

ARTICULANDO CON TRASTES. ACERCA DE LA ARTICULACIÓN COMO ELEMENTO ESTRUCTURADOR DE LA EJECUCIÓN MUSICAL EN LA GUITARRA

ARTICULATING FRETS.
ABOUT ARTICULATION AS
STRUCTURING ELEMENT
OF THE MUSICAL
PERFORMANCE OF THE GUITAR

Fecha de recibido: 05/06/2018

Fecha de aceptado: 10/10/2018

Emanuel Estrada Yarce*

eestrad6@eafit.edu.co

DOI: 10.17230/ricercare.2018.12.1

* Colombiano, magíster en Música de la Universidad EAFIT con énfasis en guitarra clásica. Profesor del Centro de Educación Continua, área de Música, Universidad EAFIT.



Resumen

Este artículo aborda la música como elemento estructurador para la interpretación del repertorio universal para guitarra solista. Para esta propuesta, empezamos desde la concepción de la música como un lenguaje y las piezas musicales como discursos para los que la técnica debe estar a su servicio. El objetivo es estructurar el proceso de digitación para la interpretación de las piezas, tanto las que fueron concebidas para la guitarra como las que son adaptaciones de piezas escritas para otros instrumentos.

Palabras clave: Adaptación, articulación, discurso musical, digitación, desempeño, repertorio para solo de guitarra.

Abstract

This article approaches the articulation in music as a structuring element to perform the universal repertoire for solo 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.

Key words: Adaptation, articulation, musical discourse, fingering, performance, repertoire for solo guitar.

1. Introducción

Durante el último siglo, la guitarra solista de concierto ha tenido una gran expansión en el medio musical profesional. En la actualidad existe gran cantidad de repertorio para la guitarra gracias a procesos de recolección y creación que fueron promovidos por guitarristas como Andrés Segovia, de la mano de reconocidos compositores contemporáneos a él (Attademo, 2008). Estos procesos han despertado, desde las perspectivas de diferentes áreas de la música, el interés por explorar las posibilidades técnicas e interpretativas de la ejecución y la escritura musical para la guitarra.

Nuevos autores, en especial ejecutantes profesionales del instrumento como Sergio Assad, Gegard Drozd, Andrew York, Dušan Bogdanović y Marek Pasieczny, entre otros, contribuyen hoy a la difusión de nuevo repertorio que amplía este abanico de posibilidades; no obstante, el quehacer profesional de los guitarristas enfrenta simultáneamente retos, incluso desde la formación misma, pues “cuesta mucho esfuerzo aún, dejar la concepción de una educación musical específica para formar músicos instrumentistas –virtuosos–” (Londoño y Duque, p. 171). Las exigencias del entorno musical profesional actual demandan integralidad en la formación profesional debido a la competitividad del mismo y por esta razón los músicos deben ser más que solo ejecutantes de su instrumento.

Al tener en cuenta la relevancia y la reputación de algunos instrumentos, como el violín o el piano, la guitarra ha tenido relativamente poco tiempo para ser competitiva en los escenarios de concierto. En la evolución de su ejecución y su enseñanza se ha considerado, en lo primordial, la necesidad de la preparación técnica; un estudio profundo de otros componentes propiamente musicales, como las diferentes formas en las que se articulan los sonidos, base principal de la cohesión del discurso, no ha tenido la misma atención. Instrumentos como las cuerdas frotadas y los instrumentos de viento, gracias a su naturaleza melódica, incluyen componentes como el mencionado de manera más natural en su proceso de estudio; estos instrumentos han estado presentes desde hace muchos siglos en la tradición musical occidental y los métodos de aprendizaje e interpretación se han perfeccionado cada vez más.

Se hace necesaria, entonces, una reflexión acerca de la articulación como elemento esencial de la ejecución interpretativa de la guitarra porque en la música, como en el lenguaje mismo, es un requisito para la claridad en la comunicación. El papel del ejecutante-intérprete es lograr comunicar un discurso claro y este propósito requiere, al igual que un orador, más que la sola capacidad de emitir sonidos.

2. Lenguaje y música

La comunicación es un proceso esencial de la vida. Los organismos vivos dependen de poder intercambiar información en su entorno para establecer relaciones

determinantes para la subsistencia misma. Es por medio de los lenguajes como los seres vivos logran este propósito de manera más efectiva.

2.1 El lenguaje y mensaje

Llamamos 'lenguaje' a la manera de expresarse, al conjunto de señales que dan a entender algo (RAE, 2014). Este conjunto de señales establece sistemas estructurados que tienen contextos de uso diferenciables y principios formales. Existe una amplia clasificación de los lenguajes según sus características; sin embargo, todos tienen como objetivo final expresar un mensaje mediante el uso de símbolos, señales o sonidos que interpretan los sentidos.

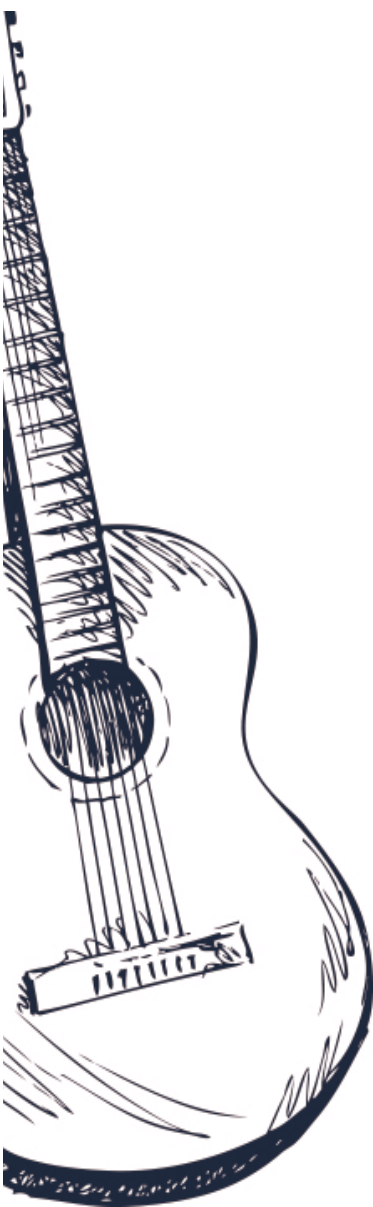
Martín Guzmán nos brinda una clasificación para los diferentes tipos de lenguajes:

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, pp. 7-8).

En esta última categoría también podemos incluir la música. Al jerarquizar los diferentes lenguajes por su efectividad en el propósito de transmitir un mensaje claro, el lenguaje hablado predomina. 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, p. 6). Se considera ventaja pues no es un sistema sencillo y los significados de las palabras dependen también de un contexto.

El sistema musical occidental actual es el producto de un extenso proceso evolutivo. Las diferentes expresiones artísticas (teatro, poesía y música, entre otras) han sido objeto de interés para pensadores a lo largo de la historia pues desempeñan un papel relevante en las costumbres de una sociedad. En especial entre la música y la poesía existieron debates en cuanto a la posición de importancia que cada una ocupaba, puesto que comparten características sustanciales, como el hecho de ser dinámicas y diacrónicas.

¿Cómo podríamos, entonces, considerar la música como un lenguaje y no solo como una expresión artística? Partiremos 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' al establecer las características del lenguaje humano en contraste con los sistemas de comunicación de los animales. Hockett expone 15 características del lenguaje y dice que solo los sistemas de comunicación que cumplan todas ellas podrán considerarse lenguajes. Se pueden establecer con facilidad equivalencias directas para cada una en el sistema musical occidental.

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 que tienen en cuenta características físicas del sonido, la manera en la que se produce y con posterioridad se articula en un mensaje con contenido. Luego se refiere al mensaje mismo y cómo puede ser moldeado a voluntad con objetivos específicos y la manera en la que, en este proceso, participan un emisor y un receptor. Habla también de las posibilidades infinitas para construir mensajes a partir de elementos finitos, en referencia a la escritura, sobre todo, y el impacto potencial sobre las sociedades que, de diferentes maneras, hacen uso de dichos lenguajes (Hockett, 1959).

Para algunas características que tratan en específico temas referentes al significado y la posibilidad de manipularlo, sería fácil deducir que solo la palabra lo contiene y no 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, que crean la necesidad de que deban ser analizados a partir de otros saberes en estos aspectos. En el caso de la semántica musical, la filosofía se ha ocupado con frecuencia de estas discusiones, en especial 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.

2.2 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, unas costumbres y un idioma definidos, diferentes de los nuestros. No entender lo que intenta comunicarnos una persona haría difícil mantener el interés, lo que frustraría con rapidez el intento de comunicar un mensaje, puesto que no podrá ser recibido ni comprendido.

Educarnos y adiestrarnos en las diferencias de estos lenguajes parece una solución a este problema, pero nos enfrentamos a una situación compleja al darnos cuenta de que nuestra formación musical está completamente permeada por costumbres, estilos y lenguajes muy antiguos y lejanos a nuestra época. De ellos, solo podemos “recuperar mensajes en una especie de traducción”, como expresa Harnoncourt (2006), quien, en su libro *La música como discurso sonoro*, habla del concepto de ‘música viva’, para hacer 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. Dice Harnoncourt que “la música histórica, en particular la del siglo XIX, es hoy la portadora de la vida musical” (2006, p. 14); si observamos los programas de concierto actuales podemos ver que preferimos sobre todo la música de épocas anteriores, es decir, escogemos hablar y escuchar los lenguajes que no podemos entender en su totalidad. “Es algo que nunca había sucedido desde que existe la polifonía” (Harnoncourt, p. 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. Este proceso constructivo va siempre de la mano con la formación técnica.

La maestría técnica de la música por sí sola no es suficiente. Creo que solo 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, p. 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 ni del profundo entendimiento de su sistema. Harnoncourt aclara que es un aspecto que puede valer para la música postrevolucionaria, pero de ninguna manera para la 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” (2006, p. 33), pero es necesario guiar al oyente, a partir del discurso, hacia una comprensión más amplia. Para ello, es indispensable que el ejecutante-intérprete mismo entienda el valor del discurso musical, no solo desde el punto de vista del “obrero musical”, sino desde el de un “músico completo” (Harnoncourt, p. 33).

Hablar del dominio del discurso implica tener capacidades retóricas, disciplina que podemos entender como el “arte de hablar bien”, con el objetivo de persuadir al destinatario, tal como la concebían los griegos. Es importante tener en cuenta que

este concepto no se refiere al discurso verbal únicamente 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, de manera activa o pasiva, 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 con procesos filosóficos.

Pueden atribuirse a la música, entonces, características que permite entenderla como un lenguaje 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 tratando de manera directa con la articulación de un lenguaje.

3. Articulación

El proceso de articulación permite producir y unir diferentes combinaciones de sonidos, que después se transforman en unidades que conforman palabras y más tarde un discurso con sentido. En este orden de ideas, la articulación del sonido es la fuente principal de estructuración del significado.

3.1 La articulación en el lenguaje verbal

El término 'articulación' hace referencia, en la tercera de sus acepciones, a la pronunciación clara y distinta de las palabras (RAE, 2014). 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. (...) 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. (Polo, 2016).

Sin la articulación, el lenguaje no podría ser comprensible pues únicamente se producirían sonidos aleatorios.

En el discurso musical, los instrumentos temperados producen sonidos con alturas definidas. La unión entre ellos 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 elementos, como la métrica y la relación entre las jerarquías de los sonidos, que crean tensiones y reposos y, por último, significados o sensaciones.



La claridad del discurso musical depende también de cómo se articulan los sonidos. Los instrumentos musicales son el aparato fonador mediante el cual el músico crea el mensaje. Es pertinente resaltar que ciertas características de los mismos ofrecen posibilidades diversas en cuanto a la articulación los sonidos. José Pérez de Arce y Gili (2013) ofrecen un análisis profundo de estas diferencias y similitudes según el sistema de clasificación de Sachs-Hornbostel, ideado en 1914 y que es aún hoy punto de referencia; no obstante, por no ser el propósito de este trabajo no ahondaré sobre este análisis.

3.2 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 al mismo mediante la posibilidad de pulsar las cuerdas de maneras diferentes por la mano diestra.

Aunque puede parecer 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 en la actualidad se lleva a las salas de concierto no fue concebido de esa manera, sino para pulsar 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 el mencionado 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, pp. 27-28), aunque también menciona que existe un riesgo de “monotonía” sonora en esta forma de ejecución (Pujol, p. 33).

En contraste, el uso de la uña lo describe como de “timbre penetrante, espontáneo y un poco metálico” (Pujol, p. 27), que tiende a la “exteriorización personal” (Pujol, p. 33). Explica, además, cómo las uñas ayudan en forma directa 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, p. 32).

Aunque estas implicaciones del sonido ya habían sido abordadas siglos atrás junto a instrumentos como el laúd y la vihuela, se abandonó la perspectiva de la ejecución

sin uñas, defendida por guitarristas como Sor, Carcassi e, incluso Tárrega, para lograr dar a la guitarra, de manera simultánea con un desarrollo técnico extensivo, un espacio como instrumento solista.

Existe una gama más amplia de posibilidades mediante la pulsación que usa uñas. Nos adentramos en este punto a un campo confuso e impreciso por la naturaleza misma de dichas posibilidades como elemento determinante de la calidad del sonido. 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; en el sentido biológico, las uñas nunca dejan de crecer y de cambiar su forma. Como consecuencia, se modifica también en forma constante el sonido del guitarrista.

Es necesario, y determinante en la ejecución, adecuar la mano diestra y el ángulo de los dedos con respecto a las cuerdas. Aun así, es difícil privilegiar la efectividad de una u otra decisión para lograr calidad en el sonido.

Ilustración 1



Ilustración 2



Ilustración 3



Fuentes: Programa Diversidade (2015), Usherovich (2017), Guitar Salon International (2017), en su orden¹

3.3 Articulación en la guitarra

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

Antes de pulsar

Después de pulsar

PULSACIÓN SIMPLE

Ilustración 4



Ilustración 5



1 De izquierda a derecha: Thibaut García, Thomas Villoteau y Judicaël Perroy.

PULSACIÓN APOYADA

Ilustración 6



Ilustración 7



Fuente (en cada caso: Peczek (2016)).

A partir de estas pulsaciones se pueden lograr efectos sonoros diferentes, en los que la pulsación simple es más brillante y sutil y la apoyada más profunda y clara. No deben usarse de manera indistinta sino aplicarlas en forma estratégica en discurso musical.

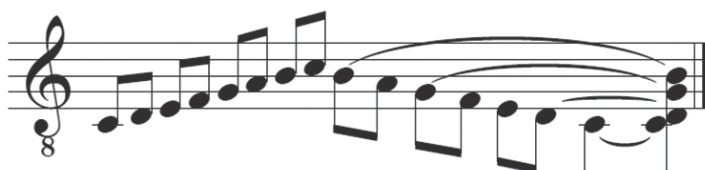
El guitarrista cubano Marco Tamayo, reconocido por sus aportes al desarrollo técnico de la guitarra, habla acerca de cómo el sonido ideal debe procurar igualar el resultado de ambas pulsaciones. Dice también que la pulsación debe estar siempre acompañada de la preparación, explicada por él como el contacto constante con el instrumento. La combinación de la pulsación y una adecuada preparación permite una ejecución musical 'limpia'. Podemos ver un ejemplo práctico en una de sus aulas virtuales titulada "Marco Tamayo habla acerca del *apoyando vs tirando* en J. S. Bach" (Tamayo, 2016).

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. A diferencia de otros instrumentos, la duración de cada nota no es completamente independiente de la ejecución de una sola mano sino de ambas. En particular, al emplear cuerdas al aire, la prolongación del sonido adquiere independencia de la continua acción del ejecutante; se debe ser estratégico para controlar la duración de cada sonido en un nivel de minucioso detalle; de lo contrario, el discurso se verá afectado con frecuencia por inconsistencias de duración de las notas, limpieza de la ejecución y congruencia de la armonía.

Presento un ejemplo sencillo de lo expresado. Al tocar en forma ascendente una escala de do mayor en primera posición, cada nota logra independencia porque las cuerdas

al aire, que son las problemáticas, se silencian al ejecutar la siguiente nota pisada en la misma cuerda. Lo contrario sucede al ejecutar la escala de manera descendente. 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



Vemos cómo al final de la escala hay múltiples sonidos residuales no intencionales. Para evitarlos es necesario aplicar apagadores estratégicos para lograr la siguiente ejecución:

Ejemplo 2. