque estilístico, le llevó a desarrollar un sistema modal que le permitiera hacer uso de una amplia variedad de sonoridades bajo un mismo concepto que sirva como unión o eje y que otorgue solidez al discurso. Este sistema modal consiste en la agrupación de células musicales con una distribución interválica común basada en tetracordos, que frecuentemente enlaza entre sí por medio de notas comunes a ambos. Estos tetracordos

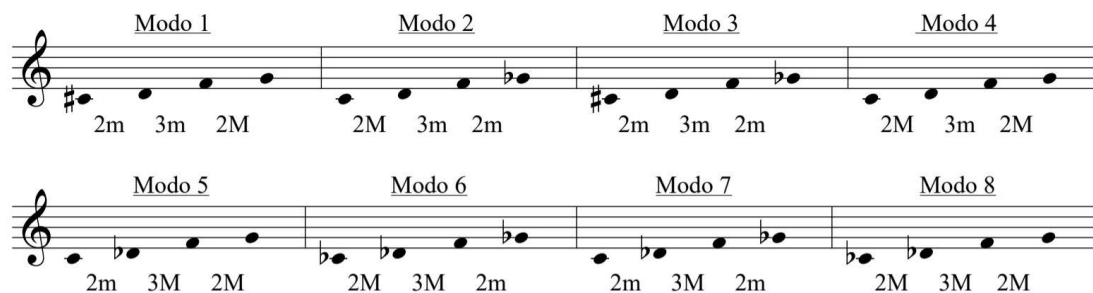
---

<sup>5</sup> El texto entrecomillado hace referencia a comentarios de David del Puerto, procedentes de entrevistas realizadas por el autor del libro entre septiembre y octubre de 2005

están formados por intervalos consecutivos, mayores o menores, de 2ª, 3ª y 2ª, siempre en este orden. Bajo esta premisa es posible crear 8 modos con diferente distribución interválica:

**Figura 3**

*Sistema Modal de 4 Notas. Enumeración de Todas las Combinaciones Posibles*



A parte de este sistema modal de cuatro notas, de acuerdo con E. Soutullo (Escritura e Imagen, 12, 2016, págs. 228-229)<sup>6</sup>, en el estilo de David del Puerto podemos distinguir las siguientes características:

- “Identidad absoluta entre lo horizontal y lo vertical, como hijos de un único material generador, a diferencia de lo que ocurría en la tonalidad funcional y el modalismo occidental” (concepto similar al de la música étnica modal de otras culturas).
- Sencillez de elementos rítmicos como para que sean memorizables y de fácil asimilación por el oyente, contruidos a partir de “procesos de adición y división, de manera que se aúnen una concepción elástica de la idea rítmica con una periodización sencilla y, sobre todo, práctica para la ejecución conjunta”.
- El uso de la repetición y la idea de mosaico de elementos que se van desarrollando a medida que reaparecen una y otra vez (utilización de formas cíclicas tradicionales).

<sup>6</sup> El texto entrecomillado hace referencia a comentarios de David del Puerto, procedentes de entrevistas realizadas por el autor del libro el 12 de diciembre de 2005.

“A partir de su vuelta a la guitarra como intérprete, la utilización del sistema de modos de cuatro notas deja de ser rigurosa, ya que «se agota y necesitas completarlo y ampliarlo»” (Pérez Castillo, 2011, pág. 28)<sup>7</sup>. La escritura se transforma hacia una mezcla entre la creatividad compositiva teórica y la parte idiomática del instrumento, y organiza los elementos de la partitura en torno a centros modales, sonoridades o ritmos desde los cuales construye la forma, y que en ocasiones pueden definir la estructura de la obra.

David del Puerto suele trabajar con apuntes de ideas que toma, por lo general, en formato de guitarra clásica, y que posteriormente desarrolla según el formato que quiera o necesite emplear.

El apunte nace con una idea que en la que se definen armonía, melodía, textura y timbre, de forma germinal, y el que se desarrolle en una dirección u otra depende de una decisión que a veces es arbitraria porque funciona mejor para un determinado instrumento, y otras veces se puede encaminar hacia lo que en ese momento quieres desarrollar (Entrevista con el compositor, 2024)

A pesar de que en la obra de David del Puerto no haya elementos informáticos, y el contacto con la electrónica sea mediante elementos básicos (por una vinculación directa con el *rock* y otras de sus influencias), piensa que se trata de un recurso sonoro “con una capacidad plástica, expresiva, tan rica como la de los instrumentos tradicionales y por lo tanto musicalmente puede estar tan integrado como cualquier otro elemento en la propuesta sonora”. (Libreto del CD «Komponisten Polyphony – Polilfonía de compositores», 2008)

Respecto a la tendencia hacia la inclusión de instrumentos con componentes electrónicos en la composición musical contemporánea, el compositor se posiciona: “en particular, tengo un cierto empeño en normalizar la presencia de la guitarra eléctrica en el acervo instrumental de la música culta actual”. (Un instrumento revelador. La obra para guitarra de David del Puerto, 2011, pág. 24)

---

<sup>7</sup> El texto entre comillas latinas procede de diversas entrevistas con el compositor que tuvieron lugar entre noviembre de 2020 y abril de 2011

## 2.4 Investigación sobre *Inner Sights*

La primera grabación no se publicó hasta agosto de 2022, por el guitarrista Al Pérez como parte del disco *La última cena*, por lo que hasta entonces solo estuve guiado por mi intuición musical y la experiencia previa en el ámbito de la guitarra eléctrica, con todo lo que eso conlleva (conocimiento sobre los diferentes tipos de guitarra, amplificadores, efectos...).

Ya había estudiado unas piezas cortas de David del Puerto, «II» y «IV» de su colección *Seis Tientos* (2019), para tocarlas en una conferencia que el compositor ofreció para los alumnos del Máster de Guitarra Clásica de Alicante en junio de 2022, en la que aprendí sobre su planteamiento estético y recibí algunos consejos para la interpretación de sus obras.

Desde entonces, la vinculación con su música ha ido creciendo a medida que investigaba sobre su formación, trayectoria, influencias, y métodos compositivos; algo esencial a la hora de abordar la interpretación de una obra de cualquier estilo, y más aún si forma parte de un repertorio generalmente desconocido y está dirigida hacia un instrumento relativamente nuevo como es la guitarra eléctrica, de la cual sus capacidades sonoras están todavía por explorar y en constante actualización.

Teniendo ya una idea preconcebida sobre *Inner Sights*, que me otorgaban las conclusiones que iba sacando durante el proceso de estudio, contacté con David del Puerto para hacerle una pequeña entrevista sobre la obra, y comentar algunas dudas que tenía respecto a su concepto de la guitarra eléctrica como instrumento solista.

La entrevista revela que el nombre de la obra hace relación a los apuntes que el compositor va tomando en su vida diaria en distintos momentos del día, es decir, ideas espontáneas que surgen y que posteriormente se pueden desarrollar (o en este caso extender, debido a la escasa duración de los movimientos) y adaptar al formato escogido en cada caso. Comenta el compositor: "...de ahí que, como los apuntes son un poco lo más íntimo que puede tomar uno en esta vida, le doy el nombre de *miradas interiores*". (Entrevista con el compositor, 2024)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> De aquí hasta el final del apartado, aparece entrecomillado el texto extraído de la entrevista que aparece completa en el Anexo.

Aproveché también para preguntarle por la conexión entre cada movimiento de *Inner Sights*, que a pesar de ya intuir que está formada por movimientos independientes entre sí, quería confirmar si había algún tipo de conexión entre ellos, aunque fuera extramusical. “Es una Suite en la medida de que es un conjunto de piezas separadas. Pero las piezas tienen una total independencia que incluso, a lo mejor hasta podría y considerarlas (...) un cuaderno de apuntes del que desarrollara cosas más unitarias sobre una de ellas”.

“Digamos que los apuntes estaban en estado de no-desarrollo: a lo mejor una idea, un gesto, una línea... Entonces, pensando en la guitarra eléctrica ya los traduje inmediatamente a ideas que incluían las pedaleras, o sea, la manipulación del sonido como es la esencia del instrumento hoy en día. De manera que ya inmediatamente las coloreé en la cabeza, (...) incorporé ya directamente el lenguaje propio de la guitarra eléctrica con la cuestión electrónica añadida”.

Respecto a la escasa complejidad en lo que se refiere al uso de elementos electrónicos en comparación con otras de sus obras de cámara para guitarra eléctrica, comenta:

“Lo que diferencia a *Inner Sights* de esa escritura que yo utilizo en *rejoice!* o en *1/6 Plugged* es que justamente va destinada a una persona que la iba a estudiar y a grabar en disco en poco tiempo. Entonces he quitado un factor que cuando escribo para mí es bastante clave (...) pero no me deslicé tanto hacia el tema *loopings*, improvisación y estas cosas que muchas veces tampoco son muy escribibles, sino que tú las estás trabajando sobre la propia interpretación. Por eso le quise dar un perfil mucho más escrito y más tradicional. Realmente hay cuestiones de pedales en esa obra que aportan, pero también se podría tocar sin”.

Otro de los aspectos, que a pesar de formar parte de su visión general y de su planteamiento interpretativo, afecta directamente a la obra, fue la cuestión de los tempos de cada pieza. “Para mí los *tempi* son siempre relativos, aunque no ponga *circa* o aproximadamente, la marca metronómica es una orientación con la que el intérprete tiene que negociar para ver si le funciona o no”. Hace un inciso aclarando que no significa que tenga que ser todo *rubato*, sino que hay que entender el lenguaje rítmico de cada pieza. “El espíritu de cada tempo debe estar en consonancia; debe ser una mirada del intérprete sobre la intención del compositor, pero con la palabra última del intérprete sin duda”.

Antes de finalizar este apartado, me gustaría añadir una cita que aporta claridad al tipo de investigación sobre la que trata este trabajo, y lo enmarca en un planteamiento estético bastante común en la rama de la musicología:

Evidentemente, debemos preguntarnos qué intérpretes pueden compatibilizar dichos estilos o tienen la suficiente familiaridad con repertorios variados. En el caso de los intérpretes de guitarra eléctrica existirían algunos inconvenientes: en primer lugar, la mayoría de ellos no lee música y, en segundo lugar, muchos carecen de la técnica

precisa, al tocar con púa o con técnicas combinadas no tan versátiles. Es, probablemente, un guitarrista formado en la técnica clásica quien puede asumir el repertorio para guitarra eléctrica de nuestro autor. “Un intérprete de guitarra clásica necesitaría únicamente un entrenamiento para tocar la guitarra eléctrica, de hecho, cada vez hay más intérpretes de guitarra clásica que lo hacen. (...) Nada impide que, en el repertorio que yo escribo, un guitarrista pueda tener las dos guitarras en escena y echar mano de una u otra cuando lo requiera la partitura”. (Pérez Castillo, 2011, pág. 25)

### 3. ANÁLISIS

#### 3.1 Estructura de la obra

*Inner Sights* es un conjunto de cinco piezas<sup>9</sup> cortas, que la única relación que tienen entre sí es la disposición en la que están ordenadas, ya que forman un conjunto con cierto sentido narrativo. Por lo tanto, cuando analizamos la forma, es conveniente tratar cada pieza con independencia del resto en lugar de buscar una estructura general que abarque la obra completa.

