

# **LA GUITARRA BIEN ARTICULADA**

## **Acerca de la articulación como elemento estructurador de la ejecución musical en la guitarra “clásica”**

Emanuel Estrada Yarce<sup>1</sup>

### **Resumen**

Este artículo pretende abordar el tema de la articulación en la música como elemento estructurador para la ejecución del repertorio de la guitarra “clásica”. Para ello, se parte de la concepción de la música como un lenguaje y de las obras musicales como discursos, al servicio de los cuales debe estar la técnica. Esto con el fin de estructurar el proceso de digitación para la ejecución interpretativa de las obras concebidas para la guitarra, tanto como de las transcripciones-adaptaciones de las escritas para otros instrumentos y formatos.

### **Palabras claves**

Adaptación, articulación, discurso musical, ejecución interpretativa, guitarra clásica, digitación.

### **Abstract**

This article pretends to approach the articulation in music as a structuring element to perform the repertoire for the “classical” guitar. For that purpose, we start from the conception of music as a language and musical pieces as discourses for which technique has to be at service. The goal is then structuring the fingering process for the performance of the pieces, both those that were conceived for the guitar as well as those that are adaptations of pieces written for other instruments.

### **Keywords**

Adaptation, articulation, musical discourse, performance, classical guitar, fingering.

---

<sup>1</sup> Emanuel Estrada Yarce, magistrando en música de la Universidad EAFIT con énfasis en guitarra clásica. Profesor del Centro de Educación Continua del Departamento de Música, Universidad EAFIT. [eeestr6@eafit.edu.co](mailto:eeestr6@eafit.edu.co)

## 0. Introducción

A pesar de que la guitarra, como instrumento solista, tiene una historia mucho más corta que la que tienen otros instrumentos, tales como el violín o el piano, durante el último siglo el papel solista de ese instrumento ha tenido una gran expansión en el medio musical profesional de concierto. Actualmente existe una gran cantidad de repertorio para la guitarra solista; es importante considerar que esta cantidad es producto de procesos de recolección y creación que fueron necesarios para llenar algunos “vacíos estilísticos”, ya que muchos de los grandes compositores no escribieron música para la guitarra.

Nuevos autores, especialmente ejecutantes profesionales del instrumento, contribuyen continuamente escribiendo música nueva aprovechando las posibilidades que brindan las diferentes técnicas de construcción y la continua exploración técnica de la guitarra. Sin embargo, así como es joven la guitarra como instrumento concertista, aún es joven la concepción de su ejecución interpretativa en algunos aspectos, debido, en parte, a que la guitarra es un instrumento de tradición popular por excelencia, y, por otro lado, a que aún es común entender la música popular como lejana de la llamada ‘académica’.

En algunas de las características del instrumento existen aún muchos aspectos por explorar; entre ellos, la manera en la que se articulan los sonidos. Para instrumentos principalmente melódicos, como las cuerdas frotadas y los instrumentos de viento, la comprensión de estos componentes es algo que se adquiere de manera más natural en el proceso de estudio. Estos instrumentos comparten ciertos rasgos históricos determinantes en el desarrollo de su ejecución interpretativa, y uno de los más evidentes es su papel en la tradición orquestal. La guitarra, debido a la particularidad que ha tenido en el mundo musical (particularidad que los mismos guitarristas se han encargado de conservar), ha “aceptado” que la articulación no se considera prioritaria. Por otro lado, los retos técnicos del instrumento y los condicionamientos de digitación que plantean las obras han sido entendidos como los retos prioritarios por superar, dejando de lado otros elementos musicales muy importantes.

Aún es evidente que priman, en la ejecución interpretativa de la guitarra, las facilidades armónicas que brinda el instrumento, el dominio técnico de la digitación de los grados melódicos en la mano izquierda y algunos modelos de pulsación en la derecha. También al hacer música en grupos de cámara o ‘ensambles’, para la mayoría de los guitarristas, y para quienes hacen música con ellos, alcanzar la unidad en la articulación, en la expresión y en la dicción de la música puede ser inicialmente una experiencia compleja. Se hace necesario entonces una reflexión acerca de la articulación como elemento esencial a la ejecución interpretativa de la guitarra, pues se considera que ésta en la música, como en el lenguaje mismo, es un requisito para la claridad en la comunicación, y va más allá de la capacidad de emitir sonidos.

# 1. El lenguaje y mensaje

La comunicación es un proceso esencial de la vida y no solamente para los humanos. Los organismos vivos dependen, en un alto grado, de poder intercambiar información en su entorno para establecer relaciones, advertir peligros y otros principios que incluso hacen que la comunicación sea determinante para la subsistencia misma. Es por medio de los lenguajes que los seres vivos logran este propósito de una manera más efectiva.

## 1.1 Lenguaje y música

Llamamos ‘lenguaje’ a la manera de expresarse, al conjunto de señales que dan a entender algo (DLE, 2015). Este conjunto de señales establece sistemas estructurados que tienen contextos de uso diferenciados y principios formales. Existe una amplia clasificación de los lenguajes según sus características; sin embargo, todos tienen como objetivo final expresar un mensaje usando símbolos, señales o sonidos que interpretan los sentidos.

Martín Guzmán nos brinda una clasificación para los diferentes tipos de lenguajes:

Lenguajes no verbales clasificables en Mímico, Gráfico y Fonético. La mímica generalmente acompaña al habla y sirve para complementar, aclarar y enfatizar la comunicación, pero, muchas veces, suple también a la comunicación oral; por ejemplo, cuando el ruido o la distancia nos impiden escuchar. El lenguaje gráfico es todo aquél que se comunica a través de ilustraciones visuales no verbo-lingüísticas (aunque algunos clasifican la escritura en esta categoría) o a través de signos y símbolos propios de ciertas disciplinas universalmente conocidas, tales como el lenguaje matemático. El lenguaje fonético no verbal existe también en diferentes contextos, como timbres o campanas en entornos de trabajo; y otros sonidos asociados con ideas específicas. También hay sonidos de alerta o emergencia, como el claxon de los vehículos motorizados, que sirven como ejemplo. (Guzmán, págs. 7-8).

En esta última categoría, también podemos incluir la música.

Jerarquizando los diferentes lenguajes por su efectividad en el propósito de transmitir un mensaje claro, el lenguaje hablado siempre ha predominado. Sus posibilidades lo hacen la forma de comunicación más rápida y simple; los símbolos que usa son las palabras. Este lenguaje tiene la ventaja de que la retroalimentación puede recibirse de manera inmediata (Guzmán, pág. 6). Se considera ventaja pues puede percibirse fácilmente que no es un sistema sencillo si tenemos en cuenta que los significados de las palabras dependen también de un contexto.

De la misma manera en la que cambian continuamente los idiomas, el sistema musical occidental que conocemos y usamos actualmente es el producto de un extenso proceso evolutivo.

Las diferentes expresiones artísticas (teatro, poesía, música, entre otros) han sido objeto de interés para pensadores a lo largo de la historia pues desempeñan un papel

relevante en las costumbres de una sociedad. Especialmente entre la música y la poesía existieron debates en cuanto a la posición de importancia que cada una ocupaba ya que comparten características sustanciales como el hecho de ser dinámicas y diacrónicas.

¿Cómo podríamos entonces considerar la música como un lenguaje y no sólo como una expresión artística? Partiremos entonces de analizar qué hace que una forma de comunicación pueda considerarse un lenguaje.

El lingüista estadounidense Charles Francis Hockett (1959) diferencia el ‘lenguaje’ de la ‘comunicación’ en su tesis *Los ‘lenguajes’ animales y el lenguaje humano*<sup>2</sup>. En ella, establece las características del lenguaje humano en contraste con los sistemas de comunicación de los animales. Hockett expone 15 características del lenguaje y dice que sólo los sistemas de comunicación que cumplan con todas ellas podrán considerarse lenguajes. Se pueden establecer fácilmente equivalencias directas para cada una en nuestro sistema musical, naturalmente unas más claras que otras. Aunque no es el propósito de este trabajo profundizar en cada una, son las siguientes:

1. Modo de comunicación
  2. Transmisión difundida y recepción dirigida
  3. Transitoriedad
  4. Desarrollo interlocutivo
  5. Retroalimentación total
  6. Especialización
  7. Semanticidad
  8. Arbitrariedad
  9. Discreción
  10. Desplazamiento
  11. Doble articulación o dualidad
  12. Productividad
  13. Transmisión cultural
  14. Prevaricación
  15. Función metalingüística
- (Hockett, 1959)

Al valerse la música de los mismos recursos que el lenguaje verbal -los sonidos-, su manera de proceder está estrechamente relacionada. Hockett trata múltiples aspectos relevantes del lenguaje y la comunicación teniendo en cuenta características físicas del sonido, la manera en la que éste es producido y posteriormente articulado en un mensaje con contenido. Luego se refiere al mensaje mismo; cómo éste puede ser moldeado a voluntad con objetivos específicos y la manera en la que, en este proceso, participan un emisor y un receptor que cumplen papeles indispensables dentro de la comunicación; en

---

<sup>2</sup> Título original: Animal “languages” and human language (traducción propia).

nuestro caso equivalen a un ejecutante-intérprete y un público. Habla también de las posibilidades infinitas para construir mensajes a partir de elementos finitos, en referencia a la escritura principalmente, y el impacto potencial sobre las sociedades que, de diferentes maneras, hacen uso de estos lenguajes.

Para algunas características que tratan específicamente temas referentes al significado y la posibilidad de manipularlo –en referencia a la prevaricación–, sería fácil deducir que sólo la palabra lo contiene y nó el sonido por sí mismo. En este punto, no es tan sencillo hacer un paralelo entre ambos sistemas de comunicación; no obstante, esta aparente insuficiencia del sistema musical frente al lenguaje de las palabras no necesariamente resta validez semántica al mensaje transmitido por los sonidos musicales. Existen diferencias determinantes entre los sistemas; ellas crean la necesidad de que deban ser analizados desde otros saberes en estos aspectos. En el caso de la semántica musical, la filosofía se ha ocupado frecuentemente de estas discusiones, especialmente desde que se relaciona la figura del ejecutante-intérprete solista con la del orador.

Hablar del ‘mensaje’ en la música requiere ahondar en cuestiones históricas y estilísticas. No siempre se puede tener un mismo acercamiento a los diferentes estilos musicales; la contextualización es absolutamente indispensable para ambas partes, para quien hace música y para quien la escucha.

## **1.2 Semántica del discurso musical**

Es fácil pensar en lo absurdo que sería pretender ser entendidos en nuestro idioma natal si lo usamos para comunicarnos con alguien que hace parte de un entorno social con una cultura, costumbres y un idioma definidos, diferentes de los nuestros. Incluso si esta persona pudiese entender los significados de las palabras, no sería suficiente para tener claridad del mensaje por la necesidad de contextos y usos. Ahora bien, pensemos en el caso opuesto, en el que alguien nos habla en un idioma que no conocemos; no entender lo que intenta comunicarnos esta persona haría difícil mantener el interés, frustrando rápidamente el intento de comunicar un mensaje, ya que no podrá ser recibido ni comprendido.

Si buscamos una solución a este problema, educarnos y adiestrarnos en las diferencias de estos lenguajes parece una salida obvia, pero nos enfrentamos a una situación compleja al darnos cuenta de que nuestra formación musical está completamente permeada por estilos y lenguajes muy antiguos y lejanos a nuestra época y costumbres. De éstos, sólo podemos “recuperar mensajes en una especie de traducción”, como expresa Harnoncourt quien, en su libro *La música como discurso sonoro*, habla del concepto de ‘música viva’, haciendo referencia a que la ‘vida’ de los diferentes estilos musicales se daba en tanto era interpretada en su propia época. Era fácil cumplir este requisito en épocas anteriores pues la única manera de escuchar música era ejecutándola; ahora tenemos grabaciones que suplen esta necesidad. Inevitablemente, al verificar, como es muy evidente actualmente, que preferimos como ejecutantes, y aún más como oyentes, la música de tiempos anteriores y nó nuestra música contemporánea, surge una contradicción. Dice Harnoncourt que “la

música histórica, en particular la del siglo XIX, es hoy la portadora de la vida musical”, es decir, preferimos hablar y escuchar los lenguajes que no podemos entender en su totalidad. “Es algo que nunca había sucedido desde que existe la polifonía” (Harnoncourt, pág. 14).

Es necesario pues formarse como ejecutante-intérprete y como oyente en las diferencias contextuales y de los lenguajes musicales para así, poder construir una estética del sonido y un mensaje en la música. Aunque este proceso constructivo va de la mano con la formación técnica, una no puede existir lejana de la otra.

La maestría técnica de la música por sí sola no es suficiente. Creo que sólo cuando consigamos volver a enseñar al músico el lenguaje, o mejor dicho los muchos lenguajes de los muchos estilos musicales y, en igual medida, la formación del oyente alcance la comprensión de ese lenguaje, llegará el día en que esa forma esteticista y embrutecida de hacer música dejará de ser aceptada, así como la monotonía de los programas de concierto. (Harnoncourt, pág. 36).

Por otro lado, puede atribuirse a la música la función del simple disfrute de su belleza. En tal caso, logra tener un propósito comunicativo claro que no necesita del estudio y profundo entendimiento de su sistema; No obstante, aunque es una ventaja que tiene la música sobre el lenguaje verbal, aceptar este aspecto como una función única y absoluta de la música, tácitamente concede a todas las personas, formadas musicalmente o nó, la “capacidad” de lanzar juicios de valor sobre el mérito de las composiciones y ejecuciones interpretativas. Harnoncourt aclara nuevamente que éste es un aspecto que puede valer para la música postrevolucionaria, pero de ninguna manera para la música de épocas anteriores. Dice que “la belleza y el sentimiento son para él [el oyente], como para la mayoría de los músicos [de la actualidad], los únicos atributos a los que se reduce la experiencia y la comprensión de la música”, pero es necesario guiar al oyente, a partir del discurso, hacia una comprensión más amplia. Para ello, es necesario que el ejecutante-intérprete mismo entienda el valor del discurso musical, no sólo desde el punto de vista del “obrero musical”, sino desde el de un “músico completo” (Harnoncourt, pág. 33).

Hablar del dominio del discurso implica tener capacidades retóricas. La retórica es una disciplina que abarca múltiples y diferentes campos de conocimiento. Sus primeros indicios se remontan a la antigua Grecia, donde se entendía como el “arte de hablar bien” con el objetivo de persuadir al destinatario. Es importante tener en cuenta que este concepto no se refiere al discurso verbal únicamente -como se asocia frecuentemente hoy- sino a la comunicación en general. Esta concepción equivocada es la causa por la cual la retórica musical es desconocida por la mayoría de las personas que, activa o pasivamente, están sometidas a su acción (Becerra-Schmidt, 1998).

Podemos afirmar que la retórica en la música fue implementada desde el momento en el que, por medio de ella, se intentó despertar, mover y controlar los afectos del público, de la misma manera como lo hacían los oradores. Nuestra música actual aún está estrechamente ligada a procesos filosóficos, pero desafortunadamente es poco el interés que muestran las academias por una formación retórica en la música más allá de los pensamientos estéticos.

Laura Lennis, por ejemplo, citando a J. Irving (1997), habla de la manera más conveniente para aproximarnos al análisis retórico de la música desde las especies de oratoria. Concluye que existen partes del discurso retórico aplicables directamente a la música que se “ajustan a los lineamientos de la forma sonata del siglo XVIII”. (Lennis, 2014) La forma da consistencia al discurso, tanto al verbal como al sonoro. Es una condición imprescindible en el ejercicio musical, y la eficacia del ejercicio retórico siempre dependerá de la manera en la que se ordenen sus partes para articular un discurso. No ahondaré en este aspecto ya que el propósito del trabajo no es acerca de la forma sino de los diferentes tipos de articulaciones mediante los cuales se pueden unir los sonidos al ejecutar la guitarra.

Pueden atribuirse a la música entonces, características conocidamente determinantes del lenguaje, permitiendo entenderla como uno completo y autónomo, poseedor de reglas flexibles para su uso y comprensión, capaz de crear mensajes claros, según un propósito determinado. En consecuencia, podemos concluir que, al referimos a la articulación en la música, estamos directamente tratando con la articulación de un lenguaje.

## **2. Articulación**

El proceso de articulación no es exclusivo para el discurso musical; es también indispensable en el lenguaje hablado para producir y unir diferentes combinaciones de sonidos. Es estrecha la relación existente en cuanto al propósito que cumple este proceso en ambos lenguajes por lo que considero que el análisis de la articulación en la música no debe estar separado del de la articulación en el lenguaje verbal.

### **2.1 La articulación en el lenguaje verbal**

El término ‘articulación’ hace referencia a la pronunciación clara y distinta de las palabras (DLE, 2015). Se deduce que existe inicialmente el proceso por el cual se genera el sonido que luego se articulará. A esto se le denomina ‘fonación’:

La fonación no es más que la primera parte del proceso que nos permite hablar. La fonación es la consecuencia de la acción del aire, procedente de los pulmones, que hace vibrar las cuerdas vocales, pero este no es suficiente para hablar. En el habla hay una segunda parte que denominamos articulación, proceso mediante el que el sonido, que se ha generado en las cuerdas vocales, se modifica por efecto de los movimientos de los órganos articuladores, que alteran la resonancia del sonido en las cavidades supraglóticas, la cavidad oral y la cavidad nasal. Es decir, una vez que el sonido ha atravesado las cuerdas vocales, los órganos móviles o articuladores activos de la boca modifican este sonido en su salida al exterior. (Polo, 2016).

Sin la articulación, el lenguaje no podría ser comprensible pues únicamente se producirían sonidos aleatorios. Ésta permite transformar sonidos en unidades que conforman palabras y

posteriormente un discurso con sentido. En este orden de ideas, la articulación del sonido es la fuente principal de estructuración del significado.

En el discurso musical, los instrumentos temperados producen sonidos con alturas definidas -definibles en frecuencias mayormente estables-, siendo así sonidos específicos y no aleatorios dentro de un sistema. La unión entre éstos se realiza de diferentes maneras que se denominan, también dentro de la música, ‘articulaciones’. La forma en la que se ejecutan las notas establece los puntos de referencia para que el oyente comprenda, bien sea empírica o analíticamente, elementos como la métrica y la relación entre las jerarquías de los sonidos que crean tensiones y reposos y, finalmente, significados o sensaciones.

De la misma manera como sucede en el habla, la claridad del discurso musical depende de cómo se articulan los sonidos escritos en una partitura. Ya que los instrumentos musicales son el aparato fonador mediante el cual el músico crea el mensaje, es pertinente entender cómo ciertas características de estos mismos brindan posibilidades o, en su defecto, presentan limitaciones en cuanto a la articulación los sonidos.

## **2.2 Instrumentos musicales y su clasificación**

Actualmente, los instrumentos musicales son clasificados con base en ciertas propiedades relacionadas con su forma de producir sonidos, cualidades que así mismo se encuentran en relación directa con la manera en que cada uno es ejecutado. Existen actualmente cuatro principales categorías: cuerdas, vientos, percusión e instrumentos electrónicos; o bien, dos grandes categorías según André Schaeffner, quien los dividió en: aquéllos de cuerpo sólido vibrante (cordófonos, idiófonos, membranófonos, xilófonos y litófonos) y los de aire vibratorio (aerófonos). José Pérez de Arce afirma que, aunque puede discutirse la practicidad de una u otra clasificación, “éste [último] es un sistema que pone más énfasis en la formulación teórica de los instrumentos musicales, lo que lo hace más perfecto y coherente” (Arce, 2013).

Dentro de cada una de estas categorías hay una gran cantidad de subcategorías según propiedades más específicas de los mecanismos de producción de sonido, materiales usados en los instrumentos, entre otros. Por ejemplo, podemos encontrar instrumentos de cuerdas frotadas, pulsadas o percutidas; o instrumentos idiófonos, litófonos y membranófonos, en la familia de instrumentos de percusión, que se diferencian principalmente por sus materiales de construcción. No todos producen alturas definidas y algunos tienen propiedades principalmente armónicas o melódicas.

Una de las principales características de la guitarra es su capacidad de ejecutar tanto melodías como armonías simultáneamente. Comparte así muchas características con los instrumentos de cuerdas frotadas, que son principalmente melódicos, pero también con los de cuerdas percutidas, que son principalmente armónicos.

Podríamos afirmar que las posibilidades armónicas de un instrumento como el piano coexisten con una gran cantidad de limitaciones de expresividad melódica. Depende de un sistema -bien sea mecánico, electrónico o una combinación de ambos- que condiciona la



altura y la intensidad del sonido que produce. Esta dependencia lo hace poco flexible a variaciones de ejecución. Las notas deben ser atacadas individualmente cada vez, reduciendo, también de esta manera, las combinaciones posibles para unirlos. Por ello, el sonido no puede ser producido de múltiples formas y a voluntad, tal como lo permite, por ejemplo, la ejecución con un arco en un instrumento de cuerda frotada, o con el aire en un instrumento de viento; incluso, para nuestro caso particular, con los dedos independientes de nuestra mano al pulsar las cuerdas.

La guitarra conserva, en su respectiva diversa proporción, unas características armónicas que no tienen otros instrumentos de cuerdas. Estas características conllevan también algunas de las limitaciones expuestas anteriormente, aunque logra diferenciar su funcionamiento en tanto no contiene intermediación mecánica entre la ejecución y el sonido. Aunque la digitación condiciona en gran medida la ejecución de las composiciones musicales, es indispensable partir de la exploración de las posibilidades de articulación que permite el instrumento. Para ello, trataré a continuación elementos técnicos claves de la ejecución de la guitarra y cómo éstos pueden ser puestos al servicio del discurso.

### **2.3 Técnica y sonido en la guitarra**

Partamos entonces de la manera en que el sonido mismo es producido en la guitarra y las variables que permiten limitar, o bien, incluir modificaciones a éste. Es determinante en esto la posibilidad de pulsar las cuerdas de maneras muy diferentes por la mano diestra<sup>3</sup>.

Inicialmente se pueden diferenciar dos formas de ejecución. Con la ayuda de plectros o, sin ellos, por medio de los dedos. No consideraré esta primera forma ya que no es la manera en la que se ejecuta la guitarra clásica y, además, limita las posibilidades de independencia de los dedos; no obstante, ésta ha sido una práctica clave del proceso de construcción de la estética del sonido en la guitarra.

Aunque puede parecer actualmente muy claro que la guitarra clásica se toca con uñas, no debe ser una premisa tomada a la ligera desde el punto de vista investigativo puesto que mucho del repertorio que actualmente es llevado a las salas de concierto no fue concebido de esa manera, sino pulsando las cuerdas con las yemas de los dedos. Me remito entonces al libro escrito por el guitarrista y compositor español Emilio Pujol *El dilema del sonido en la guitarra*.

En este libro, Pujol intenta brindar al guitarrista un entendimiento de las ventajas de cada una de estas opciones de ejecución desde diferentes puntos de vista. Hace referencia al sonido pulsado con yema como un sonido “puro y de timbre suave” en la medida en que la vibración de la cuerda potencia el sonido fundamental al no producir una gran cantidad de armónicos lejanos (Pujol, págs. 27-28). Aunque también menciona que existe un riesgo de “monotonía” sonora en esta forma de ejecución (Pujol, pág. 33).

---

<sup>3</sup> Entiéndase por mano diestra la mano predominante y no necesariamente la derecha. Comúnmente personas zurdas adaptan la guitarra invirtiendo las cuerdas para pulsarlas con su mano predominante, en este caso la izquierda.

En contraste, el uso de la uña lo describe como de “timbre penetrante, espontáneo y un poco metálico” (Pujol, pág. 27) que tiende a la “exteriorización personal” (Pujol, pág. 33). Explica, además, cómo las uñas ayudan directamente a la ejecución del instrumento:

Como la cuerda obedece a la uña instantáneamente, permite a los dedos de la mano derecha que con un mínimo de esfuerzo obtengan el efecto deseado y, en consecuencia, la resistencia de los dedos de la mano izquierda resulte favorablemente disminuida por innecesaria. Y, puesto que disminución de peso (o resistencia) es sinónimo de velocidad, resultan por ello favorecidas las posiciones abiertas de los dedos, los pasajes de ceja, de ligados, saltos de mano izquierda, etc., así como la precisión y claridad en las notas y la agilidad en los movimientos de ambas manos. (Pujol, pág. 32).

Vemos pues que la razón por la cual se abandonó la perspectiva de la ejecución sin uñas, defendida por guitarristas como Sor, Carcassi, e incluso Tárrega, quien usó ambos métodos y optó posteriormente por tocar con yema, está directamente relacionada con las necesidades de cambio para lograr dar a la guitarra un espacio como instrumento solista.

La ejecución de la mano diestra presenta también una gama mucho más amplia de posibilidades mediante las facilidades que brinda la pulsación que usa uñas. Nos adentramos en este punto a un campo confuso e impreciso por la naturaleza misma de éstas como elemento determinante de la calidad del sonido. Anatómicamente todas las uñas son diferentes en forma, tamaño y dureza por lo que podríamos decir que no existe una herramienta única como un arco con medidas estandarizadas, o un *fiato* dosificado que, mediante su estudio estructurado, logre brindarnos consistencia en el sonido. La consecuencia es una falta de ‘método técnico’ que causa un alto grado de empirismo en la formación técnica y del sonido en los guitarristas, incluso en el nivel profesional. Pujol define esta situación como una “deplorable anarquía de la técnica” (Pujol, pág. 25). Es una ‘anarquía’ forzosa e inevitable además pues, biológicamente, las uñas nunca dejan de crecer y de cambiar su forma. Como consecuencia, cambia también constantemente el sonido del guitarrista.

Es necesario adecuar la mano diestra y el ángulo de los dedos con respecto a las cuerdas. Este ángulo es determinante en cuanto a las limitaciones y posibilidades que puede llegar a enfrentar un guitarrista en su desarrollo técnico. Aún así, es difícil privilegiar una u otra decisión en relación con su efectividad. Siempre habrá soluciones alternativas viables para aquellos retos que deba enfrentar el guitarrista en este aspecto. Así pues, son determinantes también, en gran medida, la forma y el ángulo mismo que debe ser aplicado a las uñas para optimizar la ejecución de la pulsación y la calidad del sonido.

En las siguientes imágenes podemos ver ejemplos de cómo diferentes guitarristas de alto reconocimiento y trayectoria<sup>4</sup>, se han adaptado al instrumento de maneras muy

---

<sup>4</sup> De izquierda a derecha: Thibaut García, Thomas Villoteau y Judicaël Perroy. Los tres han ganado importantes concursos como el *Guitar Foundation of América* (2015, 2006, 1997 respectivamente).

diversas; incluso cuando han estado estrechamente relacionados en su formación profesional<sup>5</sup>, las diferencias son notorias:



**Imagen 1**



**Imagen 2**



**Imagen 3**

Imágenes tomadas de:

(Programa Diversidade, 2015), (Usherovich, 2017), (Guitar Salon International, 2017)

## **2.4 Articulación del sonido en la guitarra**

La pulsación es la principal generadora de sonido en la guitarra. Podemos clasificar 2 tipos de pulsación diferentes que denominaremos: simple, donde el dedo que pulsa vuelve a su posición de reposo inmediatamente; apoyada, donde el dedo que pulsa, sigue su recorrido hasta la cuerda inmediatamente siguiente, descansa sobre ella y luego vuelve a su posición de reposo.

A partir de estas pulsaciones se pueden lograr efectos sonoros diferentes, siendo la pulsación simple más brillante y sutil y la pulsación apoyada más profunda y clara. No deben usarse indistintamente sino aplicarlas estratégicamente en discurso musical.

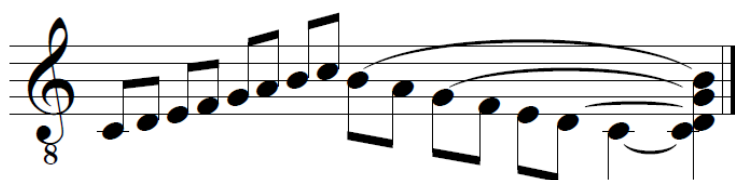
---

<sup>5</sup> Tanto Thomas como Thibaut estudiaron con Judicaël Perroy.

El guitarrista cubano Marco Tamayo, reconocido ampliamente por sus aportes al desarrollo técnico de la guitarra, constantemente habla en sus clases maestras acerca de cómo el sonido ideal debe procurar igualar el resultado de ambas pulsaciones; la simple procurando llegar al resultado sonoro de la pulsación apoyada, la cual logra siempre más proyección. Dice también que la pulsación debe estar siempre acompañada de la preparación, explicada por él como el contacto constante con el instrumento<sup>6</sup>. La combinación de la pulsación y una adecuada preparación permite una ejecución musical ‘limpia’.

Uno de los propósitos de la preparación es eliminar sonidos extras que se generan por simpatía al vibrar las cuerdas, o sonidos residuales previamente ejecutados que no pertenecen a la armonía. Es importante ser muy consciente de cómo sucede este fenómeno en la guitarra, porque a diferencia de otros instrumentos como el piano, la duración de cada nota no es completamente independiente de la ejecución de una sola mano -o de un solo dedo- sino de ambas, por los condicionamientos de digitación en algunos casos; incluso cuando no hay acción de la mano izquierda si se emplean cuerdas al aire. En este último caso, la prolongación del sonido adquiere independencia de la continua acción del ejecutante; esta característica es compartida parcialmente con el arpa que permite mezclar sonidos como un ‘efecto’, que parte de su propia naturaleza de ejecución, pues cada nota se ejecuta en una cuerda individual; en la guitarra no es igualmente consistente esta característica; se debe ser estratégico para controlar la duración de los sonidos en un nivel de minucioso detalle; de lo contrario, el discurso se verá afectado frecuentemente por inconsistencias de duración de las notas, limpieza de la ejecución y congruencia de la armonía.

Presento un ejemplo sencillo de esto. Al tocar ascendentemente una escala de Do mayor en primera posición, cada nota logra independencia porque las cuerdas al aire, siendo éstas las problemáticas, son silenciadas al ejecutar la siguiente nota pisada en la misma cuerda. Lo contrario sucede al ejecutar la escala descendentemente. Las cuerdas al aire quedan resonando a medida que se tocan las siguientes, por lo que se obtiene el siguiente resultado:



Ejemplo 1 – Escala de Do mayor con ligaduras en cuerdas al aire

---

<sup>6</sup> No necesariamente contacto de la mano derecha con las cuerdas sino contacto de la mano izquierda con el diapasón, de la mano derecha con las cuerdas, del brazo con el borde del cuerpo de la guitarra o combinación de todas.

Vemos cómo al final de la escala hay múltiples sonidos residuales no intencionales. Para evitarlos es necesario aplicar conscientemente apagadores estratégicos, bien sea de mano derecha o de mano izquierda, para lograr la siguiente ejecución:

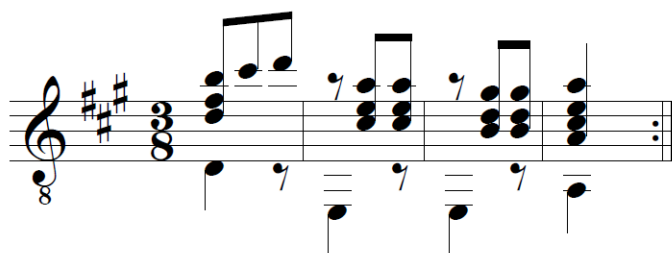


Ejemplo 2 – Escala de Do mayor con silencios en cuerdas al aire

Este principio es básico para lograr una articulación intencional y a partir de aquí poder estructurarla a voluntad. Emplear apagadores involucra una segunda intervención en la ejecución después de la producción del sonido. Se evidencia además la necesidad de un pensamiento polifónico constante, incluso para líneas melódicas sencillas.

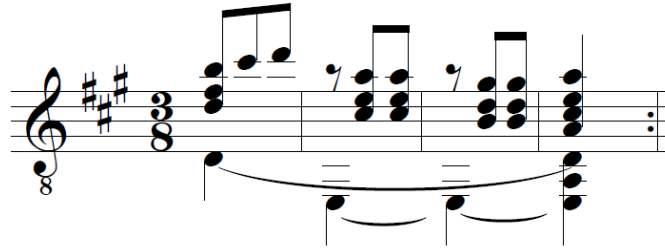
Es fácil desestimar la importancia de la escritura específica de la duración de los sonidos. Sucede frecuentemente que, por cuestiones de digitación, no es posible ser completamente fiel a la notación. Ejecutar correctamente notas muy prolongadas, por ejemplo, depende en gran medida de la velocidad de la pieza; frecuentemente son necesarios cambios posicionales para ejecutar nuevos sonidos antes de lograr completar la duración escrita de algunos previos. Esta imposibilidad ocasional ha sido tomada por los guitarristas como una licencia permanente para modificar a su comodidad figuras rítmicas si, por motivos musicalmente correctos o nó, así lo consideran.

Cuando se piensa en piezas para guitarra que frecuentemente usan cuerdas al aire en los bajos, para un estudiante sería fácil no considerar los efectos de tomarse a la ligera estas licencias con respecto al control de la duración de los sonidos. Por ejemplo, al mirar los compases 17-20 del ‘Capricho No. 7’, de Luigi Legnani, vemos que se usan las 3 cuerdas graves de la guitarra al aire.



Ejemplo 3 – Luigi Legnani, ‘Capricho No. 7’, compases 17-20

El compositor especifica que cada bajo debe ser apagado antes de pulsar el siguiente. Desestimar esta claridad podría causar el siguiente resultado:



Ejemplo 4 – Luigi Legnani, ‘Capricho No. 7’, compases 17-20 (modificado)

Los últimos 3 acordes, especialmente el acorde final, no serían los deseados debido a una acumulación de disonancias generadas por los bajos resonantes. Incluso cuando el compositor no hubiese especificado los silencios, en búsqueda de la claridad de la armonía, es evidente la necesidad de usar apagadores en estas notas para lograr el mismo propósito y articulación que requiere este fragmento de la pieza.

En algunos casos no es tan sencillo aplicar apagadores tradicionales y se hace necesario desarrollar métodos alternativos. Es notablemente más complicado llegar a este punto sin haber sido conscientes de incluir estos componentes en la ejecución desde instancias tempranas del estudio del instrumento y también de las obras específicas. Es necesario en estos casos un estudio profundo de coordinación para aprovechar los dedos de la mano izquierda que no estén pisando notas para apagar las cuerdas que aún están vibrando; es una opción común en caso de que los dedos de la mano derecha no puedan enfocarse en la preparación por estar en ejecución de las demás notas. Como la digitación misma, éste es un recurso que sería necesario siempre planear con anterioridad.

Una vez que logramos ser conscientes de la necesidad de poder controlar a voluntad la duración de los sonidos, podemos pasar a analizar algunas articulaciones específicas y cómo estas pueden ser producidas en la guitarra.

### 3. Notación y ejecución de articulaciones en la guitarra

Hay una clasificación extremadamente amplia de articulaciones en la música pues diferentes instrumentos permiten diferentes tipos de articulaciones. La tradición orquestal, junto con los compositores, es la que más ha contribuido a nuevas maneras de ejecutar los sonidos; no obstante, siendo la guitarra un instrumento alejado de esta tradición, no ha logrado dicha exploración en la misma proporción. Por esta razón, trataré solamente algunas de las articulaciones más frecuentes en la música.

#### 3.1 Ligaduras

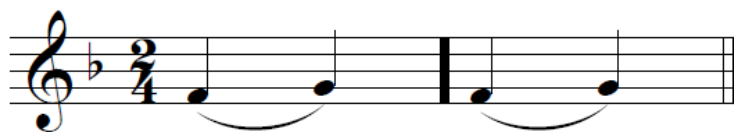
Partiré del concepto básico de la ejecución de ligado como la unión de 2 o más sonidos diferentes en un solo impulso. En los instrumentos de cuerdas frotadas, se puede ejecutar como un solo golpe de arco, en los de viento y el canto, como una sola columna de aire

continua. Por otra parte, cuando pensamos en instrumentos principalmente armónicos es un poco más complicado llevar la notación a la práctica.

En el caso del piano, por ejemplo, cada nota tiene autonomía. Podrían ser todas ejecutadas simultáneamente logrando “unión” entre ellas, pero, a la misma vez, se requiere que cada una sea percutida independientemente. De esta manera se contradice precisamente aquella continuidad que pretende el ligado. En la guitarra sucede algo similar en tanto cada nota debe ser pulsada independientemente y no podría generarse el ligado melódico real; sin embargo, conserva una ventaja sobre la limitación del piano debido a las características que comparte con otros instrumentos de cuerdas. Se puede aprovechar la vibración de la cuerda para producir sonidos extras sin pulsarla nuevamente. No deja de ser una opción híbrida debido a que, si la ejecución requiere notas que se encuentran en otras cuerdas, es necesario pulsar esta otra, rompiendo una vez más la continuidad. El resultado sonoro producido de esta manera en la guitarra es sustancialmente diferente, pero es uno de los principios básicos de la producción del ligado en la guitarra.

Si graficamos entonces la ejecución de dos notas ligadas, procurando ser estricto en las duraciones sonoras, podríamos tener un resultado aproximado de la siguiente manera en diferentes instrumentos. Para cada caso, el primer compás representa la grafía escrita y el siguiente la manera en la que puede ser ejecutado:

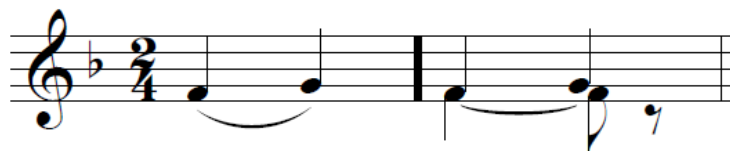
- Instrumentos de viento, canto o cuerdas frotadas:



Ejemplo 5 – Ligadura melódica en instrumentos de viento, canto o cuerdas frotadas

Con un solo arco o columna de aire se pueden unir ambos sonidos.

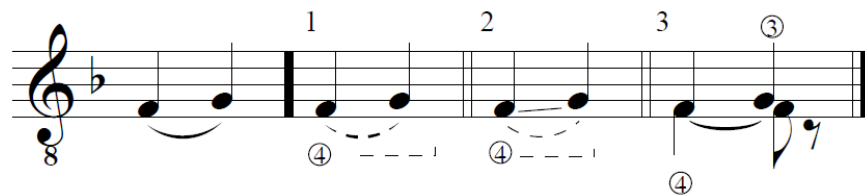
- Piano e instrumentos de teclado:



Ejemplo 6 – Ligadura melódica en piano

Inmediatamente podemos notar cómo estas ligaduras no pueden ser ejecutadas de la misma manera y es necesario recurrir a ligaduras de duración y combinación de los sonidos para lograr la intención de continuidad. Cuando llegamos a la guitarra es un caso un poco más particular debido a que existen múltiples formas en las que frecuentemente se ejecuta la misma grafía.

Ya que, como lo mencioné anteriormente, en la guitarra no es posible la ejecución del ligado tradicional, usaré diferentes grafías para representar estas disimilitudes:



Ejemplo 7 – Ligadura melódica en guitarra

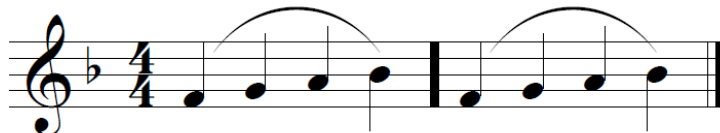
La digitación empieza a ser fundamental en la diferenciación de cada una de estas ejecuciones:

- En el ejemplo 1, se pulsa la nota inicial y luego la segunda nota en la misma cuerda es percutada por el dedo de la mano izquierda únicamente. Podríamos considerar que ésta es la forma más común de ejecutar ligados en la guitarra; por eso, me referiré a ella como ‘ligadura simple’.
- En el ejemplo 2, se pulsa la primera nota y se desliza rápidamente el dedo hacia la segunda, sobre la misma cuerda, para dar la sensación de unión entre éstas. Aunque no se requiere segunda pulsación, ni percusión de la mano izquierda, realmente podríamos definir esta ejecución como un *glissando* y nó como un ligado. Ésta la represento como una ligadura imaginaria acompañada de la indicación del *glissando*.
- En el ejemplo 3, se ejecuta cada nota en cuerdas diferentes por lo que se permite la ejecución similar a la del piano expuesta anteriormente. Se pulsán las notas de forma individual, pero se mezclan los sonidos para dar la sensación de unión antes de dejar sonar sola la segunda. Comúnmente este resultado sonoro se conoce en la guitarra como ‘*campanella*’.

En cada caso podemos ver entonces que no es posible en la guitarra ejecutar una ligadura tal como fue concebida y debe recurrirse a la ‘sensación’ de ligadura o a la ‘intención interpretativa’ de ésta. Se plantea además de dicha imposibilidad, una necesidad de estructurar en el discurso estas diferentes opciones; el resultado sonoro que ofrecen es diferente y no pueden emplearse indistintamente bajo la justificación de la necesidad de una solución técnica. La inconsistencia en el uso de estos recursos afectaría directamente la claridad y la intención del discurso.

Cuando tenemos entonces ligaduras que abarcan frases, podríamos graficarlas de la siguiente manera y evidenciar el problema planteado anteriormente:

- Instrumentos de viento, canto o cuerdas frotadas:

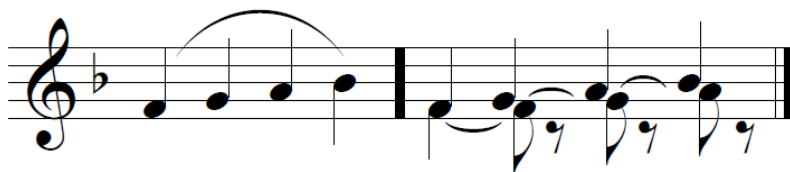


Ejemplo 8 – Ligadura de fraseo en instrumentos de viento, canto y cuerdas frotadas

Aún es posible usar un solo arco o columna de aire para ejecutar la grafía en la manera en la que fue concebida.



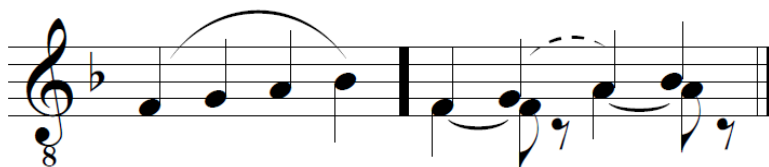
- Piano e instrumentos de teclado:



Ejemplo 9 – Ligadura de fraseo en piano e instrumentos de teclado

Existe ahora la sistematización de la forma previamente expuesta de unir las notas. Se unen por pares para evitar una mezcla de más de dos sonidos que podría perjudicar la claridad de la línea melódica.

Grafiquemos ahora entonces el resultado en la guitarra. Inicialmente el guitarrista sabe que la ligadura de fraseo no puede ser ejecutada como en los casos anteriores y debe encontrar formas alternativas de acercarse a la intención. No podemos recurrir a la solución del piano pues no es posible sistematizar fácilmente esta estructura de manera práctica. La digitación más simple para este pasaje, causaría el siguiente resultado si se busca combinar las formas posibles para ejecutar ligados en función de reducir la cantidad de notas pulsadas:



Ejemplo 10 – Ligadura de fraseo en guitarra

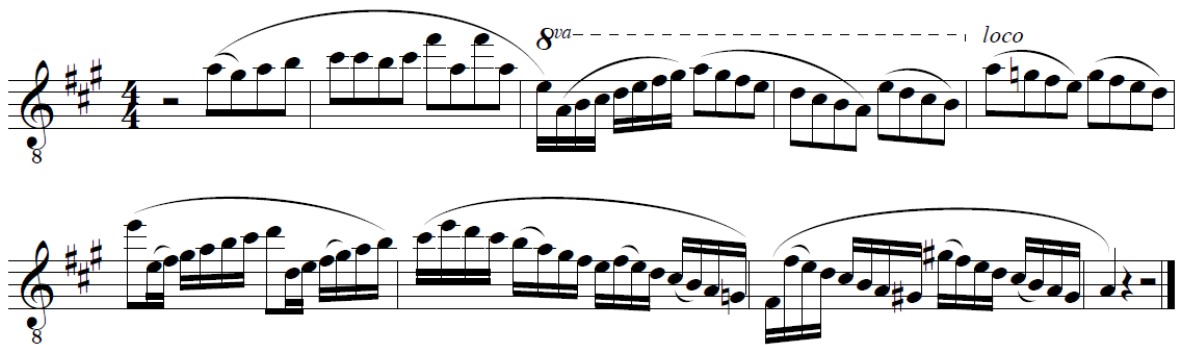
Inicialmente es notable la deformación de la intención original. Además de esto, tres de las cuatro notas que están involucradas en la frase aún deben ser pulsadas.

Como guitarristas, frecuentemente nos enfrentamos a situaciones similares en el repertorio y es a partir de aquí donde se hace necesario un estudio de las posibilidades de digitación para poder estructurar una solución alternativa. Para ello propongo la siguiente prioridad para el uso de estos 3 casos de ligados:

La **ligadura simple**, siendo la más común, y que además se asemeja un poco más a la manera de ligar en los instrumentos de cuerda frotada, debería ser la primera opción por considerar, preferiblemente mediante el uso de la pulsación apoyada, en caso de que sea posible mantener consistencia con ella; no obstante, debido a que la primera nota de la ligadura siempre va a tener la fuerza de la pulsación, que casi se puede considerar un tipo de acento -tal como en la tradición barroca las ligaduras representaban acentos- y la segunda siempre va a ser más débil, se debe evitar aplicar ligaduras de este tipo sobre tiempos métricos débiles ya que pueden desdibujar los acentos naturales del compás:

Veamos por ejemplo los compases 128-132 del primer movimiento del *Concierto No. 1*, Op. 30, de Mauro Giuliani. Hay una similitud muy grande en estas dos frases musicales ya que son motívicas:



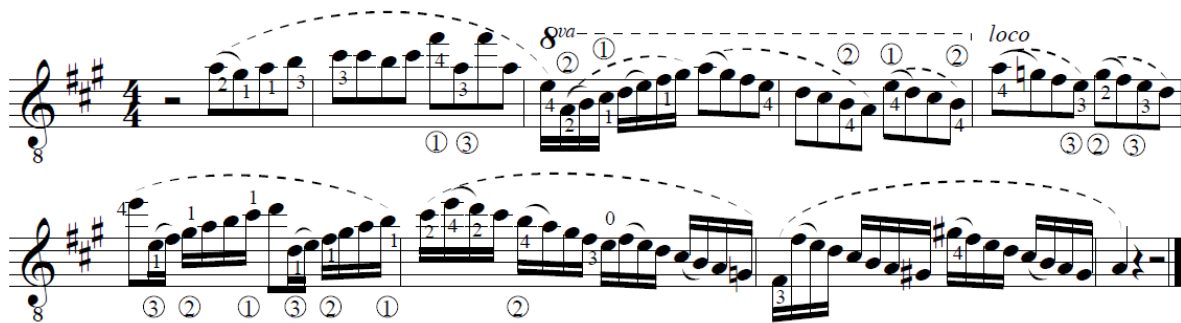


Ejemplo 13 – Joaquín Rodrigo, *Fantasia para un gentleman* (I), compases 13-21

En el momento de ejecutar el pasaje, es claro que las ligaduras de fraseo indican divisiones, pero no pueden ser asumidas como un principio básico de ejecución. Rodrigo, además, escribe ocasionalmente ligaduras simples contenidas en las ligaduras prolongadas de las frases que, por el contrario, sí pueden ser pensadas en función de la ejecución. Desafortunadamente, es evidente cierta falta de claridad en la escritura pues, nuevamente, son detalles frecuentemente desechados en la ejecución de la obra. Existen bases propiamente musicales que pueden llevarnos a una manera de pensar estas articulaciones estructuralmente:

- Es necesario entender siempre las ligaduras de frases como una división del discurso y no como elementos de ejecución<sup>7</sup>. Debido a esto cambiaré estas ligaduras por una grafía de ligadura discontinua.
- Luego, tomando la primera ligadura simple, escrita bajo la ligadura de fraseo como elemento importante de la estructura, podemos sistematizar esta característica añadiendo una ligadura simple al principio de cada una de las frases y logrando así demarcarlas más claramente. Tomamos un elemento existente como eje estructurador.
- Ayuda a la claridad de la línea reforzar los cambios de dirección que suceden por salto en las escalas con pequeños impulsos. Estos impulsos fácilmente pueden ser dados, una vez más abogando por la tradición barroca, mediante ligaduras simples. Pueden ser fácilmente agregadas a este fragmento musical con consistencia, especialmente para los grupos de semicorcheas en los que, entonces, primará este principio sobre la ligadura al comienzo de la frase.
- Por último, después de estructurar las articulaciones con base en estos principios musicales, y no desde la guitarra, podemos buscar una digitación que permita ejecutar sólidamente el fragmento y que, al mismo tiempo, permita incluir las articulaciones previstas. Por ejemplo:

<sup>7</sup> Existe excepciones como casos específicos de pasajes escalares o cromáticos rápidos que sí pueden ejecutarse como ligaduras continuas.

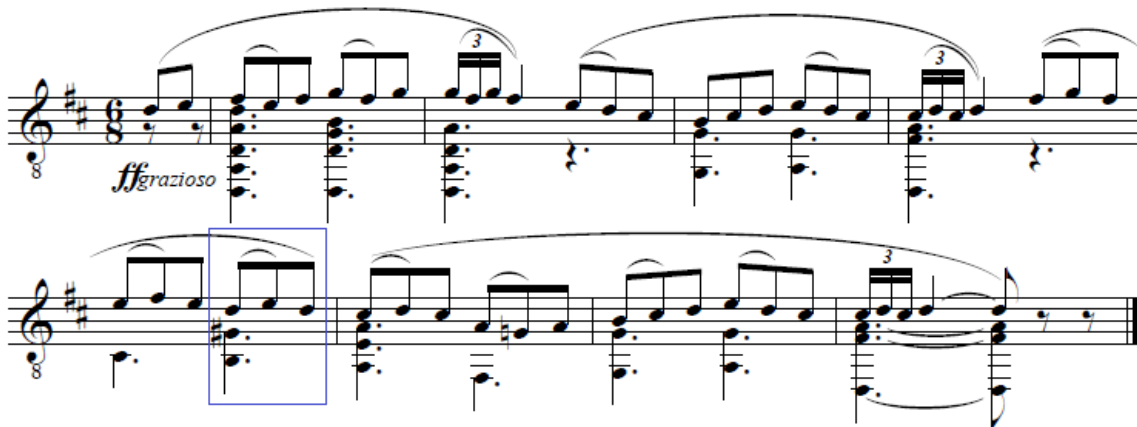


Ejemplo 14 – Joaquín Rodrigo, *Fantasia para un gentleman* (I), compases 13-21 (digitación sugerida)

No solamente se logra consistencia formal a partir de este análisis; también se logra mayor control sobre los aspectos melódicos.

Está claro que no en todos los casos es posible incluir una única solución técnica de las ligaduras. La polifonía, por ejemplo, presenta otros retos de ejecución en el instrumento que hacen necesarios múltiples recursos para este propósito.

Como segunda opción, la *campanella* es siempre una solución efectiva para ejecutar los ligados, siempre y cuando se incluyan en el discurso con un propósito definido y no como facilitadores técnicos. Una mezcla indiscreta de diferentes tipos de ligaduras puede llegar a tener un efecto sonoro distractor y poco satisfactorio, especialmente en fragmentos donde los ligados son motivicos. Un claro ejemplo de esto podemos encontrarlo, nuevamente, en los primeros 8 compases del último movimiento, ‘Canario’, de la *Fantasia para un gentleman* de Joaquín Rodrigo:



Ejemplo 15 – Joaquín Rodrigo, *Fantasia para un gentleman* (IV), compases 1-8

Es claro que la ligadura simple al principio de cada uno de los grupos de 3 corcheas es el primer elemento motivico, que conserva hasta el final de la exposición del tema. Por facilidad de la ejecución, frecuentemente el ligado del segundo pulso del compás 5 es ejecutado por muchos guitarristas como *campanella*. Es un momento del discurso que resultaría completamente aislado, peregrino, ante la inclusión de un cambio de articulación no prevista y, efectivamente, el resultado sonoro es pobre. Existe una digitación posible para sortear este inconveniente:

Ejemplo 16 – Joaquín Rodrigo, *Fantasía para un gentilhombre* (IV), compases 1-8 (digitación sugerida)

De esta manera, nuevamente pensando los ligados de frase como divisiones y no como elementos de la ejecución, y modificando la digitación de este punto específico, se puede lograr consistencia en la articulación de todo el pasaje. Finalmente, conviene agregar una ligadura más en el primer pulso del compás 3, que no está escrita inicialmente pero que, claramente, hace parte del motivo y da unidad total a la exposición del tema.

Podemos concluir entonces que las ligaduras simples son, en la guitarra, las que permiten conducir más efectivamente líneas melódicas y brindan mayor control sobre ellas.

Las ligaduras entre dos cuerdas, por otra parte, son una de las técnicas más características de la guitarra. Pueden usarse como un recurso para ligar dos sonidos o para potenciar la resonancia del instrumento en la ejecución. Leo Brouwer es tal vez el exponente de la guitarra clásica moderna que más ha explorado estas posibilidades y las ha incluido en su obra musical. Maximiliano Luna cita en su tesis una entrevista que Rodolfo Betancourt realizó a Leo Brouwer en Caracas en 1997. Habla sobre su obra y explica su concepción de algunas de las posibilidades de la guitarra:

Sobre el pensamiento orquestal en la guitarra y el lenguaje armónico:

Mi forma de componer está cerca de lo que yo llamo ‘guitarra-arpa’. La guitarra arpa es una guitarra orquesta en la cual todos los elementos compositivos orquestales están más cerca de la orquesta que de los clichés tradicionales de la guitarra. Yo siempre uso la ‘guitarra-arpa’, una guitarra resonante. Trato de evitar la guitarra percusiva o melódica. Las armonías básicas que uso, cuando son simples acordes, son acordes que obedecen más la ‘ley de fuerzas opuestas’. Estas armonías incluyen pequeños -podría decir incluso miserables- materiales temáticos. Cuatro notas tontas me dan el pretexto para componer una obra de grandes dimensiones. La melodía fue la reina de la música por un largo tiempo, algo que no pasa ahora. Mi lenguaje armónico está basado en el uso extensivo del espectro de sonido al igual que Ravel, Debussy o Charles Koechlin. Estos compositores solían orquestar partiendo de un fenómeno armónico. (Luna, 2011, pág. 52).

Partiendo de la concepción de Brouwer, podríamos decir que esta forma de ejecutar y unir sonidos en la guitarra no es solo una articulación, sino que puede también lograr ser un efecto sonoro. Existen numerosos ejemplos de cómo Brouwer incluye extensivamente el efecto *campanella* en su obra; no obstante, las digitaciones necesarias para llevarlo a esta extensión no son útiles para cuestiones melódicas como él mismo lo explica. Veamos los compases 102-109 de su primera *Sonata* para guitarra:

Ejemplo 17 – Leo Brouwer, *Sonata*, compases 102-109

Aparentemente es sólo un motivo minimalista que va creciendo en forma escalar; sin embargo, está estratégicamente escrito para poder dejar resonar cada una de las notas logrando el denominado efecto de ‘guitarra-arpa’ y es un claro ejemplo del uso de ligados de *campanella*. El resultado final es diferente a la grafía que usa Brouwer. Graficando estrictamente el último compás de este ejemplo, logramos lo siguiente:

Ejemplo 18 – Leo Brouwer, *Sonata*, compás 109 (modificado 1)

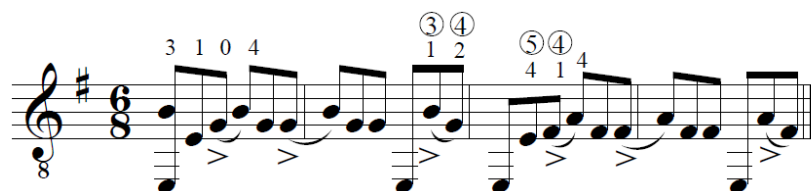
Cada nota es pulsada en una cuerda diferente y así se logra la máxima resonancia del motivo. Solamente la tercera cuerda es requerida para tocar dos notas del motivo. Aún así, la digitación permite que estén suficientemente separadas para que no se afecte la articulación del conjunto. Claramente es muy poco práctico y claro, para la lectura, optar por esta manera de graficar esta intención. Como una alternativa, ésta podría ser la forma más cercana de una verdadera ligadura de fraseo en la guitarra:

Ejemplo 19 – Leo Brouwer, *Sonata*, compás 109 (modificado 2)

Aún así, un guitarrista podría pensar que el objetivo es imaginar esta última como una división y no como una ligadura con propósito de ejecución específico, como vimos anteriormente en el ejemplo de Rodrigo. Sigue siendo necesaria una especificación extra, bien sea de digitación o una indicación que dé claridad acerca de la digitación requerida. Brouwer nunca escribe las ligaduras de fraseo; cuando escribe ligaduras entre las notas, pensadas éstas desde la guitarra, representan siempre ligaduras simples o soluciones de ejecución similares. En ocasiones, usa indicaciones como “L.V.” (*lasciar vibrare*), “resonante”; o bien, escribe ligaduras prolongadas al infinito para los demás casos. Su sistema de escritura está bastante bien estructurado y es consistente.

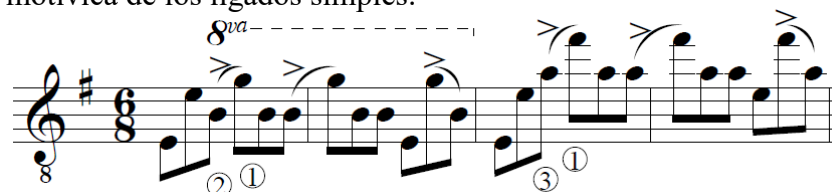
Aunque este recurso es potencialmente aplicable a muchas obras de otros compositores, queda claro que es necesario un conocimiento del estilo para lograr un resultado acertado y coherente con la intención del compositor.

La *campanella* también puede ser simultáneamente una solución técnica que se convierte en una opción motívica. Frecuentemente, pasajes de obras que usan ligados como motivo inicial presentan un reto técnico al guitarrista, pues lograr consistencia en todos los casos puede ser difícil o incluso imposible. Las *Tres piezas españolas* de Joaquín Rodrigo son un claro ejemplo de esta situación, debido al motivo que Rodrigo usa en el tercer movimiento, ‘Zapateado’, en los compases 7-10:



Ejemplo 20 – Joaquín Rodrigo, ‘Zapateado’, compases 7-10 (Segovia)

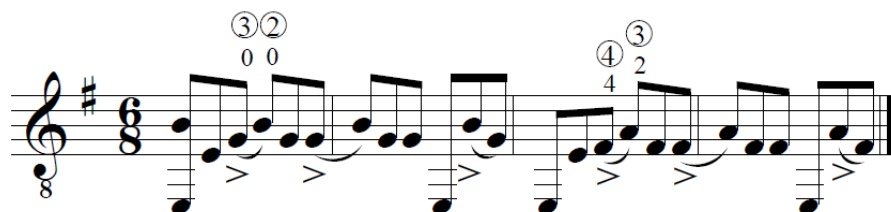
Por la influencia flamenca de esta pieza, los ligados percutidos (ligado simple) se prefieren sobre los ligados en dos cuerdas (*campanella*); aun así, la digitación propuesta por Segovia, inicialmente deja ver que no busca consistencia en cuanto a este aspecto del motivo; desde el principio combina ambas técnicas. Aunque es posible usar sólo ligados simples durante todo el movimiento, en los compases 49-52 Rodrigo extiende el motivo a intervalos amplios en un registro agudo que tendría dos soluciones posibles para su ejecución: el uso del pulgar de la mano izquierda para poder realizar el ligado simple con una extensión desde el traste 7 hasta el traste 15; o bien, digitar el pasaje en dobles cuerdas rompiendo la consistencia motívica de los ligados simples:



Ejemplo 21 – Joaquín Rodrigo, ‘Zapateado’, compases 49-52 (Segovia)

Por esta razón, si la búsqueda del guitarrista es lograr consistencia absoluta en la ejecución del ligado, se evidencia que no es posible mediante el uso del ligado simple. En este caso,

el uso de la *campanella* es una solución técnica necesaria que, además, puede volverse motivica desde el principio del movimiento si se usa la digitación adecuada. Por ejemplo:



Ejemplo 22 – Joaquín Rodrigo, ‘Zapateado’, compases 7-10 (digitación sugerida)

Ciertamente el discurso general no se ve afectado enormemente por la imposibilidad de usar el motivo en unos cuantos compases. En casos como éste, la decisión final de usar una u otra técnica, o bien, una combinación de ambas, puede ser determinada por preferencia del guitarrista sin atentar, en mi opinión, contra la intención y el estilo de la obra.

Por último, considero que el *glissando* debe ser una técnica reservada únicamente para cuando el compositor lo escribe o el ejecutante intencionalmente quiere usarlo como recurso musical. Como solución técnica de una ligadura que, por cuestiones de digitación no pueda ser resuelta de manera efectiva con ninguna de las dos posibilidades planteadas anteriormente, debería ser una última opción.

Considero pertinente también mencionar un error común en los guitarristas a la hora de ejecutar esta técnica. El recorrido del *glissando* debe estar calculado métricamente desde la nota inicial hasta la final para evitar una ‘doble articulación’ de la nota final. El ejecutante puede decidir pulsar o no esta última nota, pero, en caso de sí hacerlo, la pulsación debe coincidir con el momento exacto de llegada a esta nota en el recorrido del *glissando*. En el compás 4 del ‘Estudio No.1’ de Giulio Regondi, podemos encontrar un caso común de esta situación:



Ejemplo 23 – Giulio Regondi, ‘Estudio No. 1’, compás 4

De no ser precisos se corre el riesgo de convertir el *glissando* en la siguiente ejecución:



Ejemplo 24 – Giulio Regondi, ‘Estudio No. 1’, compás 4 (modificado)

Además de la duplicación no intencional del sonido, la nueva pulsación genera un acento que, aunque leve, es suficientemente notorio para desdibujar rítmicamente la melodía.



Existe finalmente una aplicación extra para las ligaduras en dos cuerdas, que es exclusiva para la guitarra debido a la posibilidad de ejecución de la mano derecha: los trinos. En la guitarra, éstos pueden ser ejecutados en una sola cuerda o como *campanella*. Existen múltiples digitaciones para la mano diestra; la siguiente es la más común:



Ejemplo 25 – Trino en 2 cuerdas

En el primer caso se presenta el trino como ligado simple circular. Para el segundo caso, se propone una digitación frecuente, de mano diestra, para ejecutar el trino en dos cuerdas. En ambos casos es indistinto si, por cuestiones estilísticas, el trino comienza desde la nota superior o la inferior; la digitación se mantiene en el caso del trino de doble cuerda modificando únicamente el dedo inicial al pulsar. Esta digitación es particularmente atractiva para la ornamentación, pues logra potencia y brillo en cada uno de los sonidos ya que todos están siendo pulsados individualmente, como ocurre en el clavecín. Además de esto, es posible extender este esquema a voluntad pues la digitación opera de forma cíclica y es potencialmente ágil. Evidentemente, esta opción está condicionada por una digitación que incluya siempre, sin interrumpir el discurso, las dos cuerdas involucradas en el trino. Existen muchas opciones para lograrlo; no obstante, requiere mayor atención en el proceso de digitación de ambas manos en las obras.

Las ligaduras son pues una de las articulaciones más frecuentes y más importantes en la ejecución de la música. A partir de ellas, el oyente puede claramente identificar diferentes momentos y formas de las líneas melódicas, descubrir la dirección de la música, formar y recrear el carácter que el compositor había prefigurado, establecer el arquetipo básico para la estructura global de la obra mediante la unión de incluso sólo dos sonidos, o, en casos particulares como la obra de Brouwer, crear atmósferas y efectos que potencien las características del instrumento.

### 3.2 *Stacatto*

Articulaciones como el *stacatto* en la guitarra pueden cumplir un papel, no solamente de conducción entre sonidos, sino también una solución estructurada en la guitarra para ciertos retos técnicos en momentos específicos de piezas musicales.

Debido a la naturaleza de esta articulación, es necesario poder interrumpir de manera orgánica la producción del sonido. Es fácil hacerlo en instrumentos en los que la prolongación de éste depende de la continuidad en la ejecución del arco, de la columna de aire o, como en el piano, donde el sistema de martillos automáticamente interrumpe el sonido una vez es liberada la presión sobre la tecla. En la guitarra, por otra parte, una vez pulsada la cuerda, la vibración es independiente a la continuidad de la ejecución como ya lo

mencionamos anteriormente y constantes cambios de posición incrementan el riesgo de generar sonidos involuntarios residuales; por esto, se hace necesaria una segunda intervención del ejecutante para interrumpir intencionalmente el sonido.

Los condicionamientos de digitación de las obras impiden ocasionalmente la posibilidad de una unión constante de los sonidos. Secuencias de bloques de acordes, por ejemplo, no siempre son posibles de conducir sin interrupciones involuntarias debido a que no existe en la guitarra un recurso como el pedal de *sustain* en el piano, que permita prolongar las duraciones mientras se prepara la siguiente posición. Sucede, por ejemplo, en el primer movimiento del *Concierto en Re*, Op. 99 de Mario Castelnuovo-Tedesco en los compases 130-137:

The image shows a musical score for guitar in 2/4 time, key of D major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is composed of a series of chords. Above the treble staff, there are several slanted lines indicating articulation or phrasing. The chords are complex, often containing multiple notes in both hands. The piece ends with a final chord in the key of D major.

Ejemplo 26 – Mario Castelnuovo-Tedesco, *Concierto en Re*, Op. 99 (I), compases 130-137

El compositor incluye específicamente *portato* sobre cada una de las notas superiores de los acordes. Debido a la complejidad que presenta la conducción de las voces, no es posible ejecutar la articulación indicada por el compositor durante todo el pasaje. Podemos modificarla intencionalmente para lograr una estructura con consistencia, incluso cuando la articulación resultante sea diferente pues, para preparar cada acorde, sugiero incluir pausas entre ellos, en un efecto equivalente al *stacatto*. En este caso la necesidad de prolongación del sonido puede ser suplida, por ejemplo, por las condiciones de resonancia del lugar. El resultado final entonces sería similar al siguiente:

This image shows a modified version of the musical score from Example 26. The notation is identical to the original, but the articulation marks above the treble staff have been changed. Instead of slanted lines, there are now vertical lines with a downward-pointing arrow, indicating a staccato articulation for each chord. This modification aims to create a more consistent rhythmic structure by separating the chords.

Ejemplo 27 – Mario Castelnuovo-Tedesco, *Concierto en Re*, Op. 99 (I), compases 130-137 (modificado)

Vemos cómo entonces una modificación drástica de la articulación propuesta por el compositor puede resultar en una opción viable para la ejecución de ciertos pasajes musicales. El punto climático al final de la frase, con la apoyatura cordal en Si mayor, es posible conservarlo y ejecutarlo con la articulación original, logrando así un efecto satisfactorio para el oído a pesar de las modificaciones anteriores.

Podemos pensar el *stacatto* como un recurso más allá del resultado sonoro de su grafía. De esta manera, encontramos alternativas a la dificultad técnica de prolongar los sonidos en algunos casos. Es necesaria la modificación de la ejecución pero, aun así y por ser intencional, logramos un resultado musical coherente.

#### 4. La guitarra y las adaptaciones

El momento histórico en el que la guitarra llegó a los escenarios como un instrumento solista podría considerarse bastante tardío en relación con otros instrumentos. La inexistencia de repertorio del estilo moderno y de otros anteriores, llevó a compositores y guitarristas a buscar soluciones rápidas para poder impulsar la posición que la guitarra estaba ganando en el mundo musical. Simultáneamente, nuevo repertorio fue escrito para el instrumento y el repertorio ya existente para instrumentos diferentes, antecesores éstos de la guitarra, fue adaptado para poder ser ejecutado junto al repertorio original para el instrumento.

Existe con la guitarra una particularidad en esta práctica. Sus predecesores de otras familias en muchos aspectos pueden ser considerados diferentes de sus equivalentes modernos, y por esta razón la ejecución de este repertorio antiguo puede ser siempre considerado ‘adaptado’. Sin embargo, para la mayoría de los instrumentos, en especial los de cuerdas frotadas y el piano, las diferencias radican más en las posibilidades musicales y sonoras que han traído las nuevas técnicas de construcción que en la forma en la que éstos son ejecutados. La guitarra, en cambio, ha sufrido modificaciones esenciales, tales como la cantidad de cuerdas, su número de órdenes y diferentes *scordature*; también la forma en la que la mano diestra pulsa las cuerdas. Ejemplos claros de esto podemos encontrarlos al comparar las características de construcción y ejecución de la guitarra moderna con el laúd, la vihuela y la tiorba. Entendemos entonces que el repertorio concebido para estos instrumentos no puede ser ejecutado de la misma manera, por lo que las adaptaciones, por naturaleza, precisan modificaciones a las obras, tanto mínimas como esenciales en algunos casos. En la guitarra, los resultados técnicos y musicales de esta exploración han sido interesantes.

Algunas de estas modificaciones mencionadas incluyen factores como: cambios de tonalidad por comodidad y posibilidades de resonancia, octavación de líneas melódicas por inexistencia del registro real escrito o por conducción polifónica, inclusión de “rellenos” armónicos que no son posibles en algunos instrumentos melódicos y sí en la guitarra, reducción de florituras a favor de las líneas principales en el caso de transcripciones de obras para instrumentos de teclado, entre otros. Estas licencias han permitido llevar a la guitarra repertorio de casi cualquier instrumento. Si pensamos en las suites instrumentales de Bach, es posible ejecutar incluso las partitas para teclado que contienen una complejidad polifónica mucho mayor para la guitarra<sup>8</sup>. Infortunadamente estas necesidades de modificaciones han desembocado en una producción masiva de versiones diferentes y, por consecuencia, muchas de ellas sin un rigor musical esencial.

Música barroca de Bach y D. Scarlatti -de este último existen transcripciones para guitarra solista de todas sus sonatas para teclado- es tal vez la más popular en esta práctica.

---

<sup>8</sup> Siendo de Tristan Manoukian la adaptación más reconocida de la partita 2 para teclado, realizada en colaboración con Judicaël Perroy a quien dedicó esta transcripción y quien, posteriormente, realizó su grabación profesional. (J.S. Bach: Transcriptions for Guitar).

Pensar en música barroca actualmente involucra una amplia discusión con diferentes puntos de vista en cuanto a la aproximación que debe tener el ejecutante; a pesar de esto, hay algunas constantes comúnmente conocidas como la concordancia ‘inexistente’ entre la notación y la ejecución originales, especialmente en cuestiones de articulación y ornamentación. El conocimiento del estilo permitía esta practicidad entre compositor y ejecutante. La necesidad del músico actual de conocer múltiples estilos causa frecuentemente un desconocimiento profundo de estas especificidades y, aunque este fenómeno es entendible, no es una excusa para pasar por alto elementos musicales importantes cuando se pretende involucrar en el repertorio de la guitarra, música escrita en otros tiempos y, en particular, para otros instrumentos.

Una adaptación entonces no puede ser el simple ejercicio de ‘transcribir’ las notas en una partitura con cambios que hagan fácil su ejecución en la guitarra. Éstas deben estar acompañadas de conciencia rigurosa del estilo musical y una intención definida para poder conservar estos componentes en una nueva notación moderna.

La inexistencia de ligaduras, por ejemplo, en una partitura barroca, no justifica la inexistencia de las mismas en la ejecución de las obras. Este aspecto en particular es un error muy frecuente en el medio guitarrístico de concierto, en el que la ejecución y la articulación terminan siendo determinadas, única y exclusivamente, por la digitación que las facilite. Ya hemos demostrado cómo este principio de ejecución causa inconsistencias graves en la agrupación y dirección de la música. También los motivos rítmicos, cuando sea posible, deben estar impulsados por intenciones definidas. En este aspecto, el ejecutante tiene libertad interpretativa que, aún así, debe ser ordenada.

Demostraré este punto con dos ejemplos específicos. El comienzo del ‘Preludio’ de la *Suite para laúd*, de Bach, BWV 997, y el comienzo de la *Sonata* K. 209, de D. Scarlatti:



Ejemplo 28 – J. S. Bach, *Suite* BWV 997, ‘Preludio’, compás 1 (opciones de articulación)

Inicialmente, es pertinente mencionar que esta suite está escrita originalmente en Do menor. Para aprovechar la resonancia de la guitarra, frecuentemente se ejecuta en La menor o se emplea un *capodastro* para lograr transportar esta misma ejecución a la tonalidad deseada. A pesar de que esta segunda opción sigue siendo una aproximación válida a la ‘originalidad’ de la obra, las ‘alturas’ resultantes no serían exactamente las originales debido a los cambios históricos de referencias de afinación.

Vemos pues que no hay indicaciones de articulaciones en el ejemplo anterior por parte del compositor; por tanto, a partir de esta célula, es necesario tomar una postura motívica para el resto del preludio. Para ello decidiremos entonces una digitación y una articulación específicas a partir del siguiente análisis:

- La opción número 1 incluye ligadura simple para conducir las semicorcheas al segundo pulso. La importancia de éste radica en que el bajo, al ser una línea independiente, no le resta protagonismo a la línea superior, que está acompañada por el silencio inicial y siempre presenta dos semicorcheas en forma de doble anacrusa para el segundo pulso; esta conducción causa que sea éste el que recibe relevancia rítmica y acentuación natural. Esta ligadura reemplaza la posibilidad de una mayor resonancia proporcionada por algunas cuerdas al aire en favor de la conducción melódica.
- En el caso número 2, por el contrario, se usa una ligadura *campanella*, precisamente con la intención de que el motivo incluya la mayor resonancia posible en el instrumento. Cabe mencionar que es de vital importancia armónica considerar la relación entre las notas que quedarán resonando, especialmente para los casos en los que la digitación del motivo no permita una articulación igual a la inicial.
- En el ejemplo número 3, se usa una ligadura simple en las corcheas más agudas para reforzar la conducción de la apoyatura. La ligadura, que es también una fuente de acento, refuerza la relevancia natural de esta nota por no ser diatónica y por tratarse de un elemento motivico.
- En el ejemplo 4, se usan ambas ligaduras; la inicial, para las semicorcheas que conducen al segundo pulso, aunque se puede optar también por la *campanella*; y la segunda, que acentúa la apoyatura cromática.

Éstas son sólo algunas de las maneras en las que se puede ejecutar este motivo. Es posible encontrar aún más combinaciones diferentes sin superar límites que permitan conservar la coherencia del discurso pero, precisamente, es fundamental ver la relevancia de esta decisión inicial ya que la intención puede cambiar drásticamente a partir de este plan de articulación.

Ejemplo 29 – Domenico Scarlatti, *Sonata K. 209*, compases 1-2 (opciones de articulación)

Nuevamente, aquí la escritura original no incluye una indicación más allá de la notación de lo ritmo-melódico. Consideremos inicialmente que esta obra está escrita originalmente para clave, un instrumento que tiene características muy propias de ejecución y articulación. En él se puede lograr individualidad de las notas únicamente liberando la presión sobre las teclas del instrumento y, así, tener un dominio, sin mucho esfuerzo, de la articulación deseada para el pasaje. La independencia de cada mano, además, fortalece esta característica en términos de polifonía. En la guitarra es necesario una vez más idear un plan para considerar qué recursos de ejecución serán pertinentes con el fin de llevar a cabo

este objetivo. El motivo es sencillo, pero de él dependen, al igual que en el preludio de Bach, los impulsos de ambas líneas melódicas pues, posteriormente el bajo expone el motivo en forma de canon y debe ser consistente con la exposición inicial de la línea superior. La guitarra permite, en cierta medida, un *legato* más consistente que el clavecín y por ello es fácilmente posible optar por conservar las duraciones específicas escritas para todas las notas de manera simétrica; aún así, es posible una exploración de articulaciones para delimitar un carácter para la pieza:

- En el ejemplo número 1, se ve cómo el impulso se lleva desde la segunda corchea hacia el salto ascendente. Éste, forzosamente, debe ser ejecutado en cuerdas diferentes lo que permite un ligado *campanella*. Luego, la intención es imitada de forma descendente. El *stacatto* inicial que está escrito es fácilmente ejecutado por preparación de la mano derecha y porque siempre es seguido por la repetición de la misma nota.
- En el ejemplo número 2, el protagonismo lo tiene el primer pulso del compás que, naturalmente es el que lleva el acento si se piensa desde la división métrica. No obstante, ello causa que la duración de las dos siguientes corcheas deba ser menor para hacer notoria esta diferencia. Al ser notas diferentes que suceden en cuerdas diferentes, es necesario un plan de apagadores muy específico, no sólo para la línea superior, sino también, y especialmente, para la línea inferior.
- El caso número 3 se asemeja un poco más con la intención con la que frecuentemente es ejecutada la obra, tanto en clave como en el piano moderno. Se prescinde del uso del pedal por claridad en la articulación y se acortan los sonidos para lograr un mayor contraste cuando se quiera, intencionalmente, ejecutar la articulación opuesta y prolongar las duraciones. Al igual que en el ejemplo 2, es responsabilidad del ejecutante planear la articulación de cada una de las notas.

No sólo con la música barroca se ha implementado esta tradición de transcribir y adaptar piezas al repertorio de la guitarra. Podemos encontrar ejemplos de muchos otros compositores como Isaac Albéniz. Este caso es particular pues sus suites españolas son ejecutadas en guitarra mucho más que en piano, instrumento desde el cual y para el cual fueron concebidas inicialmente. Las transcripciones de estas piezas se han logrado con una eficacia notable además de haber permitido la inclusión de elementos propios de la guitarra española como los rasgueos y los picados flamencos que no pueden lograrse de la misma manera en el piano. Así pues, se enriquece musicalmente una pieza mediante su adaptación y transcripción. También es frecuente encontrar, en las salas de concierto, versiones para guitarra solista de ‘Las cuatro estaciones’ porteñas de Astor Piazzolla como otro ejemplo. El trabajo en conjunto del compositor con un excelente guitarrista, en este caso Sergio Assad<sup>9</sup>, dio como resultado una adecuación de excelente calidad de una obra escrita

---

<sup>9</sup> No es el único guitarrista reconocido que ha hecho un trabajo riguroso de transcripciones de estas obras, no obstante, es uno de los que tuvo más cercanía con el compositor.

inicialmente para conjunto de cinco instrumentos. El caso de ‘La bella molinera’<sup>10</sup>, ciclo de *Lieder* compuesto por Franz Schubert para piano y voz, y posteriormente adaptado a guitarra y voz por Mauro Giuliani, es otro ejemplo particularmente notable de esta colaboración entre compositor y ejecutante. Existen otros casos en los cuales el mismo compositor escribe versiones originales para diferentes formatos. Jaime Romero, compositor y guitarrista colombiano, ha adecuado en formato de guitarra solista algunas de sus propias obras originalmente pensadas para trio de cuerdas andino. El famoso bambuco Florecita del camino, que además ha sido adaptado para muchos otros formatos es un claro ejemplo de esto<sup>11</sup>.

Desde este punto de vista, considero importante y relevante resaltar también la obra del guitarrista, compositor y arreglista francés Rolan Dyens. Su profundo estudio de la armonía, el jazz y su formación como guitarrista clásico le permitieron adentrarse en una exploración muy particular del instrumento. Probar nuevas *scordature* para piezas musicales y la fusión de armonías complejas además del lirismo de la melodía, dieron resultados de gran importancia para el repertorio de la guitarra. Singularmente, la parte de su obra dedicada a adaptar, para la guitarra de concierto, canciones populares y piezas famosas de diferentes estilos musicales y folclor, fueron un paso importante para expandir la visión estática y conservadora de la música clásica en la guitarra, y permitir al guitarrista mostrar una visión más dinámica de la música, como en un verdadero ejecutante-intérprete.

De aquí podemos ver cómo las posibilidades técnicas y musicales de la guitarra son enormes. Existe la ventaja de que las transcripciones han sido y seguirán siendo uno de los grandes contribuyentes al repertorio del instrumento. Frecuentemente, se considera que este tipo de trabajo es un trabajo resta mérito o propósito a una obra por apartarse de su concepción original. La tradición construida en la guitarra está blindada de estos puntos de vista ‘puristas’ y, más allá de ellos, permite el crecimiento constante de muchos aspectos relacionados con el instrumento. Los retos técnicos que se pueden presentar son altos; sin embargo, es precisamente una oportunidad para poner al servicio de la música todas esas capacidades técnicas que, tan afanosamente, los guitarristas de esta generación se desgastan por alcanzar.

---

<sup>10</sup> Título original ‘*Die schöne Müllerin*’.

<sup>11</sup> Obra Ganadora Festival Mono Núñez 1999 (Romero, 2012).

## 5. Conclusiones

Siempre los aspectos musicales deben primar en la ejecución interpretativa de un instrumento musical y es para poder lograr ésto que se depura una técnica. En cuanto a la articulación y la importancia que ésta tiene sobre el discurso, y no solamente el discurso musical mismo, logramos entonces demarcar puntos de referencia específicos que el guitarrista puede seguir para estructurar y enriquecer el proceso de digitación, que es fundamental en la ejecución del repertorio.

Una parte fundamental de la educación musical es la interdisciplinariedad; poder entender desde diferentes puntos de vista cómo la música se ejecuta en un instrumento, enriquece las posibilidades, el criterio y el entendimiento de las fortalezas y, especialmente, las falencias que puede tener la formación en nuestra propia área. El paso del estudio a la profesionalización de la ejecución musical es un proceso que se debe llevar con conciencia musical y nó como una manera ‘leguleya’ de hacer sonar una composición. Es aquí donde se abre una brecha enorme entre el ‘obrero musical’ y ‘el músico integral’ que mencionaba Harnoncourt, este último siendo el realmente capacitado para la enseñanza profesionalizada de la música y no sólo de un instrumento.

En el momento en el que los estudiantes y formadores de la guitarra se permitan la inclusión de este criterio libre y creativo, necesariamente responsable con la música, en las posibilidades de la guitarra, y logren superar los horizontes estrechos autoimpuestos en un sector particular de nuestro instrumento, la guitarra podrá, tal vez, ocupar un espacio al lado de los demás instrumentos en un pié de igualdad.



## Índice de ejemplos

- Ejemplo 1** – Escala de Do mayor con ligaduras en cuerdas al aire (pág. 12)
- Ejemplo 2** – Escala de Do mayor con silencios en cuerdas al aire (pág. 13)
- Ejemplo 3** – Luigi Legnani, ‘Capricho No. 7’, compases 17-20 (pág. 13)
- Ejemplo 4** – Luigi Legnani, ‘Capricho No. 7’, compases 17-20 (modificado) (p. 14)
- Ejemplo 5** – Ligadura melódica en instrumentos de viento, canto o cuerdas frotadas (pág. 15)
- Ejemplo 6** – Ligadura melódica en piano (pág. 15)
- Ejemplo 7** – Ligadura melódica en guitarra (pág. 16)
- Ejemplo 8** – Ligadura de fraseo en instrumentos de viento, canto y cuerdas frotadas (pág. 16)
- Ejemplo 9** – Ligadura de fraseo en piano e instrumentos de teclado (pág. 17)
- Ejemplo 10** – Ligadura de fraseo en guitarra (pág. 17)
- Ejemplo 11** – M. Giuliani, *Concierto No. 1*, Op. 30, compases 128-132 (pág. 18)
- Ejemplo 12** – M. Giuliani, *Concierto No. 1*, Op. 30, compases 128-132 (digitación sugerida) (pág. 18)
- Ejemplo 13** – J. Rodrigo, *Fantasia para un gentleman* (I), compases 13-21 (pág. 19)
- Ejemplo 14** – J. Rodrigo, *Fantasia para un gentleman* (I), compases 13-21 (digitación sugerida) (pág. 20)
- Ejemplo 15** – J. Rodrigo, *Fantasia para un gentleman* (IV), compases 1-8 (pág. 20)
- Ejemplo 16** – J. Rodrigo, *Fantasia para un gentleman* (IV), compases 1-8 (digitación sugerida) (pág. 21)
- Ejemplo 17** – L. Brouwer, *Sonata*, compases 102-109 (pág. 22)
- Ejemplo 18** – L. Brouwer, *Sonata*, compás 109 (modificado 1) (pág. 22)
- Ejemplo 19** – L. Brouwer, *Sonata*, compás 109 (modificado 2) (pág. 22)
- Ejemplo 20** – J. Rodrigo, ‘Zapateado’, compases 7-10 (Segovia) (pág. 23)
- Ejemplo 21** – J. Rodrigo, ‘Zapateado’, compases 49-52 (Segovia) (pág. 23)
- Ejemplo 22** – J. Rodrigo, ‘Zapateado’, compases 7-10 (digitación sugerida) (pág. 24)
- Ejemplo 23** – G. Regondi, ‘Estudio No. 1’, compás 4 (pág. 24)
- Ejemplo 24** – G. Regondi, ‘Estudio No. 1’, compás 4 (modificado) (pág. 24)
- Ejemplo 25** – Trino en 2 cuerdas (pág. 25)
- Ejemplo 26** – M. Castelnuovo-Tedesco, *Concierto en Re*, Op. 99 (I), compases 130-137 (pág. 26)
- Ejemplo 27** – M. Castelnuovo-Tedesco, *Concierto en Re*, Op. 99 (I), compases 130-137 (modificado) (pág. 26)
- Ejemplo 28** – J. S. Bach, Suite BWV 997, ‘Preludio’, compás 1 (opciones de articulación) (pág. 28)
- Ejemplo 29** – D. Scarlatti, *Sonata* K. 209, compases 1-2 (opciones de articulación) (pág. 29)

## Bibliografía

- Arce, J. P. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista musical chilena*, 67(219), 42-80.
- Becerra-Schmidt, G. (1998). La posibilidad de una retórica musical hoy. *Revista musical chilena*, 52(189), 37-52.
- Guzmán, M. A. (2004). *Sintetizador de voz para la enseñanza de la lectura a niños mexicanos*. (Tesis licenciatura) Universidad de las Américas, Cholula, México. Recuperado de [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lis/guzman\\_a\\_ma/](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lis/guzman_a_ma/)
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro: Hacia una nueva comprensión de la música*. (J. Milán, trad.) Barcelona: Acantilado.
- Hockett, C. F. (1959). Animal 'Languages' and Human Language. *Human Biology*, 32-39.
- Lennis, L. (2014). Primer movimiento de la sonata en la menor KV 310 de W. A. Mozart: Una aproximación comprensiva desde el punto de vista de las figuras retóricas. *Ricercare*, 02, 53-82. doi: 10.17230/ricercare.2014.2.3
- Luna, M. (2011). *Análisis de la sonata para guitarra de Leo Brouwer*. (Tesis postítulo) Conservatorio Julián Aguirre, Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 27 de 3 de 2018, de Maximiliano Luna: <https://maximilianoluna.files.wordpress.com/2011/07/tesina-final-pdf1.pdf>
- Pujol, E. (1979). *El dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires, Argentina: Casa Ricordi.

## Complementos:

- Bach, J. S. (2011-2012). J.S. Bach: Transcriptions for Guitar [Grabado por J. Perroy]. Newmarket, Ontario, Canada: B. S. Norbert Kraft. Recuperado el 29 de 03 de 2018, de [https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item\\_code=8.572427](https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.572427)
- DLE. (21 de octubre de 2015). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de Real Academia Española: <http://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-la-lengua-espanola>
- Polo, N. (29 de 03 de 2016). *Sottovoce*. Obtenido de OpenEdition: Recuperado de <http://sottovoce.hypotheses.org/category/non-classe/voz-hablada/como-se-produce-la-voz-ii-la-articulacion>
- Romero, J. (30 de 11 de 2012). Recuperado de LatinGuitarScores: <http://www.latinguitarscores.com/?page=guitar&lang=es>
- Wikipedia.org. (17 de 02 de 2018). *Musical Instrument Classification*. Obtenido de Wikipedia, the free encyclopedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Musical\\_instrument\\_classification#Andr.C3.A9\\_Schaeffner](https://en.wikipedia.org/wiki/Musical_instrument_classification#Andr.C3.A9_Schaeffner)

## **Imágenes:**

Guitar Salon International. (2017). *Guitar International*. Obtenido de YouTube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=lrH2tdUBzpc>

Programa Diversidade. (2015). *Programa Diversidade*. Obtenido de YouTube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=tw5CbNUb3pw&t=130s>

Usherovich, L. M. (2017). *Luthier Mark Usherovich*. Obtenido de YouTube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=V1lIT3akyjY>