

## APROXIMACIÓN DEL *FINGERSTYLE* A LA GUITARRA CLÁSICA.

### Algunos autores representativos.

Ana Reig Jiménez



A la memoria de Roland Dyens, fallecido en octubre de 2016.

### Resumen

El *fingerstyle* es una forma de tocar la guitarra basada en la utilización de técnicas muy concretas –como *tapping*, *slaps*, percusión en las distintas partes del instrumento, etc.- con fines tímbricos que además otorgan la posibilidad de tocar piezas o fragmentos musicales que de otra forma resultaría imposible. Es un estilo cultivado fundamentalmente en la guitarra acústica, pero en las últimas décadas han ido surgiendo compositores de guitarra clásica que se han visto influenciados por él. En el presente escrito se muestran ejemplos concretos de influencias mutuas, en lo relativo a mecanismos y realización técnica. Se han escogido tres autores de guitarra clásica, Roland Dyens, Andrew York y Diego Barber -cada uno con una obra representativa-, que poseen rasgos de ambos estilos, y se han analizado y sacado a luz qué elementos son similares entre ambos. También se ha procedido a grabar algunas de las obras como apoyo visual y sonoro. Por otro lado, se pretende dar a conocer el *fingerstyle*, mostrar técnicas modernas para guitarra, promover la ampliación de repertorio, la consideración del *fingerstyle* como estilo, el acercamiento entre la música *popular* y la música *culta occidental* y promover la mezcla e integración de distintas influencias musicales.

**Palabras clave:** *fingerstyle*, integración, técnica, el sonido, autenticidad

## Resum

El *fingerstyle* és una forma de tocar la guitarra basada en la utilització de tècniques molt concretes –com *tapping*, *slaps*, percussió en les distintes parts de l'instrument, etc. –amb fins tímbrics que a més atorguen la possibilitat de tocar peces o fragments musicals que d'una altra manera resultaria impossible. És un estil fonamentalment cultivat a la guitarra acústica, però en les últimes dècades han anat sorgint compositors de guitarra clàssica que s'han vist influenciats per ell. En el present escrit es mostren exemples concrets d'influències mútues, quant a mecanismes i realització tècnica. S'han triat tres autors de guitarra clàssica, Roland Dyens, Andrew York, i Diego Barber –cadascun d'ells amb una obra representativa-, que posseïxen trets d'ambdós. També s'ha procedit a gravar algunes de les obres com a suport visual i sonor. D'altra banda, es pretén donar a conèixer el *fingerstyle*, mostrar tècniques modernes per a guitarra, promoure l'ampliació de repertori, la consideració del *fingerstyle* com a estil, l'acostament entre la música «popular» y la música «culta occidental» i promoure la mescla i integració de distintes influències musicals.

**Paraules clau:** *fingerstyle*, integració, tècnica, el so, autenticitat

## Abstract

The *fingerstyle* is a way of playing the guitar based on the use of very specific techniques -such as *tapping*, *slaps*, percussion in different parts of the instrument, etc.- for timbral purposes that also give the possibility of playing pieces or musical fragments that otherwise would be impossible. It is a style mainly cultivated in the acoustic guitar, but in the last decades classical guitar composers that have been influenced by it have been appearing. This paper presents concrete examples of mutual influences, in terms of mechanisms and technical realization. Three classical guitarists, Roland Dyens, Andrew York and Diego Barber –each one with a representative work-, that have traits of both styles, have been chosen, and have been analyzed and it has been pointed what elements are similar between both. Some of the musical pieces have also been recorded as visual and sound support. On the other hand, it aims to reveal the origin of *fingerstyle*, to show modern techniques for guitar, to promote repertoire enlargement, the consideration of *fingerstyle* as a style, the approach between «popular music» and «western cultured» music and promote mixing and integration of different musical influences.

**Keywords:** *fingerstyle*, integration, technique, the sound, authenticity

## 1. Qué es el *fingerstyle*

El término *fingerstyle* es algo confuso y poco preciso. En principio, no hace referencia a un género musical o estilo, ni a una forma, sino a una manera de tocar. La Asociación de Guitarra *Fingerstyle* de Toronto (TFGA) define desde un punto de vista técnico el *fingerstyle* como:

el uso independiente de cada uno de los dedos de la mano derecha con el fin de tocar múltiples partes de una pieza musical que normalmente tocarían los distintos miembros de un grupo. Bajo, acompañamiento armónico, melodía y percusión, pueden ser tocados simultáneamente cuando se toca *fingerstyle* (Stang y Purse, 2014: 60).

Desde los años 70 el concepto de *fingerstyle* se ha ido ampliando enormemente y actualmente abarca técnicas muy complejas, tanto de mano derecha como de mano izquierda, que mezclan desde *fingerpicking* hasta *tapping* o «Guitarra Percusiva» (término traducido del inglés *Percussive Guitar*). Estas técnicas se explicarán posteriormente.

### 1.1 Origen del *fingerpicking*

El *fingerpicking* o *thumbpicking de Kentucky* se desarrolló en relación al Piedmont blues, estilo surgido en la década de 1920 caracterizado por la forma de tocar de la guitarra que empleaba un bajo alternado junto con una melodía en las cuerdas agudas. El resultado es una música semejante al ragtime en el piano. Nace en torno a dos figuras importantes: Alice DeArmond Jones (1863-1945) y Arnold Shultz (1886-1931). Según William E. Lightfoot tiene seis características fundamentales:

- 1) Una línea de bajo que va alternando entre fundamental y quinta (el efecto «boom») y que se acentúa pulsando con una *thumbpick* (púa de pulgar) –en un compás de 4/4 se marcan los tiempos 1 y 3, como en el jazz- (Figura 1).
- 2) El constante, ligero y amortiguado acompañamiento armónico que sigue a contratiempo (efecto «choke»).
- 3) Una línea melódica ligera, alegre y sincopada.
- 4) La amortiguación del bajo y del «choke» realizada colocando el dorso de la mano derecha encima del puente (*muted strings* o *pizzicato*, Fig. 2).
- 5) Un repertorio de *licks* regionales y figuras ornamentadas.
- 6) La capacidad de adaptación de sus técnicas a un amplio rango de géneros musicales. El efecto de conjunto es de una música completa, con ritmo armonía, melodía y una línea de bajo; como si de varios instrumentos se tratase.



Figura 1. Ejemplo de un esquema rítmico de thumbpicking. Se destacan los tiempos 1 y 3. Cabe señalar además la ligera acentuación práctica (no escrita) del inicio de la melodía, que se anticipa al tercer tiempo (Snyder, 1987: 28).

Fig. 2. *Muted Strings* (O’Dorn, 2010: 18).



El estilo se perfeccionó a través de la figura de Merle Travis, por quien llegaría a llamarse *Travis picking* (Fig.3), del que cabe decir, como peculiaridad, que tan solo utilizaba el dedo índice para realizar la melodía. Posteriormente Chet Atkins –uno de los creadores del *Nashville Sound*-, popularizaría aún más el estilo, lo fusionaría con diversos géneros musicales y asemejaría su técnica –ya con la utilización de todos los dedos de la mano derecha- a la de la Guitarra Clásica.



Fig. 3. Patrón sencillo de *Travis picking* (Manzi, 2000:29).