A partir de los primeros años noventa, el compositor, definitivamente liberado de la influencia de su maestro Francisco Guerrero, no dudará en hacer más explícitas las reexposiciones y desarrollos de los diferentes materiales de cada obra, de manera que sean fácilmente percibidos como tales por el oyente. Evidentemente los conceptos de reexposición y desarrollo no guardan ningún tipo de relación con el significado que estos términos tienen dentro de la música tonal sino, más bien, con la traducción práctica que de ellos se hace en la música étnica, tal como ha declarado el compositor en repetidas ocasiones. (Soutullo García, 2016, pág. 230)

La información extraída de diversas fuentes ayuda a realizar el análisis estructural de la obra que, a pesar de no tratarse de una escritura de extrema complejidad, está ligeramente distanciado del punto de vista tradicional. En el caso de esta obra, las indicaciones de sonido que el propio compositor propone para cada parte, definen la forma de cada pieza.

- I. *Moderato* ♩=100 (A/B)
  1. *Clean Chorus*  
A (a / b / c / a / b' / c')
  2. *Crunch Chorus*  
B (d)

El primer movimiento se divide en dos partes de misma duración aproximadamente. La primera parte está compuesta de dos motivos melódicos cortos («a», «b»), y un desarrollo («c») con textura de melodía acompañada. Esto se repite, pero con una pequeña variación melódica en «b», y ligeras transformaciones melódicas, rítmicas y armónicas en «c».

---

<sup>9</sup> Por comodidad expositiva se alternará el uso de este término con el de «movimiento».

Podemos considerar que la segunda parte es de forma rapsódica, pero hay varios elementos que otorgan unidad: la continua exposición del intervalo de tritono (4ªaum/5ªdism), la aparición de pequeñas células melódicas ya presentadas en la primera parte, el ritmo constante de 8/8 subdividido como 3-3-2, y un motivo reiterado que consiste en la repetición de la nota *lab* con decrescendo y crescendo consecutivos que conecta los diferentes desarrollos melódicos. Además, se intuyen dos centros tonales diferentes, uno formado alrededor de *mi* organizado en base a una sonoridad de escala disminuida de tipo semitono/tono (que se transforma en una escala mixolidia alterando las notas *si*♯ y *do*♯ para modular), y otro que consiste en un ritmo constante que desarrolla una escala menor melódica con centro tonal en *re* en el registro grave.

II. ♩=80 (A/B)

1. Distorsión, *sustain* (*Lento ad libitum/Tº giusto*)

Intro

2. *Clean Chorus*

A

3. Distorsión, *sustain* (A Tº)

B

4. *Clean Chorus* (A Tº)

Coda

La segunda pieza comienza con una introducción *ad libitum* que funciona como una exploración en el sonido y el carácter de la pieza, y a continuación se expone la primera línea melódica completa que conforma la primera sección introductoria. En A aparece una nueva textura de carácter contrapuntístico en la que se desarrollan dos melodías paralelas en diferentes registros. En ella se puede distinguir tres frases melódicas que, enlazadas entre sí, exponen un desarrollo melódico-contrapuntístico que contrasta notablemente con el resto del movimiento.

La sección B retoma la textura monódica y el sonido de la introducción, pero con un desarrollo melódico más complejo, y el final se compone de tres compases de Coda, que comienzan con el mismo motivo musical con el que termina la introducción.

En lugar de dividir la pieza según su estructura formal, es posible ordenarla en relación a los cambios de sonido y de texturas. De esta manera, la introducción sería solo la parte *ad libitum* y el resto se consideraría A / B / A' / Coda.



III. *Sereno* ♩=55 (A/B/A')

1. *Clean, Rev. Espaciosa*

A (a / b / c)

B (d / e / c' / d)

A' (a / b' / c')

El sonido no define ningún tipo de estructura en la tercera pieza. Podemos considerar que está formada por diferentes líneas melódicas que se enlazan y reaparecen en distinto orden. De todas formas, diferenciamos una estructura general ABA, pero con uno de los fragmentos que componen A, en B (aunque con los bajos ligeramente desplazados). Al compositor le gusta estructurar con este tipo de formas en las que se van uniendo diferentes lóbulos. (Un instrumento revelador. La obra para guitarra de David del Puerto, 2011, pág. 29)

IV. *Amplio* ♩=120 / *Presto volante* ♩.=120 (A/B/A')

1. *Clean, Rev. Amplia*

A

2. *Chorus*

B (a / b)

3. *Clean, Rev. Amplia*

A'

4. *Chorus*

Coda

Las partes del movimiento IV están delimitadas por las indicaciones de efectos propuestas por el compositor. La parte A es una sección con carácter introductorio, pero que consideramos como primera parte con valor estructural por varias razones: tiene una indicación de sonido propia, es diferente al resto de la pieza, y vuelve a aparecer (de forma reducida) después de la siguiente sección.

La parte B la componen dos largas frases melódicas provenientes de continuos arpeggios, que se conectan con las partes contiguas y entre sí por medio de pequeños desarrollos melódicos en forma de escala pentatónica de Em (pasando por el modo locrio de Am para conectar con la parte A).

V. Fluido ♩ = 100  
- Clean, jazzy

A B A' C D A'' E F G D Coda

La última pieza de la obra tiene un carácter y una armonía más inspirados en el *jazz*, y se estructura en forma de rondó, pero en constante cambio. Distinguimos un estribillo A que cada vez que aparece evoluciona el movimiento del bajo, pero mantiene la misma armonía; y conforme la pieza se desarrolla, aparecen diferentes propuestas conectadas entre sí, utilizando la repetición de uno de los pasajes anteriores como final, y que conecta con una sección que hemos llamado Coda porque contrasta con todo lo anterior, pero que es necesaria para el carácter conclusivo de la pieza.

### 3.2 Análisis

Cada movimiento que conforma *Inner Sights* está repleto de conexiones entre las diferentes secciones, intervalos que hacen referencia a melodías ya expuestas, o motivos rítmicos que se repiten y se desarrollan generando cambios. Este tipo de conexiones que otorgan estabilidad y coherencia a la obra, se combinan con el uso de la intuición y con la búsqueda de un discurso idiomático que otorga el conocimiento del propio instrumento.

Para llevar a cabo el análisis de la obra, vamos a seleccionar algunos fragmentos que apoyan ideas anteriormente expuestas en el apartado 2.3 «Estética y estilo compositivo de David del Puerto».

Figura 4

*Inicio del Movimiento I de Inner Sights. Empleo de los Modos de 4 Notas*

La Figura 4 corresponde al inicio de la obra, y en él podemos descifrar un desarrollo melódico basado en el uso de su característico sistema modal. El primer motivo musical, nombrado como «a» en la sección A, es un despliegue de las notas con una organización interválica de Modo 5<sup>10</sup>, precedidas en algunos casos de notas que apoyan el movimiento de la línea melódica pero que no tienen valor estructural. La conexión con el siguiente Modo viene dada por la aparición de la última nota que faltaba para completar el Modo 5 (en este caso *do*) en la octava de la siguiente melodía. El siguiente fragmento («b» en A), funciona como una especie de respuesta a la primera propuesta melódica, en este caso en el Modo 2, y la conexión con el siguiente Modo es la nota *re grave*, que también forma parte del Modo siguiente. La parte «c» comienza presentando solamente notas del Modo 1, en una melodía acompañada de un acorde que, por sus relaciones interválicas no presenta ninguna idea que nos interese desarrollar, tratándose de un *Dsus+4* (que correspondería a la distribución interválica natural en el modo lidio de la tonalidad LaM, una tensión que resuelve en la 3ª, pero ya dentro del acorde siguiente) y *G7-10/C*. Esta forma de organizar el material musical, corresponde con la idea expuesta anteriormente sobre el concepto «Identidad absoluta entre lo horizontal y lo vertical, como hijos de un único material generador», ya que tanto la parte melódica como la parte armónica de este fragmento está constituida en su totalidad por este tratamiento modal específico, que evita relaciones interválicas tradicionales. Por último, observamos en el final del sistema la reutilización de las notas del Modo 5, conectándose al anterior Modo por medio del *sol#*.

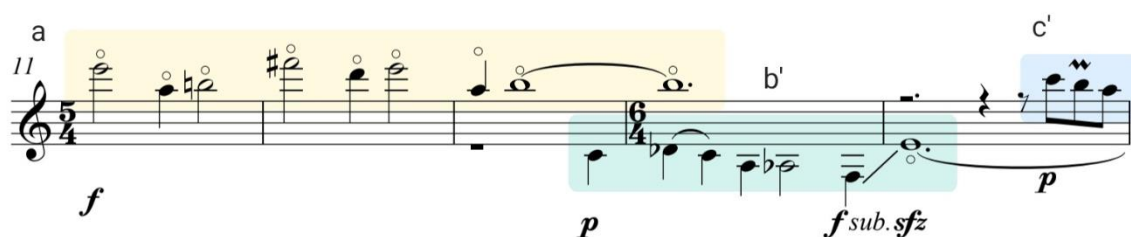
Tanto en este fragmento (Figura 4) como en el que se analiza a continuación, podemos observar un ritmo interno constante (♩ ♪) que sirve de ayuda al oyente, para la asimilación la unidad en la pieza, y vemos también cómo algunos elementos rítmicos y melódicos se desarrollan y evolucionan cuando reaparecen (concepto de mosaico de elementos).

---

<sup>10</sup> Todas las posibles estructuras de los Modos tetracordales que utiliza David del Puerto están expuestos en la Figura 3.

Figura 5

*Repetición del Inicio del Movimiento I con Ligeras Modificaciones*

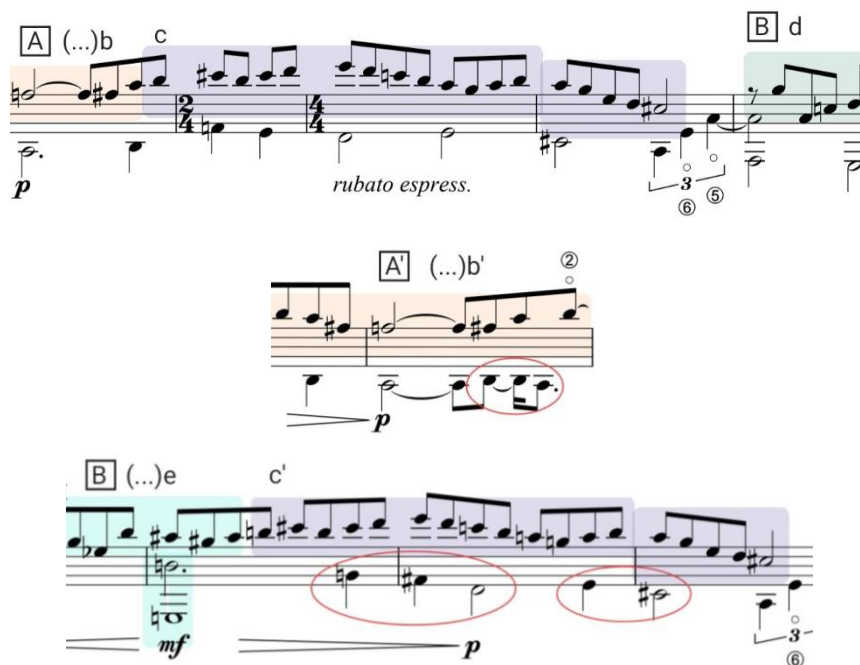


*Nota.* Fragmento de la sección A, compuesta por la repetición exacta de a, y modificaciones en b y c.

La tercera pieza es un claro ejemplo de desarrollo continuo y repetición de elementos en estado transformación. En la Figura 6 vemos dos desarrollos melódicos que, al volver a aparecer, presentan ligeras modificaciones la línea del bajo, que generan sensación de continua evolución del material.

Figura 6

*Transformación de Elementos en Diferentes Fragmentos de la Pieza III*



*Nota.* Los bajos modificados a los que hace referencia el texto están redondeados con una línea roja, y las partes de cada sección, marcadas con diferentes colores.

Por lo general, a excepción de las indicaciones de sonido referidas a los efectos de guitarra eléctrica, toda la partitura podría interpretarse perfectamente con una guitarra clásica. El

propio compositor comenta en varias entrevistas la posibilidad de utilizar cualquier tipo de guitarra para la interpretación de sus obras, si el intérprete lo considera oportuno. Pero en la Figura 7 podemos ver los dos únicos elementos en toda la obra que son idiomáticamente propios de la guitarra eléctrica (sin tener en cuenta las indicaciones de efectos). La primera es la indicación *bend* (doblar), que hace referencia a la técnica en la que se estira la cuerda contra el diapasón tras haberla pulsado, consiguiendo un efecto de *portamento* hacia otra nota; y también vemos una serie de notas que por la tesitura no forman parte del registro de la guitarra clásica.

### Figura 7

#### *Elementos Idiomáticos en el Segundo Movimiento*

a) Distorsión, sustain  
**Lento ad lib.** T° giusto,

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time, marked 'Lento ad lib.' and 'f'. The score consists of two staves. The first staff has three red circles highlighting the annotations 'bend ad lib.', 'bend', and 'bend ad lib.'. The second staff has a red circle highlighting a series of notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

**Nota.** Los diferentes elementos idiomáticos a los que hace referencia el texto están redondeados con una línea roja.

## 4. CONSIDERACIONES INSTRUMENTALES

### 4.1 Elección de los modelos de guitarra y decisiones interpretativas

Uno de los factores por los que la guitarra eléctrica difiere del resto de instrumentos tradicionales es el hecho de que el sonido resultante no es el que físicamente otorga el propio instrumento. Al no tener su propia resonancia acústica (aunque hay guitarras eléctricas que sí disponen de caja de resonancia, su propósito es obtener un tipo de sonido concreto que luego poder amplificar de la misma forma que se hace en el resto de modelos de cuerpo sólido), la señal recogida por las pastillas electromagnéticas viaja a través de impulsos eléctricos y antes de volver a convertirse en sonido, pasa por diferentes fuentes que modifican la señal eléctrica inicial. El compositor e intérprete Santiago Quintans (1975) considera que este aspecto organológico del instrumento es el que hace que presente una “identidad multipolar [...] que ha permitido que la guitarra se desarrolle en diferentes ámbitos y contextos sonoros, tecnológicos, económicos y sociales”. (Quintans, *Journals Open Edition*, 2010, pág. 10)

A pesar de la multiplicidad de formas físicas en las que se ha encarnado la guitarra eléctrica desde su gestación a principios del siglo XX, la morfología de la guitarra eléctrica mantiene una constante: la escisión entre la fuente generadora de sonido (el gesto instrumental creador de energía) y el lugar de producción del sonido, lo que implica una multiplicación de lugares de control. En otras palabras, la guitarra eléctrica no es un instrumento que sólo tiene un amplificador. Es el generador de un “objeto” sonoro que será modelado de varias maneras hasta emerger como sonido. Esta separación radical entre “objeto generador” de sonido y lugar de difusión constituye un viaje donde los “lugares” de manipulación se multiplican (sonido acústico, elección de pastilla, control de volumen y tono, pedales y, finalmente, control tímbrico y potencia del amplificador) creando una red de control que permite esculpir la señal de sonido de forma compleja antes de convertirse en sonido. Esto hace de la guitarra eléctrica un instrumento radicalmente diferente de la guitarra acústica: en un instrumento acústico hay una continuidad entre el gesto instrumental y el sonido en el gesto y en el tiempo; con la guitarra eléctrica esta continuidad se rompe, y la noción de gesto instrumental se convierte en una variable modular, componible según el contexto y la intención del creador”. (Quintans, *Journals Open Edition*, 2010, pág. 7) (Texto original en francés. Traducción propia)

Al ser tantos factores los que influyen en el sonido resultante, y tan fácilmente modificables, se espera del guitarrista que una buena parte de su formación como intérprete la dedique a aprender a elegir los sonidos adecuados para cada una de estas variables. Como cada decisión influye en el resultado sonoro, es imprescindible conocer muchos conceptos que van directamente relacionados con el comportamiento físico de la señal eléctrica desde que el sonido es recogido por las pastillas electromagnéticas del instrumento, hasta que se reproduce en el amplificador o altavoz.

La primera de estas decisiones es la elección del propio instrumento, que se clasifican según el tipo de construcción del cuerpo (sólido, semihueco o hueco), la forma del cuerpo (*Stratocaster, Telecaster, SG, Les Paul, Explorer...*), el tipo de pastillas electromagnéticas (*P-90, Single Coil, Humbucker...*) y el tipo de electrónica (pasiva o activa).

En la primera grabación de *Inner Sights* que utilicé como boceto para ir desarrollando distintas ideas, opté por utilizar una guitarra con forma de *Les Paul* de cuerpo sólido, que otorga un sonido robusto y con bastante *sustain*. Entre las posibles guitarras con las que podía grabar, esta era la más equilibrada respecto a los diferentes registros. Por lo general, el cuerpo *Les Paul* es bastante ancho y, dependiendo también de la madera con la que se haya construido, suele tener buena amplitud en las frecuencias graves. Las pastillas de esta guitarra son tipo *Humbucker*, lo que le otorga más potencia en la salida de audio (que se traduce como un envío con más ganancia hacia los próximos procesadores de dicho sonido) en relación a las *singlecoil*; y de electrónica pasiva, es decir, la propia pastilla no amplifica el sonido obtenido de las cuerdas por medio de baterías que suplementen corriente continua para amplificar la señal.<sup>11</sup>

Tras la entrevista con el compositor en la que debatimos la idea de grabar cada movimiento de la obra con una guitarra diferente según el estilo de escritura o la sonoridad, decidí hacer la grabación definitiva con una guitarra eléctrica distinta para cada pieza:

- I- Modelo *Paul Reed Smith*, con pastillas tipo *Humbucker* pasivas, con posibilidad de generar tonos limpios muy claros en la primera parte, y capacidad de generar una distorsión con claridad en la segunda parte, debido a la ganancia de salida de las pastillas y a las maderas con las que está construida.
- II- Modelo *Les Paul* mencionado anteriormente, principalmente escogido por la solidez tímbrica que puede dar con cualquier tipo de sonido, especialmente en las partes del movimiento en las que solamente suena una melodía con distorsión.

---

<sup>11</sup> Información contrastada con Gregorio Chmura, luthier de guitarras eléctricas desde 2006, con quien he podido aprender durante varios años sobre muchos aspectos relacionados con los materiales y la construcción de instrumentos, y comprobar de manera práctica la información comentada.

- III- Modelo *Telecaster* de pastillas *singlecoil*. Tiene menos ganancia de salida, y permite apreciar más la dinámica. Este tipo de timbre diferencia mucho las líneas melódicas del registro grave respecto a las del registro agudo. Esta guitarra me interesaba por el sonido *Clean* de la pieza.
- IV- Modelo *Stratocaster*, también con pastillas *singlecoil*, pero con más posibilidades tímbricas (tiene un conmutador de cinco posiciones que permite seleccionar diferentes combinaciones de pastillas por las que captar el sonido). Es un instrumento que tiene bastante rango dinámico, lo cual me interesa en un movimiento como este, que consiste principalmente en un arpeggio constante que evoluciona continuamente en la amplitud del sonido.
- V- Cort CL1500. Una guitarra *hollowbody* (de cuerpo hueco) con un timbre parecido al del *jazz* clásico, y un sonido limpio más parecido al de una guitarra clásica, debido a la sonoridad que produce su propia resonancia del cuerpo.

A excepción de este último modelo Cort CL1500, todas las guitarras anteriormente mencionadas están construidas por el luthier Gregorio Chmura (1974).

Además de la elección de los tipos de guitarra, hay otros factores que conviene plantearse, como son: la forma de pulsar las cuerdas con la mano derecha, la elección de cuerdas, los pedales que se emplean para conseguir los efectos, el amplificador...

En relación con la pulsación de mano derecha, a mí me gusta el sonido y las posibilidades tímbricas que otorga el uso de la púa en el resto de estilos, porque creo que ayuda a definir el sonido de cada nota, y a aclarar la intención rítmica en todo momento. Pero todos los movimientos que forman *Inner Sights* tienen partes en los que hay varias voces o arpeggios que imposibilitan el uso de la púa, así que solo la utilizo en las partes de distorsión del movimiento II que consisten en una única melodía. Respecto a esto, el autor comenta en una entrevista:

El uso de la púa en la guitarra eléctrica excluye las posibilidades polifónicas de la guitarra clásica, porque dos dedos están ocupados. El lenguaje que posibilita la técnica con dedos –que es armonía y contrapunto– me interesa, a priori, más que lo que pueda dar la técnica con púa, que es velocidad y precisión de ataque. (Un instrumento revelador. La obra para guitarra de David del Puerto, 2011, pág. 25)

La elección de las cuerdas depende completamente de la comodidad del intérprete, pero algo que puede ayudar a precisar la afinación general es evitar las cuerdas con poca tensión, ya que los movimientos de la mano izquierda en algunas posiciones complejas pueden ocasionar notables tensiones o distensiones de las cuerdas. También es

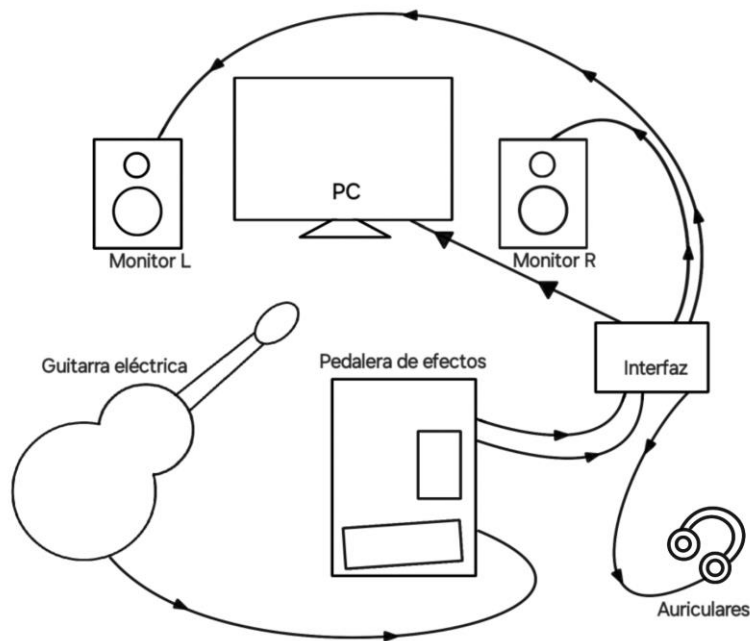


recomendable utilizar la tercera cuerda entorchada, y así evitar la fluctuación en afinación que suele tener la tercera cuerda; conlleva un desgaste un poco mayor en la uña, y la posibilidad de generar ruido al rozarla con el entorchado, pero esto último no suele ser problemático gracias a la transformación que sufre el sonido a través de las pastillas y del resto de elementos de la cadena.

Sobre el empleo de efectos, he decidido grabar el sonido directo de la guitarra para posteriormente editarlo en el ordenador a través de *plugins* de audio en el programa de edición. Gracias a esto es posible editar todos los parámetros por los que se modifica la señal (como es la emulación de amplificadores o los pedales de efectos), y una vez ya grabada, seleccionar los ajustes oportunos.

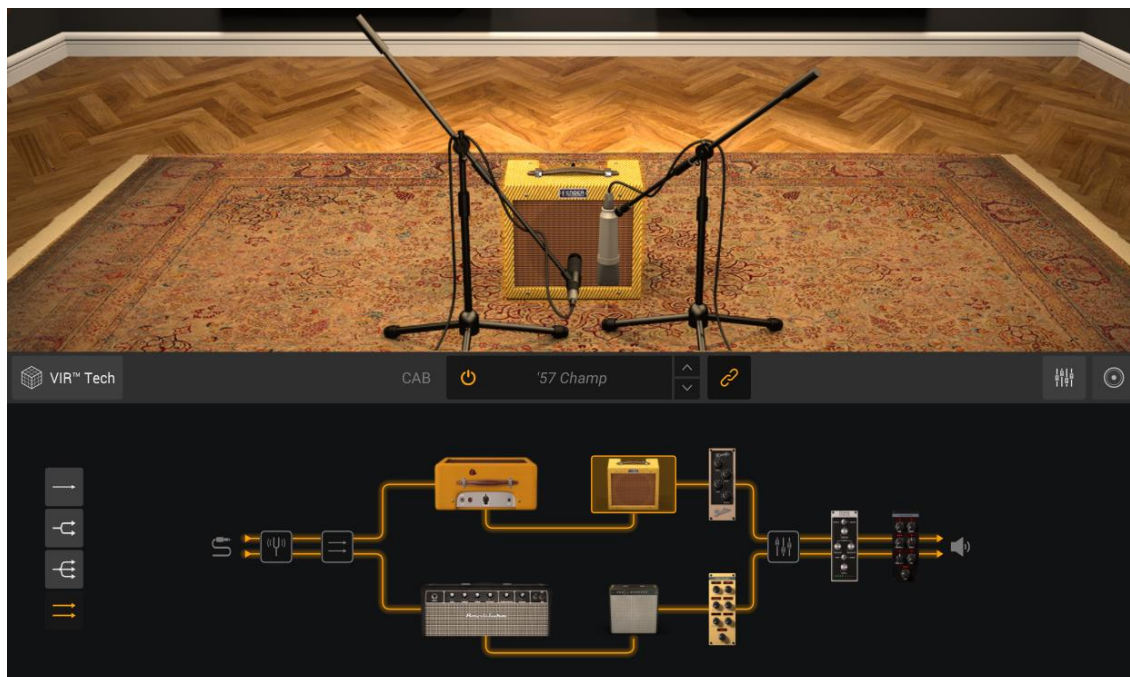
**Figura 8**

***Esquema de Conexión del home studio en el que Realizo la Grabación***



## Figura 9

### *Parámetros por los que Pasa la Señal Grabada*



**Nota.** Arriba, la sala en la que se emula el sonido del amplificador seleccionado. Abajo, esquema de dispositivos elegidos para transformar el sonido (en orden: afinador, duplicador de señal, amplificadores con sus respectivos pedales de reverberación, mezclador, y pedales de *chorus* y *reverb hall* generales)

En este caso planteamos solamente el proceso de grabación, pero a la hora de tocar en directo la obra, se debe saber elegir un sistema de amplificación adecuado. Recomiendo el empleo de una buena pedalera de efectos que permita múltiples opciones de transformación de sonido, ya que es un elemento indispensable en la interpretación de música contemporánea por las facilidades que otorga, y mucho más capacitado que el uso de dispositivos analógicos. Esto es algo que el propio compositor corrobora en la entrevista mencionada anteriormente:

...con amplificadores potentes el sonido puede ser más bonito, pero la guitarra a veces va cargada de efectos y no se recogen las frecuencias extremas ni la sutileza de los matices. [...] Me di cuenta de que lo que funciona para mi música, y especialmente si mezclas componentes acústicos con eléctricos, es el monitor plano, limpio, de tipo PA, es decir, alta fidelidad, que admite todos los sonidos que utilizo, desde el más ruidoso y electrónico hasta el más limpio de guitarra casi acústica.

## 4.2 Conducción melódica y digitación

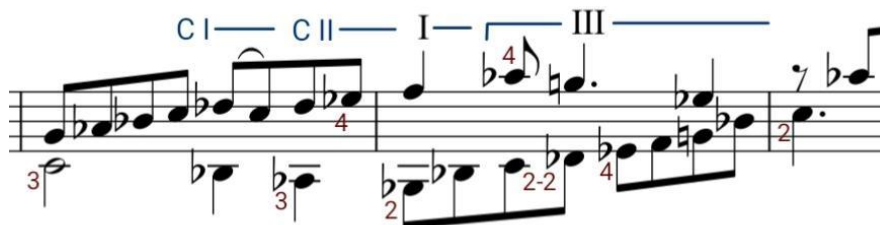
Algunos de los factores sobre los que conviene profundizar a la hora de interpretar una obra son comunes en ambos tipos de guitarra. El tratamiento que exige la guitarra eléctrica en la música contemporánea es igual de exigente que en la guitarra clásica, ya que cuenta con las mismas posibilidades polifónicas. Así que conceptos como la conducción melódica y la digitación, que podemos considerar como complementarios entre sí, necesitan un planteamiento riguroso que permita una expresión musical adecuada.

Igual que en el apartado anterior enfocado en el análisis, vamos a abordar este tema seleccionando varios fragmentos que sirven de ejemplo para mostrar el planteamiento musical empleado, y las decisiones respecto a la digitación.

Los dos primeros casos que vamos a estudiar pertenecen a una sección en la que la textura es claramente polifónica (sección A de la pieza II). El objetivo en esta ocasión es encontrar una digitación que permita mantener la duración de las notas en cada registro, para poder conducir correctamente las voces. En el pentagrama de la Figura 10, esto lo conseguimos añadiendo algunas posiciones de cejilla más de las que indica el compositor en la partitura original, y haciendo un desplazamiento del dedo 2 (2-2 en la imagen), del *do* al *reb*, decisión que podría ser problemática por el ruido que genera arrastrar el dedo sobre la cuerda entorchada en la guitarra clásica, pero que en guitarra eléctrica no suele molestar tanto (se podría evitar usando el dedo 3 en lugar del segundo 2, pero descoloca la mano izquierda y conlleva un riesgo no recomendable).

**Figura 10**

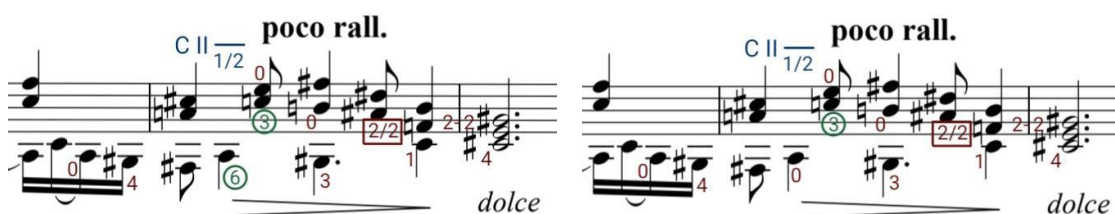
*Digitación para un Extracto del Pasaje Polifónico en II*



En el segundo caso (Figura 11), es complicado conseguir que las voces suenen *legato* y mantener todas las duraciones indicadas en las notas, especialmente en el acode que contiene las notas *fa#*, *la*, *do#*. Hay dos formas de solucionarlo que dependen de la anatomía de la mano izquierda del intérprete; la primera conlleva una extensión para tocar el *la* grave en la cuerda 6, y la segunda, levantar la punta del dedo 1 que hace la cejilla, para tocar el *la* al aire en la cuerda 5. Después de esto, lo que parece inevitable es tener que saltar de cuerda con el dedo 2 (2/2 en la imagen), pero al ser en una voz intermedia, no lo consideramos como un problema con gran repercusión en el resultado sonoro.

**Figura 11**

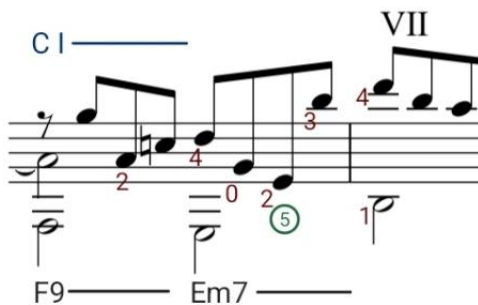
**Opciones de Digitación para un Extracto del Pasaje Polifónico en II**



La siguiente figura (12) muestra un pequeño fragmento de la pieza III en el que debemos tomar una decisión respecto a la sonoridad deseada, y elegir una digitación que apoye la intención musical. En este caso, esta célula se encuentra entre dos largos desarrollos melódicos, y una buena forma de separarlos (ya que forman parte de secciones diferentes) es considerándolo como arpeggios de los acordes Fa9 y Mim7, en los que se dejan sonar las notas con la intención de desviar la atención de una línea melódica concreta.

**Figura 12**

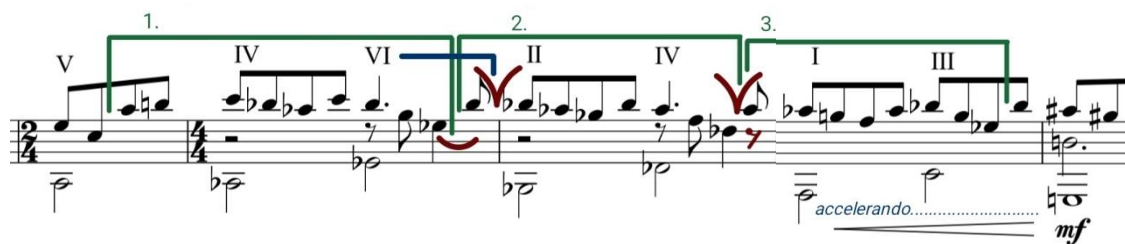
**Célula de Inflexión entre Diferentes Secciones en el Movimiento III**



En esta misma pieza, el desarrollo «e» de la parte B se compone de una secuencia fácilmente perceptible (Figura 13). Para evitar la repetición exacta y generar movimiento dentro de ella, una solución puede ser realizar el cambio de posición en diferente lugar. Como es imposible dejar sonar la última nota de cada secuencia y enlazarlo con la anacrusa de la siguiente secuencia, la decisión empleada consiste en hacer una respiración entre las dos primeras notas de la segunda secuencia (*si* y el *sib* de la melodía), que permita hacer el cambio de posición. En cambio, entre las secuencias 2 y 3, se puede acortar el *reb* de la voz inferior para cambiar de posición antes de la primera nota de la tercera secuencia, y así comenzar la anacrusa de una forma más fluida que permite un pequeño *accelerando* hasta el final de la sección.

**Figura 13**

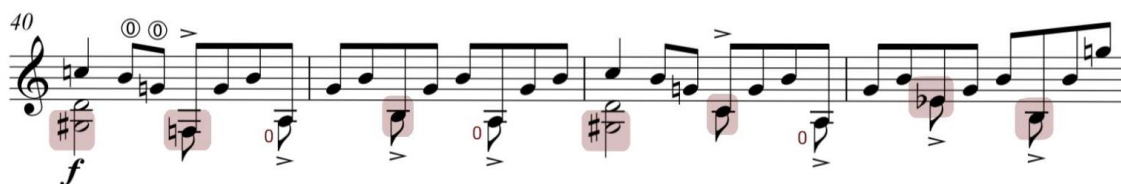
***Cambios de Posición en la Secuencia del Desarrollo de la Tercera Pieza***



La sección G de la última pieza, por la disposición de la mano y por la dinámica que se emplea, corre el riesgo de sonar desafinada. Es algo que depende en gran parte de la guitarra que se utiliza, pero por lo general, las notas marcadas en la Figura 14 (*fa*♯, *sol*♯, *si*, *do*, *mib*) tienden a sonar algo más agudas de lo que deberían, y en este caso es muy perceptible porque se puede comparar la afinación de estas notas con la armonía del acompañamiento, y con las cuerdas al aire de la propia melodía en la voz inferior. Una recomendación es intentar compensar esta diferencia haciendo un ajuste de la afinación general de las cuerdas graves del instrumento, llevándolo a un punto intermedio entre las cuerdas al aire y las que se pulsan; pero también ayuda generar algo de presión al apoyar los dedos sobre las cuerdas correspondientes, con intención de destensarlas levemente.

**Figura 14**

*Línea Melódica Notablemente Desafinada en la Sección G del movimiento V*



La técnica de pulsación de mano derecha es muy parecida a la de la guitarra clásica, pero es conveniente ajustar el ángulo de ataque para aprovechar los diferentes timbres y para evitar dañar las uñas, ya que el contacto con estas cuerdas es mucho más perjudicial. Partiendo del estudio de la guitarra clásica, la digitación que emplea la mano derecha es muy intuitiva en *Inner Sights*. Podemos destacar un pasaje en la pieza V (Figura 15) en el que conviene repetir la pulsación con el dedo índice para poder tocar sin complicación la melodía rápida que aparece a continuación. Y también un fragmento continuamente arpegiado en la pieza IV, en el que se aprecia lo complejo que es igualar los sonidos dependiendo del registro del instrumento. En la Figura 16 aparece señalado el *sol* al aire en la tercera cuerda, el cual es conveniente pulsar como si estuviera acentuado, simplemente para igualarlo a la intensidad del resto de la melodía que aparece en la voz inferior (el entorchado en la tercera cuerda también ayuda a solucionar este problema).

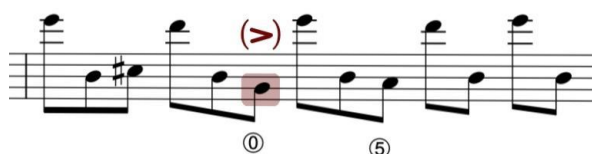
**Figura 15**

*Fragmento en el que Conviene Repetir la Pulsación con el Dedo Índice*



**Figura 16**

*Acentuación para Igualar la Intensidad de la Línea Melódica en IV.*



Por último, la posibilidad de utilizar la púa en algunos pasajes aporta riqueza y variedad al resultado. En este caso (Figura 17), por la indicación de dinámica, el carácter y el sonido sugerido (Distorsión, *sustain*) se entiende que es conveniente un sonido agresivo y con fuerza, y el ataque que otorga una pulsación con púa apoya estas necesidades musicales. A veces, cuando no da tiempo a agarrar o soltar la púa, una alternativa muy eficaz es tocar el pasaje simulando que la uña del dedo índice es una púa, y de esta manera poder alternar rápidamente ambos tipos de pulsación.

**Figura 17**

***Indicación del Movimiento de la Púa en el Movimiento II***



## 5. DESARROLLO DEL PROCESO DE GRABACIÓN

### 5.1 Primera grabación

La primera lectura de la partitura de *Inner Sights* fue en agosto de 2022, guiado por la curiosidad que me causaba el hecho de poder tocar música académica con el instrumento con el que llevo tocando otros estilos de música durante tantos años. Este primer contacto sirvió básicamente para conocer el tipo de escritura, que percibí muy similar al de las obras para guitarra clásica del compositor que ya había interpretado anteriormente.

En noviembre de 2023 retomé el estudio de esta obra con la intención de realizar un profundo análisis estético e interpretativo y publicar la grabación de una versión respaldada por esta investigación previa, y en diciembre de ese mismo año realicé la primera grabación en mi *home studio* para tener un boceto sobre el que poder madurar las ideas musicales por medio de la escucha.

Durante el proceso de grabación, se me ocurrieron varias ideas que, a mi modo de ver, aprovechaban las posibilidades sonoras de la guitarra eléctrica y sus efectos de sonido. Estas libertades las tomé en base a la creatividad, pero no sabía hasta qué punto podían llegar a modificar el contexto compositivo de la obra, así que aproveché el contacto con David del Puerto, para enviarle este boceto y preguntarle por las siguientes propuestas:

- En el primer movimiento, grabo el motivo inicial de los armónicos con el *looper* de la pedalera, y lo lanzo repetidamente de manera inversa y a la mitad de velocidad (lo que hace que suene una octava por debajo de las notas originales) para que se mantenga durante toda la parte en limpio, como si fuera un *pad* de relleno que crea una especie de paisaje sonoro.

- Segundo movimiento: durante las partes con distorsión va creciendo un *delay* que luego se mantiene durante las secciones en limpio, simplemente para ayudar a conectar estas dos partes de efectos tan contrastantes.

- El cuarto movimiento tiene una cosa extraña que hago aumentando los ms del tiempo de retardo en el pedal de *delay*, que hace que baje poco a poco la frecuencia de las repeticiones. Aparece dos veces en total, una en cada cambio de sección.

Todas estas cosas se pueden hacer en concierto, no son solo posibles en la grabación. La intención es aprovechar esa libertad con la que se suele enfocar la guitarra eléctrica en el resto de los estilos musicales. (Conversación por correo electrónico, 2024)



La respuesta de David del Puerto fue alentadora, apoyando la creatividad y la libertad con la que había interpretado la propuesta original, “siendo exactamente la libertad e imaginación tímbricas que busco del intérprete en la guitarra eléctrica (en fin, como puede serlo la ornamentación o la realización del continuo en el Barroco)”. (Conversación por correo electrónico, 2024)

## **5.2 Correcciones y propuestas externas**

Tras el primer envío de las grabaciones a David del Puerto, y corregir algunos errores de lectura que tenía, comencé a trabajar en algunos aspectos técnicos y musicales que necesitaban resolverse, y a cuidar algunos detalles necesarios para darle más naturalidad a la interpretación.

Durante este curso académico 2023/2024 he tenido la oportunidad de estudiar en *Det Kongelige Danske Musikkonservatorium* (Real Academia de Música Danesa) a través del proyecto Erasmus, con el maestro Jesper Sivebæk como tutor. Jesper es un guitarrista que, a pesar de no tocar normalmente la guitarra eléctrica, es entendido en música popular (pop, rock, folk...) y tiene un concepto de la música contemporánea muy abierto hacia la incorporación de nuevos elementos y música electrónica. Entre otras cosas, con él he aprendido un punto de vista diferente desde el cual enfocar algunos elementos de la música contemporánea. En concreto, en *Inner Sights* ha influido en:

-la forma en la que se desarrollan algunas melodías. Por ejemplo, en el primer movimiento, los segmentos «c» y «c'» de la parte A ahora están menos estáticos, algunos acordes tienen diferentes timbres, y los arpeggios están direccionados de una manera algo más clara;

-en el segundo movimiento, porque tenía algunas dudas sobre cómo enfocar los *bends* y algunos pasajes de distorsión, y ahora en la grabación definitiva, estos elementos aparecen con algo más de presencia y libertad interpretativa;

-el movimiento melódico de prácticamente todo el tercer movimiento, que ahora es mucho más *ad libitum*, respetando siempre la lógica y la coherencia musical;

-las partes A y A' del cuarto movimiento, ya que la resonancia que dejan las notas en cada calderón simula algo de movimiento (inspirado en las guitarras con palanca de trémolo que permiten tensar y destensar las cuerdas creando una oscilación en la frecuencia);

-la sensación rítmica o *groove* inherente al último movimiento.

En Copenhague también conocí al guitarrista y musicólogo Peter Lagersted (1973), que me recomendó compositores de música contemporánea para guitarra eléctrica, y me dio referencias sobre algunos de los intérpretes que están activos en este ámbito. Algunas de sus recomendaciones fueron:

- El intérprete Sean Shibe, concretamente la obra *Say It to the Still World*, compuesta para guitarra eléctrica solista y coro, por el compositor británico Lliam Paterson (1991).
- Los estrenos del concertista Yaron Deutsch (1978)
- Música de cámara con guitarra eléctrica en la plantilla de la compositora Olga Neuwirth (1968)
- El compositor Dai Fujikura (1977), presentado por él como uno de los mejores compositores actuales de Asia.
- Elena Rykova (1991) y su composición *Asymptotic Freedom II* para seis guitarras eléctricas.
- El ensamble contemporáneo *Bang on a can*.

Todas estas recomendaciones fueron un buen punto de partida por el que empezar a explorar en este campo del que a veces es complicado obtener información o buenas referencias que sirvan de ejemplo al abordar una pieza de este estilo.

### **5.3 Grabación final**

Comencé a grabar la versión definitiva a finales de mayo de 2024, también en mi *home studio*. Fue un reto incorporar todas las ideas musicales en las que había estado trabajando durante los últimos meses con la guitarra clásica (por la comodidad que otorga el instrumento respecto a la búsqueda de timbres, dinámicas, equilibrio de voces...). La decisión tomada respecto al uso de diferentes modelos de guitarra en la obra, contribuyó a una exploración mucho más profunda en la sonoridad de cada pieza; se puede percibir

cómo cada guitarra facilita algunos factores técnicos y sonoros, y cambia algunos aspectos en cuanto a equilibrio de planos sonoros y elección de efectos de sonido de la misma manera que en los intérpretes de guitarra clásica adaptamos el ángulo de ataque a la cuerda o la dinámica dependiendo del instrumento que utilizamos.

Entre otras cosas, en la entrevista también le comenté la posibilidad de subir el tempo de alguna de las partes, y recibí una respuesta afirmativa, ya que “hay que entender el lenguaje rítmico de cada pieza, pero los *tempi* son siempre relativos”.

Mi objetivo final es que funcione la música lo mejor posible, y para que funcione, tiene que funcionar sobre todo para los intérpretes y la ejecución. Si funciona para los intérpretes puede funcionar para el oyente, y por lo tanto prefiero un acuerdo. (del Puerto, Entrevista con el compositor, 2024)

## **5.4 Masterización de audio**

El término masterización proviene de la palabra inglesa *master*, y hace referencia al último proceso en una grabación sonora. Una vez exportada la pista de audio con la mezcla definitiva, se somete al proceso de masterización a través de unos determinados aparatos (analógicos o digitales) y se hace un balance entre factores como la ecualización, la compresión y la limitación. El objetivo es que la pista de audio que se va a publicar cuente con el mayor volumen posible sin deteriorar el contenido musical, y de esta manera se asegura que el nivel de intensidad de la grabación resultante esté equilibrado con el resto de grabaciones profesionales.

Cuando se graba profesionalmente a orquestas de música clásica o a grandes agrupaciones, todas las mezclas antes de publicarse se someten a unos procesos de regulación de intensidad que, a pesar de que su objetivo primordial no sea el de competir contra otras publicaciones (como pasa con estilos de música populares), aumentan el nivel de la señal resultante. También en el caso de intérpretes solistas o pequeñas agrupaciones, las discográficas con estudios de grabación profesionales también cuentan ingenieros que masterizan el resultado final dependiendo de las posibilidades del instrumento o del estilo musical. Pero aun así, la masterización de audio no es tan frecuente en este tipo de música, y hay muchas publicaciones que no están sometidas a este proceso porque el cambio no es tan perceptible como en otros estilos de música, y porque para los músicos la calidad del audio a nivel técnico no suele ser un factor muy importante.

A pesar de que la grabación de *Inner Sights* consiste en un solo instrumento y no dispone de mucho margen de mejora en lo que se refiere a compresión y limitación de audio, considero que los efectos de sonido empleados amplían bastante el rango frecuencial, y someterlo a este proceso de equilibrio frecuencial y dinámico ha contribuido en la obtención de un resultado profesional de audio. Para ello he contado con la ayuda del ingeniero de sonido Miguel Alsem, del estudio *ALSEM Mix & Mastering* especializado en mezcla y masterización de sonido con dispositivos analógicos.

## 6. CONTENIDO VISUAL

Desde el comienzo del registro sonoro a finales del siglo XIX, la elección de una imagen que represente correctamente el contenido sonoro y lo haga atractivo a nivel visual, ha sido indispensable para el *marketing*. Esto llega hasta hoy en día, que incluso en las plataformas de *streaming* de música, normalmente todo archivo de audio se publica acompañado de una imagen o video representativo. Sin duda es un factor a tener en cuenta ya que forma parte de la propuesta artística global a la hora de publicar un contenido.

Tras la grabación de *Inner Sights* surgió la posibilidad de enlazarla con una obra artística visual que tuviera que ver con la propuesta musical. De esta forma combinar diferentes disciplinas artísticas como medio para crear una propuesta conjunta más completa; algo con lo que el compositor David del Puerto coincide. En una entrevista con Javier Arias Bal, afirma:

...desde hace un tiempo estoy dándole vueltas a la famosa integración de las artes, cosa sobre la que especulaban los operistas en el XIX pero que en aquel momento era totalmente utópico; y en cambio, hoy día es algo perfectamente asequible. (Libreto del CD «Komponisten Polyphony – Polilfonía de compositores», 2008)

Para ello he contado con la colaboración de Khrystyna Khalak (2000), una artista pictórica que ha seleccionado una de sus obras como representación del sentimiento que la obra le inspira. De esta forma, las pistas de audio van acompañadas de una obra visual original.

Obra que busca «ser», entre el caos y el abatimiento. La protagonista trata de buscar el consuelo dentro de la dualidad que está viviendo, incompleta por su propia confusión, y tratando de evitar la aceptación de lo que sucede, prefiere no dirigir su mirada a al frente.

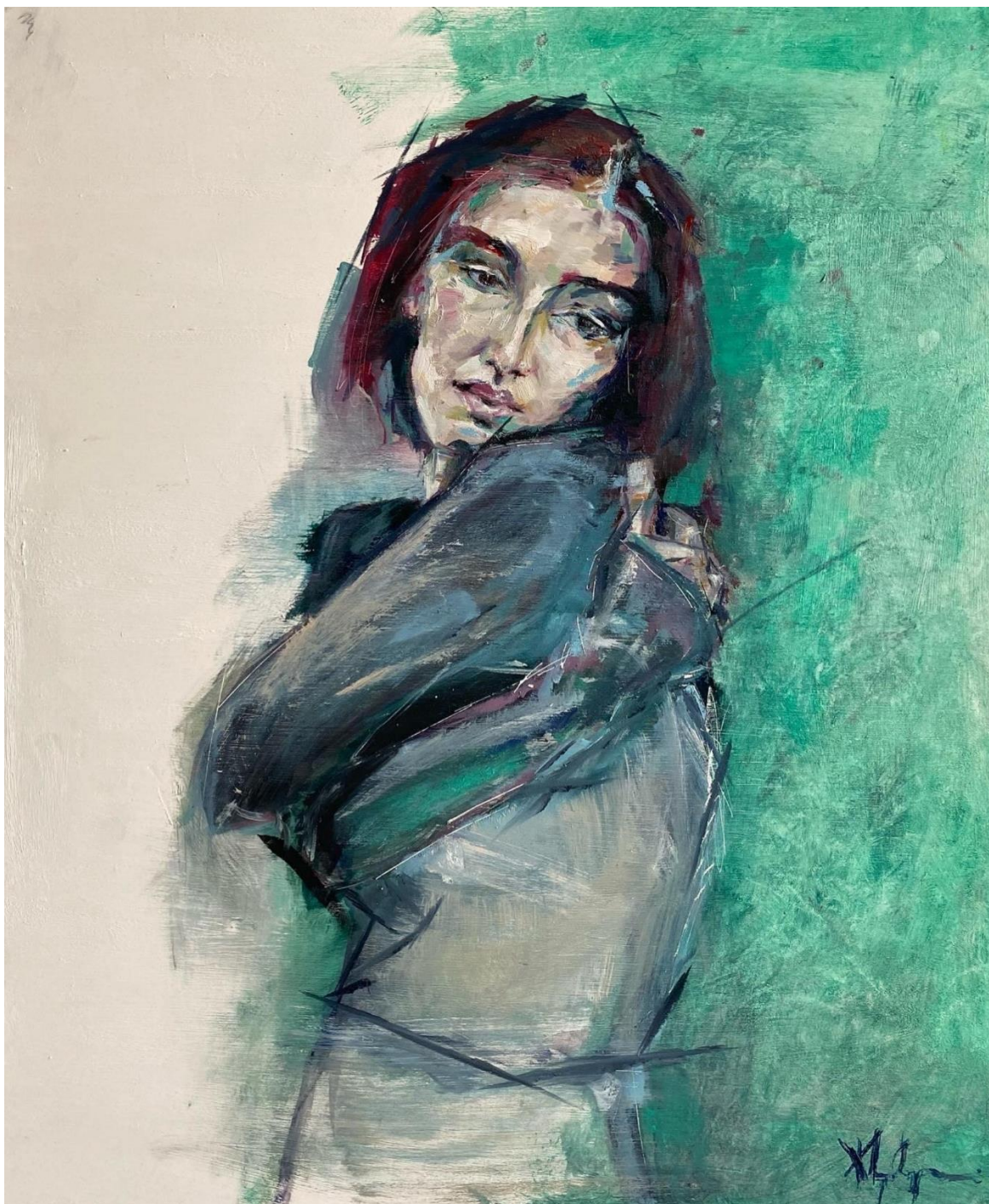
La dualidad está representada en el fondo partido, estando ella en medio de ambas realidades, y los trazos, aunque delicados, tratan de demostrar fuerza y seguridad.

Igual que *Inner Sights*, esta obra inspirada en el comienzo de la Guerra de Ucrania es un trabajo de introspección, y una búsqueda de consuelo en un camino sin definir. (Khalak, Khrystyna. Descripción de la obra, 2024)

Álvaro Guerra Acuña

**Figura 18**

*Rose de Khrystyna Khalak*



## **7. CONCLUSIONES**

La grabación sonora de la obra es el resultado principal de esta investigación, sin embargo, se pueden extraer varias conclusiones teóricas sobre este proceso.

El estilo de *Inner Sights* es un claro ejemplo de corriente estética que plantea la combinación entre una escritura académica que aprovecha las posibilidades tímbricas y técnicas de la guitarra eléctrica, y la libertad interpretativa y la creatividad que requieren otros estilos musicales. Si este tipo de obras fueran aceptadas como opción dentro del repertorio de estudio de la guitarra clásica, cada vez se crearía un interés mucho mayor por incluir este instrumento en los conservatorios y en las salas de concierto. El interés del público llegará si en primer lugar les da a los intérpretes la posibilidad de afrontar un repertorio para este instrumento que es muy similar a la guitarra clásica, pero que tiene unas peculiaridades determinadas a la hora de transmitir el sonido y esto, lejos de perjudicar el ámbito tradicional de la guitarra clásica, lo enriquecería ampliando su variedad y sus posibilidades, como sucede con cualquier tipo de extensión de conocimiento.

Grabar esta obra me ha permitido profundizar en el estudio de las capacidades de la guitarra eléctrica desde mi visión como guitarrista clásico, y buscar la implementación de algunas características musicales como son el timbre y la dinámica, que hasta ahora no sabía que eran comunes a ambas guitarras. Y aunque estos elementos responden de manera distinta en cada una de ellas, el registro sonoro demuestra que, igual que se pierde calidad en cuanto a la respuesta en la pulsación de las cuerdas, o en la capacidad de generar melodías contrapuntísticas claras y con facilidad, se gana en las posibilidades tímbricas que permite generar el uso de los efectos de transformación del sonido, y en la capacidad de crear paisajes sonoros o ambientes que acompañan el discurso musical.

Si no hubiera profundizado en este campo por mi cuenta, creo que hubiera tardado mucho tiempo en descubrir esta vertiente, y esto es un ejemplo de la falta de interés general que hay en los conservatorios por ampliar la visión de lo que se considera académico y lo que no, y de implementar nuevas formas de hacer música a los métodos tradicionales.

También ha sido inspirador poder invertir tiempo en estudiar y crear a partir de un estilo del que siento que formo parte, y en el que considero que, gracias a mi trayectoria y los

conocimientos previos, tengo algo que aportar. Creo que puede fomentar el interés en el intérprete el hecho de no tener el compromiso de enfocar la interpretación de una manera correcta en función de lo que el contexto histórico y el estudio académico pide, sino tener el «derecho» de hacer con la música lo que le pide la intuición estética del momento en el que vivimos. Considero que publicar una grabación de esta obra con mi propuesta interpretativa, puede causar interés y contribuir en la labor divulgativa de este instrumento, que lo único que necesita para ir calando en el ambiente académico es estar visible tanto para los intérpretes como para el público de música clásica.

Estudiar una obra en una corriente estética que la enseñanza tradicional no termina de abarcar, y sin tener prácticamente referencias puede ser algo tedioso y lleno de incertidumbre. Haber podido recurrir al propio compositor para comentar ideas, valorar opciones y recibir opinión ha sido un privilegio que considero como uno de los valores más importantes que tiene la interpretación de la música contemporánea: la posibilidad de recurrir a los autores para aclarar algunos aspectos, que unas veces puede ser necesaria para el proceso interpretativo, y otras, como en esta ocasión, puede ser simplemente alentadora y complementaria al procedimiento creativo que parte de la libertad e intuición del músico que se dispone a abordar la obra.

Espero que este trabajo pueda servir como guía o ejemplo a un intérprete que se encuentre en las mismas condiciones que me encontraba yo antes de realizar la investigación, y que genere algún tipo de ayuda o inspiración que genere un acercamiento a la música contemporánea para guitarra eléctrica.



## **BIBLIOGRAFÍA**

- del Puerto, D. (2008). Libreto del CD «Komponisten Polyphony – Polilfonía de compositores». (J. Arias Bal, Entrevistador)
- del Puerto, D. (2 de Marzo de 2024). Conversación por correo electrónico. (Á. Guerra Acuña, Entrevistador)
- del Puerto, D. (27 de Mayo de 2024). Entrevista con el compositor. (Á. Guerra Acuña, Entrevistador)
- Pérez Castillo, B. (2011). Un instrumento revelador. La obra para guitarra de David del Puerto. *ROSETA, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 6.
- Quintans, S. (9 de Junio de 2010). *Journals Open Edition*. Obtenido de La guitarra eléctrica como medio de creación dentro de una red de herramientas compositivas: <https://doi.org/10.4000/appareil.1021>
- Quintans, S., & Courribet, B. (Enero de 2010). *Guitarra eléctrica y creación musical contemporánea (1)*. Obtenido de Espacio Sonoro: <https://www.tallersonoro.com/anterioresES/21/Articulo2.htm>
- Romitelli, F. (s.f.). Biografía de Fausto Romitelli. (R. Milanaccio, Entrevistador) Obtenido de <https://www.ricordi.com/en-US/Composers/R/Romitelli-Fausto.aspx>
- Soutullo García, E. (2016). Escritura e Imagen, 12. En *La obra musical de David del Puerto, una postura estética de la postvanguardia*. (págs. 211-245).
- WBAI (1966). John Cage & Morton Feldman in conversation [Grabado por J. Cage, & M. Feldman]. Ciudad de Nueva York, Nueva York, EE.UU. Obtenido de <https://youtu.be/Fa5eP6idRfA?si=j9fW9yBR1MnwHVHz>
- Weiss, L. (2014). A vocação política do teatro musical contemporâneo: o exemplo de três obras de Mauricio Kagel, Hans Werner Henze e Helmut Lachenmann. *Vórtex*, 32-50.

## ANEXO

### Entrevista a David del Puerto

- 1. Cuando me diste el *feedback* sobre las grabaciones, en el correo mencionaste algo sobre escribir otro cuaderno de *Sights*. Este término, por lo que entiendo, significa que cada pieza que compone la obra es independiente del resto. ¿Hay algún concepto como este, que pueda darme alguna pista sobre esta obra? ¿Podrías hablar del contexto de *Inner Sights*? Y si hay algún motivo por el que la hayas compuesto, o algo en lo que te hayas inspirado al escribirla.**

–Sí, en realidad es una pequeña acumulación de apuntes. Ya has visto que son piezas breves, con poco desarrollo en las que a veces trabajo una sola idea bastante unitaria. En realidad, empecé a escribirla para el dedicatorio de esta partitura, que luego la grabó en disco junto con otras obras suyas; es compositor y guitarrista eléctrico, clásico y flamenco. Lo que se me ocurrió cuando me comentó lo del disco era realmente juntar apuntes, en lugar de hacer una obra en la que pensar una estructura común o que estuviera organizada en movimientos o así, hacer más bien un “arreguntamiento” de ideas. Yo trabajo mucho con un cuaderno de apuntes que puede estar en el ordenador, o puede estar en un cuadernito de papel, pero que básicamente tiene acumulaciones de ideas que unas veces están truncadas, y otras veces ya sé para dónde van a tirar o para dónde se van a desarrollar.

Las ideas siempre las tomo en formato de guitarra clásica, un poco por costumbre y cercanía con el instrumento, pero a lo mejor de ahí sale una obra de orquesta; mis ideas son comunes para todos los formatos.

Y en este caso, cuando surgió la idea de tener una obra de guitarra eléctrica en este disco, vi claro que quería justamente eso: juntar cosas que no tuvieran un desarrollo particular y que fueran casi instantáneas. Y de ahí que, como los apuntes son un poco lo más íntimo que puede tomar uno en esta vida, le doy el nombre de estas “miradas interiores”. Porque realmente un apunte es lo que es, o sea, es una mirada interior que estás tomando en un momento concreto, que puede ser por la mañana tomándote un café, o que se te ocurre en el autobús cuando vas a dar clase; lo que sea. Pero básicamente es una mirada hacia dentro, que te intima contigo mismo en un momento dado, y de la que surge la idea instantánea que luego se puede convertir en cualquier cosa.

**1.1 ¿Y estos apuntes forman parte de una temporada tras recibir el encargo de Al Pérez, en la que te planteas pasar a guitarra eléctrica las ideas que se te ocurran a partir de ese momento? ¿O son apuntes que ya tenías escritos?**

–Digamos que los apuntes estaban en estado de no-desarrollo: a lo mejor una idea, un gesto, una línea... Entonces, pensando en la guitarra eléctrica ya los traduje inmediatamente a ideas que incluían las pedaleras, o sea, la manipulación del sonido como es la esencia del instrumento hoy en día. De manera que inmediatamente las coloreé en la cabeza, y al generar un poco de extensión (porque no cabe tanto llamarlo desarrollo como extensión) de esos materiales, incorporé directamente el lenguaje propio de la guitarra eléctrica con la cuestión electrónica añadida.

**2. Ya conocía algunas de tus obras, y había tocado dos de los Tientos con la guitarra clásica, pero la primera obra de guitarra eléctrica que he trabajado ha sido *Inner Sights*. Últimamente, revisando otras de tus obras como por ejemplo la obra para ensemble *1/6 Plugged* o las del grupo *rejoice!*, me ha sorprendido encontrar una escritura un poco más alejada de lo tradicional, más compleja en cuanto a efectos y pedales. No sé si estás de acuerdo, pero si es así, ¿qué ocurre en *Inner Sights*? Porque es bastante tradicional en este aspecto.**

–Lo que diferencia a *Inner Sights* de esa escritura que yo utilizo en *rejoice!* o en *1/6 Plugged* es que justamente va destinada a una persona que la iba a estudiar y a grabar en disco en poco tiempo. Entonces he quitado un factor que cuando escribo para mí es bastante clave (...) pero no me deslicé tanto hacia el tema *loopings*, improvisación y estas cosas que muchas veces tampoco son muy escribibles, sino que tú las estás trabajando sobre la propia interpretación. Por eso le quise dar un perfil mucho más escrito y más tradicional. Realmente hay cuestiones de pedales en esa obra que aportan, pero también se podría tocar sin. Por ejemplo, en *rejoice!* o en *1/6 Plugged* es totalmente imposible porque *1/6 Plugged* tiene una cadencia completamente improvisada sobre sonidos estratosféricos, con *loopings* y demás, y en el trío pasaba lo mismo. De manera que en esta obra sí que me quedé intencionadamente con algo que Al Perez pudiera estudiar y grabar para su disco rápidamente y sin más problemas.

- 3. En *Inner Sights* veo que prácticamente todo es bastante asequible, y que incluso a las partes más virtuosas se les podría dar algo de velocidad. ¿El tempo que indicas en la partitura son los que quieres, aunque a veces sean utópicos, o escribes los que crees que son asequibles técnicamente para el intérprete?**

–Para mí los *tempi* son siempre relativos y aunque no ponga *circa* o aproximadamente, la marca metronómica es una orientación con la que el intérprete tiene que negociar para ver si le funciona o no. Mi objetivo final es que la música funcione lo mejor posible, y para que funcione, tiene que hacerlo sobre todo para los intérpretes y la ejecución. (...) Eso sí, no quiere decir que todo tenga que ser *rubato*; hay que entender el lenguaje rítmico de cada pieza, porque hay veces que es necesario ese “rubateo” y a veces sencillamente no pinta nada. No la marca metronómica, que eso ya es una cosa secundaria, pero el espíritu de cada tempo debe estar en consonancia; debe ser una mirada del intérprete sobre la intención del compositor, pero con la palabra última del intérprete sin duda.

- 4. Tenía dudas sobre el sonido de mi grabación porque he intentado cuidar que todo o casi todo suene en un tono agradable, sin perder la esencia del sonido puro de guitarra eléctrica. Pero me parece que el concepto de agradable y desagradable es muy relativo, y también puede cambiar mucho después de tantos años estudiando la guitarra clásica. No sé si recordarás ahora mismo la grabación, pero me gustaría saber si algo respecto al sonido te llamó la atención para bien o para mal.**

–Yo creo que hay momentos que podrías ser un poco más agresivo y un poco menos agradable, lo que pasa es que es muy difícil... Por ejemplo, el *jazzy* del final que dices de tocarlo más rápido, ¿se podría llevar a un poco de *crunch* cálido? Bueno, algo ganas de expresión, pero es verdad que cuando se toca limpio es tan bonito que da pena meterle ese efecto. Entonces yo creo que en conjunto se podrían extremar un poco más los timbres, y saturar un poco más los *overdrives* como idea general, pero solo si a ti te convence y te gusta, porque si no, no.

Si estás trabajando con gente de otras disciplinas, hay veces que te lo dice el responsable de la producción: que la guitarra es demasiado bonita, y hay que hacerlo más agresivo. Y tú tienes que saber a qué se refiere, que no quiere decir que tu música vaya a ser AC/DC

(...) Entonces sale uno de la zona de confort del contrapunto claro y perfecto de la guitarra clásica, y se mete en una cosa más roquera, y fenomenal.

**5. ¿Qué tipo de guitarra eléctrica prefieres? ¿Crees que tendría sentido grabar *Inner Sights* con guitarras diferentes dependiendo del sonido que se busca en cada parte?**

–He usado sobre todo una *strato*, pero he cambiado ahora porque necesito dos cosas: primero una guitarra para viajar, porque uno va cumpliendo años y necesita una guitarra que pese muy poco y que sea fácil de llevar; y por otro lado, los sonidos muy limpios que solo tienen *clean* y *reverb*, cada vez me gustan más en las cuerdas de nylon. Me he pasado a la *Silent* de Yamaha, porque es un instrumento muy versátil, y cuando le metes mucha carga de efectos responde muy bien y no hay casi diferencia con las cuerdas de acero. Lo que sí puedes percibir es que tiene menos *sustain*.

(...)

Totalmente tendría sentido grabar cada pieza de *Inner* con diferente guitarra. De hecho, si te apetece y las tienes, yo lo recomendaría. (...) Para la grabación lo haría, eso sería ya... refinamiento total. Al final es como un viaje: ir justamente desde una *Les Paul* cañera, a una semicaja, una *archtop* de estas clásicas de *jazz* con esa sonoridad tan súper dulce que tienen, todo eso es utilizar más a nuestro favor la tecnología.

**5.1 Claro, esta decisión tendría mucho que ver con lo de plantear *Inner Sights* como un conjunto de piezas independientes...**

–Exacto. Es que realmente lo son, por eso no lo quise llamar Suite. Es una Suite en la medida de que es un conjunto de piezas separadas. Pero las piezas tienen una total independencia que incluso, a lo mejor, podrían ser un cuaderno de apuntes del que desarrollara cosas más unitarias sobre una de ellas. De manera que darle ese perfil muy distintivo en la grabación me parecería ideal, vamos.

**6. Al tener que defender esta propuesta de Trabajo de Fin de Grado, me he dado cuenta de que la música contemporánea para guitarra eléctrica no se puede abordar desde un Superior de Música Moderna o de Guitarra *Jazz*;**

**solo se puede plantear desde un conservatorio clásico, porque es el único que admite este tipo repertorio. ¿Piensas que la guitarra eléctrica se debería de estudiar como instrumento complementario dentro del propio estudio de la guitarra clásica? ¿O crees que a la guitarra eléctrica le favorece seguir estando todavía en ese plano más apartado de lo escolástico, para que siga evolucionando de forma diferente?**

–Hombre, yo creo que mantener un cierto espíritu de la guitarra eléctrica fuera de lo académico es bueno. E incluso dominar un poco este aspecto de *loopings* y pedales. Pero hoy día el instrumentista clásico de conservatorio debiera tener un contacto con la guitarra eléctrica. Creo que eso de que un instrumentista te llegue a decir: no, es que es otro instrumento... Realmente no lo es; es un instrumento con unas peculiaridades, pero no es otro instrumento. (...) Aquí estás en un instrumento con la misma tesitura, posibilidades... Por parte de la eléctrica tienes las mismas posibilidades de la clásica si te lo propones. Pero al contrario, la clásica sin todo el aparataje electrónico es otro concepto de sonido y de timbre.

Sin embargo, el que haya una parte de la guitarra eléctrica que se mantenga, vamos a decir en el garaje o fuera de la academia, también es positivo. Lo popular, que es el origen del instrumento, no debe estar constantemente sometido al análisis académico porque nosotros trabajamos de otra manera. El mundo clásico que siempre tiene la versatilidad de lo académico, o sea que puede asumir más cosas, sí que debe incluir el instrumento o por lo menos una visita al mundo de la eléctrica.

Esto se implementará cuando se produzca un cambio generacional de profesores que sí que tengan la base de conocimientos y la sensibilidad de haber trabajado de otra manera la eléctrica, y de haber conocido un repertorio que el guitarrista clásico normal no conoce ahora mismo. Yo creo que más bien es cuestión de esperar un poco y el cambio se producirá por sí solo.

Lo que está claro es que la guitarra eléctrica cada vez tiene más presencia en la música de cámara contemporánea, aunque sea desde el punto de vista más ruidista o experimental, como un instrumento adicional al grupo de cámara, que tiene unas posibilidades distintas de las de los instrumentos acústicos. Cada vez hay más obras que la incluyen, y esto necesariamente hará que un guitarrista clásico sienta curiosidad o necesidad profesional de bandearse con la eléctrica.

**7. Creo la guitarra eléctrica en la música contemporánea se está enfocando de dos formas opuestas: una de ellas es utilizándola con todos sus clichés, y haciéndola sonar más o menos como se espera que suene una guitarra eléctrica (que viene por su vinculación con la música popular); y la otra es considerándola como un instrumento más, que simplemente tiene la posibilidad de utilizar efectos y conseguir nuevas sonoridades. ¿Qué consideras más interesante?**

–Yo creo que la primera visión es la más simplista, (...) limita mucho. Creo que se queda muy corto en las posibilidades que la guitarra puede dar, y de hecho no es un repertorio que me parezca extremadamente interesante. Pero fíjate que, si nos remontamos a los años cincuenta, la guitarra eléctrica entendida como el instrumento limpio que venía casi casi del *jazz* (que es como Stockhausen la emplea en *Gruppen*, por ejemplo), donde realmente haces sonidos de un instrumento que tiene unas características determinadas, hace sonidos normales que podría estar tocando otro. Eso se ha explorado menos porque requiere un poco más de conocimiento. Justo en esa obra no está muy utilizada, pero representa una integración en el grupo que considero más rica y más efectiva.

Para mí hay un uso de la guitarra eléctrica completamente limpia e integrada en la orquesta de una forma muy eficaz y bellísima, que es la partitura original de *West Side Story* de Bernstein, donde utiliza la *spanish guitar* en algunos números, y la eléctrica en casi todo, haciendo unos empastes con el piano y la percusión con unas disonancias para darle un sonido un poco así crepitante. Esa vía se quedó un poco cortada porque realmente requiere más trabajo y más conocimiento. Requiere más conocimiento de orquestación, de instrumentación... Mientras que en la utilización más ruidosa y más estándar de lo que uno espera de la guitarra eléctrica (con toda la distorsión todo el rato, y este tipo de cosas que se emplean mucho en la contemporánea), yo creo que es más cultural que musical. Es como decir: “Y ahora meto aquí la rebeldía de la juventud con su *rock and roll*”. Pero no es exactamente un uso meditado, con el timbre, los colores, los empastes y las mezclas que el instrumento te puede dar, que es algo bastante más complejo y más sofisticado. Que naturalmente puede incluir la distorsión, o no; porque el instrumento no está fabricado para eso, eso vino después.