A partir de entonces, el *fingerpicking* se ha ido fusionado y exportando a otros estilos musicales, dando lugar a nuevas vertientes de *fingerstyle*. Dos ejemplos claros de ello son Michael Hedges y Preston Reed, pioneros en el estilo de «Guitarra Percusiva». En las décadas de los 80 y los 90, ambos desarrollaron un tipo de música y unas técnicas muy particulares que han supuesto un punto de inflexión en el *fingerstyle* y que han tenido su eco en multitud de guitarristas. Cabe señalar que aunque ambos se decantaron por la guitarra acústica, realizaron también estudios de guitarra clásica, por lo que sus exploraciones con el instrumento han sido ya a raíz del conocimiento previo del mismo y de su técnica, además de influir en ellas otras experiencias musicales obtenidas con el jazz u otros géneros. Un ejemplo claro de influencia «clásica» dentro de la música de Hedges es el desarrollo sistemático de Steve Reich, presente en su *Música para 18 músicos*, que inspiró una de las obras más famosas del guitarrista: *Aerial Boundaries* (Fig. 4).

Otro ejemplo es la importancia del color en su música, atención que recuerda a la idea de *Klangfarbenmelodie* de Schönberg, en la que «la instrumentación de la pieza es tan importante como lo es la armonía y el ritmo y tiene su propia estructura funcional». Por ello, en muchas piezas de Hedges no encontramos líneas melódicas claras, pero sí una amplia variedad de posibilidades tímbricas de la guitarra, que constituyen la principal idea de la composición. Prueba de ello son sus piezas *Ritual Dance* y *Rickovers Dream*.



Michael Hedges, "Aerial Boundaries" Measure 3

Michael Hedges, "Aerial Boundaries" Measure 5

Michael Hedges, "Aerial Boundaries" Measure 9

Michael Hedges, "Aerial Boundaries" Measure 11

Michael Hedges, "Aerial Boundaries" Measures 13-14

explicadas- que les permiten realizar pasajes que de otra manera serían imposibles y explorar las posibilidades tímbricas del instrumento.

## 2. Similitudes técnicas entre el *fingerstyle* y la guitarra clásica

Existen gran variedad de técnicas similares entre el *fingerstyle* y el estilo «clásico», más allá del desarrollo independiente de los dedos de la mano derecha. A continuación se muestran algunas técnicas compartidas entre ambos estilos:

### ❖ *Pizzicato* y *Slap*

Se busca un sonido corto y percutido. En guitarra su uso es muy común y en el ámbito popular se le suele conocer como *palm mute* (anteriormente nombrado). Además del *pizzicato* normal, se encuentra muy extendido también el *pizzicato Bartók*, que acentúa aún más el aspecto percusivo, a veces, casi perdiéndose la nota en sí. Podemos encontrar

Fig. 4. Fragmentos de la obra *Aerial Boundaries* de Michael Hedges: ejemplo de transformación de un motivo. La obra empieza con un motivo repetitivo de quintas que ocupa dos compases y que se va escuchando a lo largo de la pieza. En el tercer compás hay un pequeño cambio -la segunda voz baja al séptimo grado- en las quintas paralelas, que establece la tonalidad inicial de La menor. En el compás 5 vuelve a haber una variación y entra una voz inferior, que mueve la armonía a un acorde D9. En el compás 11 de la siguiente variación se hace un pequeño desarrollo de la voz grave, manteniendo intactas las de arriba. Finalmente, tras todos estos cambios, el resultado es la aparición en el compás 13 de la idea melódica dominante de la pieza (Raitt, 2014: 36).

Tanto él como Reed destacan por la ampliación de la tesitura normal de la guitarra con el uso de afinaciones alternativas ideadas para cada pieza, adaptando el instrumento a la música y no al revés -. Además destacan por el uso de técnicas poco convencionales como el *tapping*, la percusión en la caja o el *slap* -posteriormente

un ejemplo de esta técnica en el final del *Fuoco*, tercer movimiento de la *Libra Sonatine* de Roland Dyens (Fig.5). Al *pizzicato* Bartók, en el ámbito jazzístico o popular, se le conoce también como *pop* y suele estar combinado (normalmente haciendo la octava) con la técnica de *slap* (proveniente inicialmente del bajo), que produce el mismo efecto sonoro pero con mayor intensidad y se realiza golpeando la cuerda con el lateral de la primera falange del dedo pulgar. Puesto que el *slap* es un golpe más fuerte, en combinación, se emplea antes que el *pop* (siendo la combinación *slap-pop*). La técnica del *slap* se utiliza también para más de una cuerda y, si se realiza en uno de los nodos donde se crean armónicos (normalmente trastes XII, VII o V), pasa a llamarse *slap harmonics*, una técnica muy extendida en el *fingerstyle*.



Fig. 5. Ejemplo de *pizzicato* Bartók en el *Fuoco* de la *Libra Sonatine* de Roland Dyens. Dicho *pizzicato* está anotado con una B y al final de la partitura cita la siguiente aclaración: «levantar la cuerda con los dedos pulgar e índice y hacerla golpear» (Dyens, 1986).

### ❖ *Tapping*

El *tapping* de mano izquierda no es más que la realización de ligados (sueltos o en grupo, ascendentes o descendentes) sin la utilización de la mano derecha, realizando mayor o menor presión en función del efecto sonoro que se desea buscar, más o menos percutido. Un ejemplo de ello en la guitarra clásica puede ser la Variación nº IX de la obra *Variaciones sobre un tema de Sor* de Miguel Llobet. Toda la variación se realiza con ligados de mano izquierda, pero sin efecto percutido. Cabe añadir que la técnica de ligados de mano izquierda sola ya se había introducido en la guitarra clásica mucho antes. Mateo Carcassi habla de ella en su libro *Méthode complète pour la guitare*, op. 59 (1825). Pero, por lo menos, ya existía en 1799, año en que Fernando Ferandiere empleó exclusivamente técnicas de mano izquierda en su obra *Thema: con diez Variaciones para Guit.a / música característica y propia de este ynstrumento*. En ella no solo emplea escalas, sino también acordes de tres y hasta cuatro notas exclusivamente con la mano izquierda (Josel y Tsao, 2014: 137).

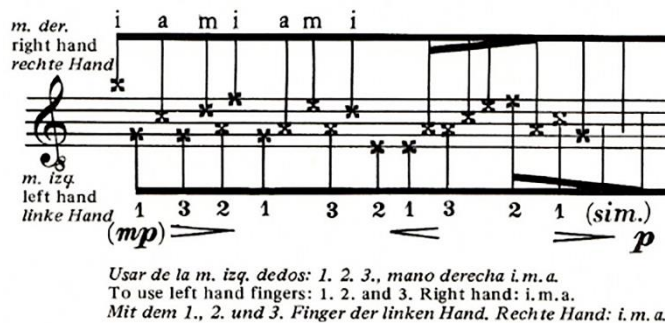
El *tapping* de mano derecha se realiza de la misma forma, con independencia de la mano izquierda, pero es muy común su uso combinado, ya que permite realizar ligados de notas que se encuentran muy alejadas en el diapasón. La técnica del *tapping* (a dos manos) en sí no es algo novedoso, aunque su historia en algunos aspectos resulta un tanto incierta, ya que hay escasa información acerca de todo su desarrollo. Sin embargo, se cree que su origen data del s. XIX, ya que el virtuoso violinista Nicolás Paganini usaba una técnica similar para su *pizzicato* que empleaba ambas manos, lo que le permitía añadir líneas de contrapunto a su música. Dicha técnica de ligados con la mano derecha la trasladó por primera vez a instrumentos con trastes en la década de los 50 del s. XX el guitarrista

Jimmy Webster –de quien destaca el libro *Illustrated Touch System for Electric and Amplified Spanish Guitar* (1952)-. Posteriormente Emmett Chapman inventaría un instrumento con trastes y diez cuerdas (el *Chapman Stick*) que se tocaría con *tapping* a dos manos, de forma similar a un instrumento de tecla. En la década de los 80 Van Halen popularizó la técnica para guitarra eléctrica a raíz de su maestría llevándola a cabo en *Eruption*, pero como se puede ver, la técnica es anterior (Raitt, 2014: 16-17). El *fingerstyle* la emplea como recurso, con fines tímbricos o como solución a pasajes que de otra forma sería imposible realizar, pero no necesariamente se basa específicamente en ella –aunque existen también piezas construidas a partir de esta técnica, como podría ser *Drifting*, de Andy Mckee<sup>1</sup>. Del mismo modo, aparece en diversas obras para guitarra clásica a partir de la segunda mitad del siglo XX, como pueden ser la *Sequenza XI* de Luciano Berio (1987-88) (Fig.6), *La Espiral Eterna* de Leo Brouwer (1970) (Fig.7), el II Movimiento de *Las seis Cuerdas* de Álvaro Company (1963) o *Foxfire Eins* de Helmut Oehring (1993). El principal «inconveniente» de esta técnica quizá sería su limitación dinámica (Josel y Tsao, 2014: 138-139).



Fig. 7. *Tapping* de mano derecha de *La Espiral Eterna* de Leo Brouwer, p. 8 sistema 1 (Lunn, 2010: 26-28).

Fig. 6. *Tapping* de la *Sequenza XI* de L. Berio, p. 4 sistema 2 (Lunn, 2010:26-28).



Usar de la m. izq. dedos: 1. 2. 3., mano derecha i. m. a.  
 To use left hand fingers: 1. 2. and 3. Right hand: i. m. a.  
 Mit dem 1., 2. und 3. Finger der linken Hand. Rechte Hand: i. m. a.

Existe otra forma de *tapping* llamada *battuto tapping*<sup>2</sup> que consiste en realizar esta técnica pero haciendo uso de una púa o plectro o las uñas con el fin de obtener suaves bi-tonos (Josel y Tsao, 2014: 152-154).

### ❖ Bi-tonos

Cuando una cuerda vibra después de la realización de un ligado ascendente -al golpear la cuerda después en el traste apropiado-, se producen dos notas, una procedente de la vibración de la sección de la cuerda que va desde el dedo hasta el puente, y la otra de la que va desde la cejilla hasta la nota colocada. Este bi-sono producido también ha sido llamado *pizzicato* de mano izquierda en la literatura (Scheinder, 1985: 126). Podría decirse que son consecuencia del *tapping* de mano izquierda. Se pueden encontrar bi-tonos dentro de la literatura para guitarra clásica, por ejemplo, en *Start Now*, dentro de los *11 Etudes* de Benjamin Verdery (Fig. 8).

<sup>1</sup> Se puede observar una interpretación de la pieza en uno de los videos realizados para el trabajo: <https://www.youtube.com/watch?v=VgoTfVFiHKc>

<sup>2</sup> La palabra *battuto* hace referencia a una técnica proveniente del violín consistente en percutir las cuerdas con la parte de madera del arco.



Fig. 8. Bi-tonos en *Start Now*, de los *11 Etudes* de Benjamin Verdery, compás 2 (Lunn, 2010: 20-21).

### ❖ *Tambora*

Emula el golpe de un tambor al mismo tiempo que permite sonar la armonía. La primera referencia que se tiene al respecto es de la *Escuela de Guitarra* de Dionisio Aguado:

La tambora consiste en herir las cuerdas de un acorde cerca del puente con el dedo largo estendido, y aún mejor con el pulgar, dando en este caso un movimiento de media vuelta á la mano, para que caiga de plano sobre la cuerda (Aguado, 1825: 48).

Actualmente se utiliza de la misma manera, sobre todo con la base de la palma de la mano derecha, más cercana al pulgar. El tono o la afinación varían en función de la distancia al puente a la que se realice dicha técnica (Lunn, 2010: 34-38). Se pueden encontrar tambora en la guitarra clásica, por ejemplo, en la *Sonata* de Alberto Ginastera en *Eloge de Leo Brouwer* de Roland Dyens.

### ❖ *Armónicos*

Son sonidos pertenecientes a la serie armónica de una fundamental, resultados de la vibración fraccionada de un cuerpo, en este caso, una cuerda. Se obtienen colocando levemente el dedo sobre un nodo (un punto donde la cuerda no vibra). François-Auguste Gevaert menciona su uso en la cítara griega y parece que en la cítara china su utilización es incluso anterior. Tomás Vicente Tosca explica su uso en la tromba marina para obtener un sonido «semejante al del clarín». Dionisio Aguado ya habla de esta técnica aplicada a la guitarra en su *Escuela* de 1825 y los divide en tres categorías según su modo de ejecución. Se dividen por tanto en naturales, octavados y compuestos o «tipo violín». Los primeros se obtienen colocando el dedo sobre los puntos nodales básicos (trastes XII, IX, VII, V, etc.); los octavados y los compuestos son considerados «armónicos artificiales» (parten de una cuerda pisada en un traste) y su única diferencia radica en la altura del sonido obtenido, siendo octavados si el sonido es una octava más aguda que la nota pisada y siendo compuestos si el intervalo obtenido es mayor que la octava. Si los armónicos compuestos se realizan con dedos de la misma mano (en ocasiones se utiliza el pulgar de la mano izquierda para pisar armónicamente) es cuando se habla de armónicos «tipo violín» (Jimeno, 2011).

En el *fingerstyle* se emplea muy frecuentemente una técnica de armónicos llamada *slap harmonics*, citada anteriormente, que se usa percutiendo las cuerdas en los puntos nodales básicos. Algunos ejemplos de utilización de esta técnica en la guitarra clásica son *Starry Night on the Beach* y *Jumping Cholla* de *A Wishper in the Desert* de Brad Richter (Fig. 9).



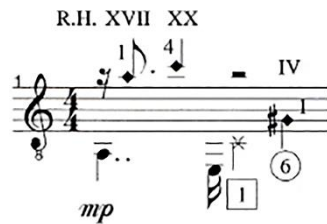


Fig. 9. Ejemplo de armónicos con slap en *Jumping Cholla* de *A Wishper in the Desert* de Brad Richter, compás 1 (Lunn, 2010: 31).

Otra técnica de armónicos muy usada en el *fingerstyle* y extendida por Chet Atkins son los «armónicos en cascada» o *harp harmonics*, que consiste en la combinación de armónicos y ligados (Fig. 10).

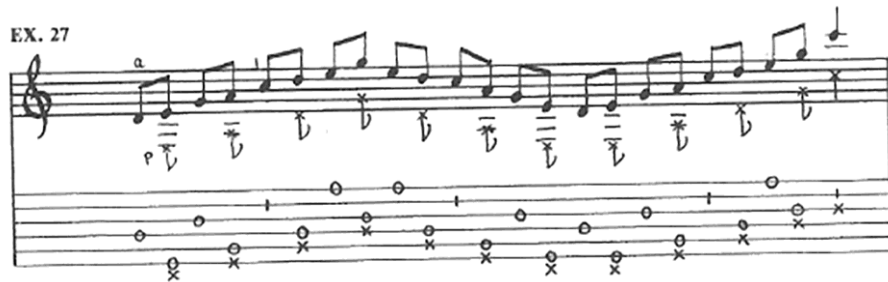


Fig. 10. Ejemplo de armónicos en cascada de Lenny Breau (Breau, 1985: 24).

#### ❖ *Tamburo*

Se trata de cruzar dos cuerdas –pasando una por encima de la otra– con un dedo de la mano izquierda para obtener un sonido similar al de la caja de una batería. Aparece dicha técnica en la *Gran Jota* de Tárrega de 1872. A pesar de que esta técnica no es muy común en la guitarra acústica, el efecto sí lo es, ya que es muy habitual una técnica de sonido similar. Dicha técnica consiste en golpear las cuerdas graves (normalmente 6ª o 5ª) con el dorso del dedo pulgar (parecido al *slap* normal y con un único fin percusivo) (Josel y Tsao, 2014: 164-165).

#### ❖ *Bending*

Proveniente del blues y enormemente extendido en el rock, consiste en bajar o subir una cuerda, estirándola con un dedo de la mano izquierda, con el fin de subir la afinación hasta la nota deseada. Dentro de la guitarra clásica, puede encontrarse en el *Fuoco* de la *Libra Sonatina* de Roland Dyens.

#### ❖ *Alzapúa*

Consiste en la realización de notas del bajo con la pulsación contraria del pulgar, en sentido ascendente. A pesar de que esta técnica pertenece al flamenco y no específicamente a la guitarra clásica, cabe señalar su extensión hacia la guitarra acústica dentro del *fingerstyle*. Véase, por ejemplo, *Tabula Rasa* de Callum Graham como un ejemplo ilustrativo de lo anterior mencionado.

### ❖ Percusión en la caja

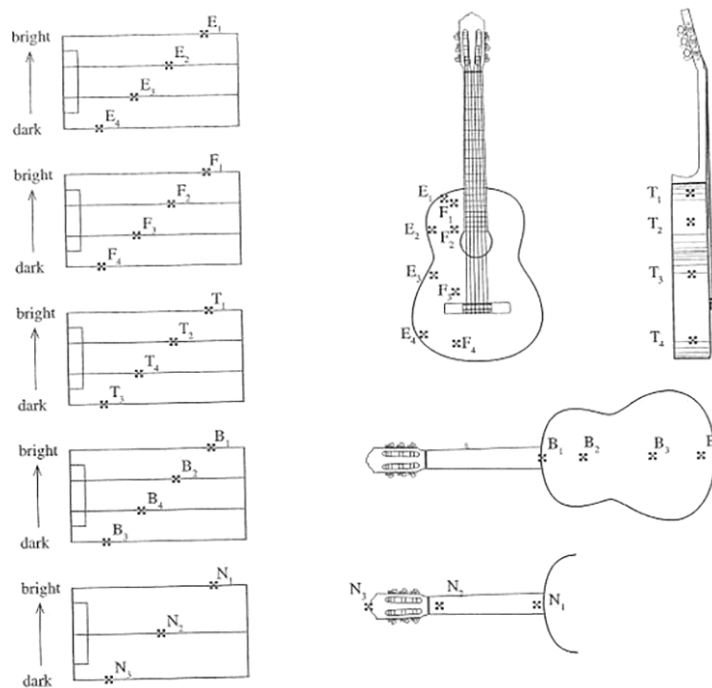
La primera acción percusiva sobre la caja que se conoce es el golpe, utilizado con maestría por los guitarristas flamencos. Se pueden encontrar ya menciones al golpe en las *Cumbees* del Codice Saldívar No.4 (1732) de Santiago de Murcia (Fig. 11) (Russell, 2003: 175-181). En guitarra acústica también se utiliza en ocasiones dicha técnica y por ello es muy común que el instrumento incorpore de por sí un golpeador bajo la boca.



Fig. 11. Ejemplo de golpe en las *Cumbees* de Santiago de Murcia, sistemas 1 y 2 (Josel y Tsao, 2014: 158-163).

Posteriormente al golpe, los guitarristas y compositores han ido añadiendo diversos lugares donde realizar percusión en la caja, creando al final un mapa con distintos timbres (Fig. 12).

Fig. 12. Mapa percusivo de la guitarra según la localización y la gradación de timbres (Josel y Tsao, 2014: 158-163).



### ❖ Percusión con las cuerdas

Otra acción muy utilizada es la percusión con las cuerdas, amortiguando su sonido con una de las dos manos (normalmente izquierda), creando distintos ritmos. Se utilizan tanto rasgueos como golpes secos sobre las cuerdas. Otra forma, además, de realizar un sonido percutado, son las «notas fantasma», muy utilizadas en jazz y en el *fingerstyle*, que son notas que no llegan a presionarse del todo con la mano izquierda, por lo que suenan suaves y amortiguadas -a veces carentes prácticamente de afinación- y con un cierto efecto percutado. También cabe destacar la influencia del rasgueo y, en concreto, del rasgueo flamenco -que dispara los dedos- en el desarrollo reciente del *fingerstyle*, ya que existe una técnica derivada que emplea el disparo de alguno de los dedos de la mano derecha, normalmente el *m* y el *a* juntos, para crear un acompañamiento armónico-percusivo con un efecto de plato de batería.

### ❖ *Slide* y utilización de objetos ajenos al instrumento

Cabe destacar también la utilización de objetos ajenos a la guitarra con fines percusivos o tímbricos, como la colocación de un clip en el puente para obtener un sonido metálico. En caso de querer asemejar el timbre de la guitarra clásica al del *fingerstyle* sin tener que realizar un cambio de colocación de la muñeca y otras acomodaciones técnicas, Andrew Rhinehart propone en su tesis *Adapting Traditional Kentucky Thumbpicking Repertoire for the Classical Guitar* colocar una pequeña sordina de espuma en el puente que cubra las cuerdas graves (Rhinehart, 2015: 32-36).

## 3. Autores que mezclan ambos estilos

Hasta los años 70 del siglo XX, la guitarra clásica se había mantenido a cierta distancia del mundo popular y del jazz y no es, en realidad, hasta la década de los 80 en la que empiezan a surgir composiciones que aproximan la música o las influencias populares al instrumento. Compositores como Nikita Koshkin, Francis Kleynjans, Leo Brouwer, Stepan Rak, Toru Takemistu, Roland Dyens y Carlo Domeniconi comienzan a ampliar el repertorio guitarrístico y con él las posibilidades idiomáticas del instrumento (Graham, 2001: 165-185). En este último aspecto, y en relación con su semejanza al *fingerstyle*, cabe destacar a una serie de guitarristas que han realizado importantes aportaciones en las últimas décadas con sus composiciones o/e interpretaciones, como son Roland Dyens, Andrew York, Benjamin Verdery, Muriel Anderson, William Kanengiser, Diego Barber, Evan Hirschelman, Gyan Riley o Jeff Linsky, entre otros.

### 3.1 Roland Dyens (Turquía, 1955-2016)

Los guitarristas que tienen una experiencia de la música popular y son capaces de conectar ese conocimiento con las técnicas estructuradas de la formación clásica, a menudo incorporan elementos de ambos en sus prácticas musicales. Muchos de los compositores para guitarra de nuestro tiempo incorporan en alguna medida esta mixtura o hibridación de *dos mundos* en sus trabajos. Ejemplos de ello son Leo Brouwer, Dusan Bogdanovic, Marco Pereira o los ya citados Andrew York y Carlo Domeniconi. Roland Dyens es una de las principales figuras de este tipo de tendencia (Vincens, 2009: 10, 17-26).

Influyen mucho en su estilo musical sus experiencias con, el jazz, las canciones populares francesas y el jazz sudamericano –fundamentalmente–, más allá de su formación «clásica». Su música es, por tanto, ecléctica, pero el resultado final es una integración natural y nada forzada de todas estas fuentes. Él enfatiza en que no pretende aunar distintos estilos, sino que disfruta de distintos tipos de música y estos se integran de forma natural en sus composiciones. Su estilo se caracteriza por una sensibilidad especial al sonido y al timbre, el uso de ritmos inusuales, de melodías sincopadas que surgen a menudo del acompañamiento, cambios de timbre, y la incorporación de gran cantidad de técnicas para la guitarra. Dyens, además, utiliza a menudo los *ostinato* para crear una atmósfera que envuelva posteriormente la melodía (normalmente sincopada). Un ejemplo de ello es *Tuhu*, de su *Homenaje a Villa-Lobos*. En todos estos aspectos, puede encontrarse una semejanza entre el estilo de Roland Dyens y el *fingerstyle*, ya que ambos buscan los cambios de color, las melodías sincopadas sustentadas por un bajo y/o

acompañamiento *ostinato* y usan de muy diversas técnicas con el fin de alcanzar estos resultados musicales. El cuidado del timbre en Roland Dyens también es en parte influencia de la tradición de la música francesa, con compositores, como Debussy, que concebían el timbre como una parte integral del diseño musical. El padre de Dyens, además, era pintor y dice haber aprendido de él el amor hacia los distintos colores. Por ello, Dyens busca nuevas posibilidades tímbricas, creando nuevas técnicas que lo permitan, al igual que el *fingerstyle*.

También es característico en él el uso de la *scordatura*. Dyens sostiene que arreglar es un «arte de sacrificio», de saber qué omitir y qué añadir para hacer la pieza más idiomática para la guitarra. Cuando arregla una pieza, Dyens empieza eligiendo la tonalidad y decidiendo si utilizará *scordatura*. Estas elecciones a menudo se realizan pensando en que la tónica y la dominante queden como notas al aire. Él trata de utilizar los colores de tono de la guitarra para poner de relieve los aspectos más interesantes de la pieza. También añade libremente sus propias ideas a sus arreglos. En el uso de la *scordatura* también es semejante su estilo al *fingerstyle*, que utiliza muy diversas afinaciones en función de las posibilidades técnicas del instrumento, de su facilitación para añadir más voces y del color.

Otro aspecto fundamental en su música es la rítmica, a menudo irregular o que surge de la música popular (elemento nuevamente similar al *fingerstyle*). Dos ejemplos de ello son la *Libra Sonatine* y *Cuba libre*, movimiento de su *Eloge de Leo Brouwer* (Beavers, 2006: 17-27).

Roland Dyens es muy específico con las técnicas que se deben usar para interpretar sus obras y realiza anotaciones muy detalladas para explicarlas (Fig.13). Esto se debe a que sus técnicas tienen fines tímbricos muy concretos, que en ocasiones pueden resultar más importantes que las armonías (Birch, 2005). Muchas de sus composiciones surgen de la improvisación –característica que lo aproxima a la forma de componer de la música popular- y posteriormente las refina. Le gusta crear efectos que parecen imposibles en la guitarra y que se integran de manera natural -no forzada-, por ello, y a raíz de la improvisación, emplea técnicas como el *slap*, el *tapping*, diferentes rasgueos –como el trémolo de «dedillo»-, golpes percusivos en las distintas partes de la guitarra, etc. Además de indicaciones técnicas, Dyens añade muchas notas sobre timbre y dinámica que, a veces, incluso van de nota en nota. Su forma de componer, basada muchas veces en la improvisación –aunque no siempre-, puede ser un poco jazzística, pero el hecho de anotar todo con indicaciones es sin duda un rasgo muy «clásico».

Otros aspectos muy cuidados en la técnica de Dyens son la duración de los sonidos y la limpieza de la mano izquierda –evitar ruidos indeseados-. Sin embargo, para él el elemento musical más importante, y en esto se asemeja mucho al jazz y al *fingerstyle*, es el pulso rítmico, casi a la par con el color. No obstante, también enfatiza mucho en la importancia de la articulación, la acentuación, el fraseo y la forma de arpeggiar, cosa que pone en evidencia también su formación *clásica*.

1) a) Percussion grave obtenue avec la partie inférieure du poignet sur la partie supérieure de la table d'harmonie.  
N.B. Simultanément au jeu de cette percussion grave, effleurer de façon constante les trois basses de sorte à éliminer toute espèce de résonance par sympathie au cours des 14 premières mesures.

1) a) Low percussion effect obtained by placing the underside of the wrist on the upper bout of the soundboard.  
Note: while playing this low percussion effect, keep brushing across the three bass strings in order to avoid any sympathetic resonance during the first fourteen measures.



Fig. 13. Ejemplo de anotaciones técnicas que añade Roland Dyens en sus partituras. Extraído de la partitura de su arreglo de *A Night in Tunisia* (Dyens, 2004).

### A night in Tunisia

Por lo que respecta a la obra escogida en el trabajo, *A Night in Tunisia* (Dizzy Gillespie, 1917-1993), cabe decir que es uno de los estándares de jazz más famosos. Roland Dyens realizó 10 arreglos de estándares de jazz en su álbum *Night and Day* (2003) y recurrió para ello al *Real Book*. Según él, necesitaba que la melodía real estuviera presente en su expresión más sencilla y no quería verse influenciado por las versiones anteriores, de forma que el resultado es fiel a la obra original pero resulta al mismo tiempo muy del estilo de Dyens. En él utiliza gran cantidad de técnicas mencionadas durante este trabajo que lo asemejan al estilo *fingerstyle*. Destaca sobre todo el uso de percusión en la caja, basado en el ritmo de batería de la obra original (Fig. 14 y 15), el uso de *slaps* y de *tapping* (Fig. 16). Dyens disfruta superando los límites del instrumento y sostiene que el guitarrista clásico, por lo general, es poco flexible y le cuesta superar las limitaciones del

instrumento y buscar el resultado musical en sí. Su arreglo de *A Night in Tunisia* muestra un poco su capacidad de romper las barreras del instrumento con fines musicales.

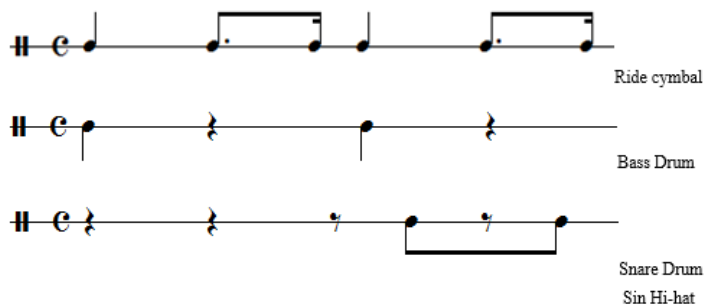


Fig. 14. Ritmo básico de la percusión de la obra original de *A Night in Tunisia*. (Fuente de elaboración propia).

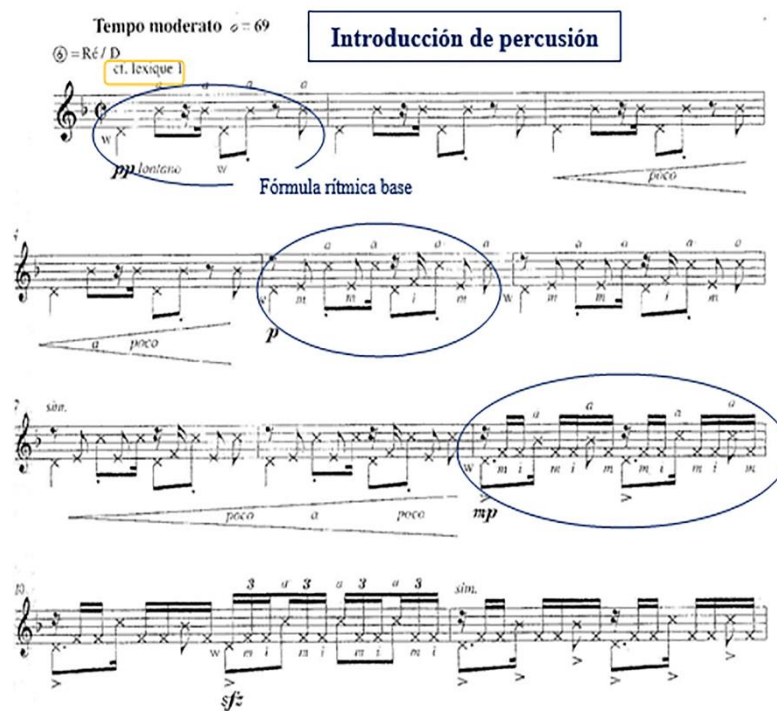


Fig. 15. Fragmento inicial del arreglo de *A Night in Tunisia* de Roland Dyens extraído del análisis realizado en el trabajo. Dentro de la partitura Dyens escribe *cf. lexique 1*, por lo que hay que buscar el *lexique 1* en las anotaciones que realiza adjuntas a la partitura. En ella pone todo lo que hay que saber para tocar dicho fragmento. En él expone un primer motivo rítmico (compás 1) para mano derecha, al que luego añade mayor complejidad, ya que suma la mano izquierda (c. 5 y 9). Este motivo rítmico se repetirá más adelante durante la obra -en *A* y cada vez que aparece el tema posteriormente- (Dyens, 2004 en Reig, 2016: 54).

The image shows a musical score for guitar, likely for a piece by Andrew York. The score is written on a grand staff with two treble clefs. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Introducción**: A blue box highlighting the first system (measures 22-24).
- Tema A**: A green box highlighting the second system (measures 25-27).
- Motivo 1**: A blue box highlighting a specific phrase within the second system (measures 26-27).
- Semifrase 1**: A blue bracket underlining the first half of Motivo 1.
- Motivo 2**: A blue box highlighting the third system (measures 28-30).
- Semifrase 2**: A blue bracket underlining the first half of Motivo 2.
- Frase**: A red bracket underlining the entire third system.

Other markings include 'ef. lexique 3', 'T.R. p', 'pp sempre', 'vib. poco', and 'mp'. The score is numbered 22, 25, 28, and 31.

Fig. 16. Fragmento de *tapping* de mano izquierda y percusión en mano derecha. Introducción y parte del Tema A de la obra extraídos del análisis del trabajo. Esta técnica le permite realizar ambas líneas al mismo tiempo. (Dyens, 2004 en Reig, 2016: 54).

### 3.2 Andrew York (EEUU, 1958)

Se trata de un guitarrista y compositor estadounidense muy versátil que ha creado su propio estilo aunando un conjunto de influencias que han sido naturales en él a lo largo de su vida, como son el folk, el bebop, el *fingerstyle* jazz, el rock, el bluegrass flat picking, el reggae, etc., con su formación clásica. Él mismo asegura que es importante estar abierto a cómo la guitarra puede dar pie a una comunión de estilos. Sus composiciones se mueven entre el estilo de la guitarra clásica y lo popular; en este sentido, destacan sus seminarios para la National Workshop publicados por Workshop Arts/Alfred Publishing titulados *Jazz for Classical Cats*, que pretende acercar el jazz al guitarrista clásico.

La estética a la que pertenece Andrew York es la de una generación de guitarristas americanos que ha crecido con una formación clásica pero que han tenido una serie de experiencias con la música popular y tradicional americana. Hasta la muerte de Andrés Segovia en 1987, los guitarristas no comenzaron a incorporar influencias populares americanas a sus composiciones, dado que, tal y como ellos lo vivieron, no hubieran sido aprobadas. Por lo tanto, a partir de los años 80 y 90 comienza a surgir una generación de guitarristas americanos que rompe con los esquemas puristas fijados anteriormente y se aventura con una nueva forma de componer, más experiencial y auténtica en cuanto a que se fundamenta en las propias raíces de cada individuo. Para ellos, el fin último debe de ser siempre la autenticidad personal, el ser capaz de ajustarse a un sistema de valores que refleje las experiencias personales dentro de una cultura musical, siendo conscientes de que cada músico será único y de que debe encontrar su propia voz. Se trata de mantenerse en un equilibrio entre el purismo y la ausencia de norma, y de ser capaz de aventurarse

en busca de un estilo personal (Shelley, 2008: 13-22, 126-131).

Su forma de componer es diversa, en ocasiones graba las ideas musicales que le surgen tocando y en otras escribe directamente en papel. Al igual que otros guitarristas de esta generación, York incorpora a su música diversas técnicas y recursos derivados de la música popular americana, como patrones *fingerpicking*, afinaciones alternativas, sustituciones de acordes propias del jazz, percusión con la guitarra, *riffs* y *licks*, improvisación, etc. Integra todas sus influencias de forma natural en su música y asegura que si la gente no escribe nueva música –porque la música es dinámica y está en constante movimiento-, en el futuro, la guitarra morirá (Crowe, 2007: 11-16). Intenta, en este sentido, que su música esté conectada a sus experiencias y por tanto a la cultura actual en la que vive e insta a los futuros guitarristas a buscar sus propios caminos de expresión. Es por ello que anima a los estudiantes del instrumento a ampliar sus miras y a escuchar a los grandes, también de nuestros tiempos, según él como Michael Hedges, de quien destaca su *Aerial Boundaries*. En relación con esto, cabe señalar algunas colaboraciones que ha realizado con artistas de *fingerstyle*, como Maneli Jamal y Brian Gore.

### *Sunburst*

*Sunburst* (1986) es quizá la pieza más conocida de Andrew York. El título proviene, según el propio autor, de la influencia californiana, de la luz del sol allí presente, ya que muchos títulos de sus piezas contienen precisamente la palabra sol. Tiene una clara influencia del *fingerstyle* americano, pero dentro del lenguaje de la guitarra clásica. Es auditivamente sencilla y muy rítmica. En este último aspecto, cabe destacar el juego que hace de los acentos y apoyos en la melodía. A diferencia de Roland Dyens, York no anota todo en sus partituras, no lo explica todo al detalle, da cosas por supuestas –que uno conoce cuando está dentro del estilo-, pero sí indica lo que ve necesario conocer. Por otro lado, cabe destacar los cambios de acentuación en el tema (Fig. 17), clara influencia de la música popular. Al mismo tiempo, otros aspectos derivan de la «música culta occidental», como el juego descendente de voces que realiza en los c. 14-15 (Fig.17).

Pueden encontrarse también otros rasgos derivados de esta influencia «popular» o del *fingerstyle* americano dentro de la pieza, como la propia afinación (3Ds, con 1ª y 6ª en Re). Esto conlleva un cambio tímbrico que hace que la guitarra suene más brillante, más semejante al sonido folk y sea más resonante. También conlleva, por ejemplo, facilitaciones técnicas en la parte B. En la sección C, además, realiza una serie de ligados con la mano izquierda –y articulados en un ritmo sincopado por el pulgar de la derecha- que producen acordes tríada –gracias a la afinación empleada-. Este tipo de técnica, un poco percutida –con cierto toque de *tapping*- es una clara influencia del guitarrista de *fingerstyle* Michael Hedges –quien ha influenciado mucho al autor, como el mismo reconoce-. En este fragmento completo de la parte C destaca el juego separado que hace entre agudos y graves, dejando resonar acordes en las cuerdas superiores y manteniendo al mismo tiempo la independencia de los bajos gracias a este patrón de ligados (Fig. 18). Por otro lado, utiliza también arpeggios típicos de la guitarra eléctrica y destaca que el carácter principal de la pieza es rítmico y este ritmo es muy a menudo sincopado (como en la parte B), clara influencia de la música popular americana.

**Tema. Parte A Sunburst**

Andrew York

**Allegro** Anticip. 3 4 2

Fig. 17. Tema o parte A de Sunburst de Andrew York. En él podemos observar los cambios de acentuación, el ritmo sincopado y el juego de voces mencionado anteriormente (York 1986 en Reig, 2016: 69).

**Parte C**

Fig. 18. Fragmento de la parte C de Sunburst. En él se puede apreciar el uso del tapping de la mano izquierda en el bajo mientras se realizan acordes con la mano derecha. (York 1986 en Reig, 2016: 69).



### 3.3 Diego Barber (España, 1978)

Diego Barber es un guitarrista y compositor joven que ha buscado y logrado compaginar e integrar dos estilos musicales bien distintos, como lo son el jazz y el clásico. Para él ambos tipos de formaciones le han hecho crecer como músico de forma que ha podido desarrollar su propio estilo, que termina siendo más cercano al jazz, aunque con elementos del estilo clásico e incluso del *fingerstyle*. Su música es muy rítmica y dinámica, pero sin dejar de lado la sensibilidad. Destaca en su estilo el uso de distintas técnicas como el *slap*, el *tapping*, el uso de notas fantasma, etc., todo aquello que le permita realizar sus ideas musicales. Su obra *Virgianna* ejemplifica muy bien estos aspectos técnicos.

Para la realización del trabajo el autor tuvo a bien responder una entrevista vía e-mail en la que se le preguntaba acerca de esta mixtura de estilos y cómo repercute en la formación el aunar las experiencias con distintos estilos y géneros musicales.

[...] Yo creo que la presencia de nuevas técnicas salgan de donde salgan y poder aplicarlas a la guitarra clásica hace que seamos básicamente mejores guitarristas, desarrollamos mucho más nuestra técnica al salir de nuestras posiciones standard a la hora de interpretar, al cambiar gestos de mano derecha y mano izquierda, incluso hará que interpretemos mejor aunque en principio no tenga mucho que ver.[...] Sé que para ser un músico hay que beber de todos los estilos; los genios lo hacían, así que nosotros deberíamos estar obligados. [...] (Reig, 2016: 39-41).

#### *Virgianna*

Se trata de una pieza de su álbum *Calima* (2009) pero, en este caso, para guitarra sola. *Virgianna* destaca principalmente por ser una obra muy rítmica. Su ritmo es cambiante y tiene influencias del jazz, el rock e incluso del funky. Es técnicamente compleja y se asemeja en algunos aspectos al *fingerstyle*, como en el uso del *tapping* de mano izquierda y del *slap*; la utilización de notas fantasma (abundan durante todo el Tema y se marcan cruces como cabeza de las notas) para añadir un toque de percusión y dinamismo; los *vibrato* tipo *bending*, los *glissando* rápidos y repetidos—influencia de la guitarra eléctrica—; e incluso el toque de las cuerdas del clavijero como recurso de percusión.

Dado que la partitura (Fig. 19) —no editada aún en el momento de la realización del trabajo— no es lo suficientemente clarificadora con respecto a las técnicas utilizadas y está escrita a modo de guía, se ha procedido a utilizar como elemento de apoyo visual el vídeo de Youtube que tiene el propio autor en su canal interpretando la pieza.



Fig. 19. Fragmento inicial de Virgianna. (Barber, 2009 en Reig, 2016: 74).

## Conclusiones

A través del trabajo se puede apreciar que, en muchos aspectos técnicos, el *fingerstyle* es un estilo muy cercano al de la guitarra clásica, ya que proviene en parte de él y comparten gran cantidad de recursos. En este estudio se recoge una riqueza técnica e idiomática que puede aplicarse en cualquiera de los dos estilos según la necesidad mecánica y la finalidad sonora. Por tanto, puede concluirse que ambos pueden enriquecerse mutuamente musicalmente hablando. En este aspecto, cabe resaltar una apreciación de Diego Barber, que afirma que cuantas más fuentes de aprendizaje se tengan mayor será el entendimiento del instrumento y el aprovechamiento que se puede sacar de él, así como la comprensión de la música en general. A lo largo del trabajo se han mostrado suficientes puntos de encuentro como para afirmar que ambos estilos son muy cercanos y se pueden integrar bien. Por otro lado, en cuanto a los objetivos secundarios del trabajo, se puede afirmar que éste ha resultado un medio para dar a conocer el origen del *fingerstyle* y explicar en qué consiste, ya que dentro del ámbito académico no está muy extendido. Se han mostrado, además, técnicas modernas para guitarra provenientes de la música «popular» y presentes dentro del repertorio de la guitarra clásica. Por otro lado, todos los ejemplos de integración de ambos estilos pueden servir para promover la ampliación de repertorio de *fingerstyle* o de guitarra clásica hacia nuevas direcciones, ya que la ampliación técnica permite nuevas formas o medios de expresión. Respecto a la investigación sobre los tres autores escogidos, puede decirse que, en distintas medidas, tanto Dyens, como York, como Barber integran distintos elementos del *fingerstyle* en su forma de componer e interpretar, como la independencia técnica de ambas manos (para realizar *tapping* o percusión con una mano y melodía con la otra, por ejemplo), el uso de *slaps*, la riqueza tímbrica que emplean o el uso que hacen de la afinación. Por otro lado, el presente trabajo demuestra la validez y complejidad del *fingerstyle* como estilo. Cabría considerar, por tanto, la riqueza que puede aportar al estilo de la guitarra clásica, de sobrado y elevado interés como para introducirlo dentro del ámbito académico, al igual que sucede con otros estilos. Respecto al acercamiento entre la música «popular» y la música «culta occidental», su mezcla e integración de las distintas influencias musicales, ambos objetivos quedan cubiertos con los distintos ejemplos presentados. Tanto las obras

mencionadas a lo largo del trabajo como las analizadas con mayor profundidad, son de por sí ejemplos de esta integración. En este sentido, se ha podido observar que los tres músicos escogidos para el trabajo son capaces de enriquecer su carrera musical dentro y fuera de los conservatorios, más allá de la formación académica. Cabe destacar, en este aspecto, la importancia que da la generación de guitarristas americanos, a la que pertenece Andrew York, a la autenticidad personal en la búsqueda de un estilo y sonido propios, sin limitarse a un solo tipo de formación. Esta forma de concebir la música es, en cierta medida, la más acorde a la historia personal y propia de cada músico.

## Bibliografía

- Aguado, Dionisio (1825): *Escuela de Guitarra*, Fuentenebro.
- Barber, Diego (2016). *Virgianna*. (Documento sin edición enviado por correo electrónico).
- Beavers, Sean (2006). «Roland Dyens and his musical style», en *Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens*. (Tesis). Florida State University, 17-27. Recuperado en *Electronic Theses, Treatises and Dissertations*. Paper 1176.
- Birch, Michelle (2005). *Jazz Mind in Classical Hands –Roland Dyens and his Style of Arranging and Performing*. (133.788 Research Seminar en línea). [Consultado el 2 Diciembre 2015]. Recuperado de: [https://michellebirchclassicalguitar.musicteachershelper.com/resources?download=true&download\\_link=06cab0b643d46d048ed31fa6865329f0](https://michellebirchclassicalguitar.musicteachershelper.com/resources?download=true&download_link=06cab0b643d46d048ed31fa6865329f0)
- Breau, Lenny. (1985). *Lenny Breau Fingerstyle Jazz*. Mel Bay Publications, 24.
- Crowe, Julia (2007). Andrew York (entrevista). *Classical Guitar Magazine*, 292, 11-16.
- Dyens, Roland (1986) . Fuoco. En *Libra Sonatine*. Ed. Henry Lemoine, 1986.
- (2001). 20 lettres. París, Editions Henry Lemoine.
- (2004). «A Night in Tunisia», en *Night and Day*. San Francisco, Guitar Solo Publications, 2004.
- Graham, Wade (2001). *A Concise History of the Classic Guitar*. MEL BAY Publications, 165-185.
- Jimeno, Julio (2011). Los armónicos en la música para guitarra. (Documento en línea), Herrera, Francisco (ed.): *Enciclopedia de la Guitarra*, guitarra.artepulsado. [Consultado el 15 de febrero de 2016]. Recuperado de: <http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/armonicosjulio2011/armonicosjulio2011.html>
- Josel, Seth F. y Ming Tsao (2014). «Guitar as Percussion», en Nobach, Christiana (ed.): *The Techniques of Guitar Playing*., Gothenburg: Bärenreiter.
- Lightfoot, William E. A (2010). «Regional Musical Style: The Legacy of Arnold Shultz», en Allen, Barbara y Schelereth, Thomas J. (eds.): *Sense Of Place: American Regional Cultures*, University Press of Kentucky.
- Lunn, Robert Allan (2010). *Extended Techniques for the Classical Guitar: a Guide for Composers*. (Documento en línea). Ohio University, 26-28. [Consultado el 21/2/16]. Recuperdado de [http://www.robertlunncomposer.com/Extended\\_Techniques\\_for\\_the\\_Guitar.pdf](http://www.robertlunncomposer.com/Extended_Techniques_for_the_Guitar.pdf)
- Manzi, Lou (2000). *Fingerpicking Pattern Encyclopedia*. Alfred Music Publishing, 29.
- O’Dorn, Michael (2010). *Getting Into Travis Picking*. Mel Bay Publications, 18.
- Raitt, Donovan E (2011). *The music of Michael Hedges and the re-invention of acoustic fingerstyle guitar*. (Tesis en maestría, University of Southern California). UMIT Dissertation Publishing. 789 East Eisenhower Parkway: ProQuest.
- Stang, Aaron y Bill Purse (2014). *Sound Innovations for Guitar, Teacher Edition Book 2: A Revolutionary Guitar Method for Individual or Class Instruction*. Alfred Music Publishing, 36.
- Reig Jiménez, Ana (2016). *Aproximación del fingerstyle a la guitarra clásica. Algunos autores representativos*. Valencia: Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo.

- Rhinehart, Andrew (2015). *Adapting Traditional Kentucky Thumbpicking Repertoire for Classical Guitar*. Theses and Dissertations—Music, Paper 44. Recuperado de: [http://uknowledge.uky.edu/music\\_etds/44](http://uknowledge.uky.edu/music_etds/44)
- Ross, Gordon (2003). «The guitar in country music», en Coelho, Victor Anand (ed.): *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge University Press.
- Russell, Craig H (2003). «Baroque and classical guitar today», en Coelho, Victor Anand (ed.): *Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge University Press, 175-181.
- Schneider, John (1985). *The Contemporary Guitar*, Volumen 128. University of California Press.
- Shelley Perlak, Kimberley (2008). “*Finding a Voice*” in the American Classical Guitar Vernacular: *The Work of Andrew York, Benjamin Verdery, Bryan Johanson, and David Leisner* (Tesis doctoral en línea, The University of Texas at Austin). [Consultado el 2 Diciembre 2015]. Recuperado de: <https://www.lib.utexas.edu/etd/d/2008/perlakd24849/perlakd24849.pdf>
- Snyder, Jerry (1987). *Solo Finger Picking: A Guitar Method*. Alfred Music Publishing, 28.
- Vincens, Guilherme Caldeira Loss (2009). *The Arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in Adapting Jazz Standards and Jazz-influenced Popular Works to the Solo Classical Guitar* (tesis doctoral en línea). The University of Arizona. [Consultado el 30 Noviembre 2015]. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10150/195065>
- York, Andrew (1986). Sunburst. San Francisco, Guitar Solo Publications, Recuperado en: [classicalguitarplayer.blogspot.com](http://classicalguitarplayer.blogspot.com)

## Filmografía

- Reig, Ana. (Andy Mckee) *Drifting* [vídeo]. Youtube, 4 de agosto de 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VgoTfVFiHKc>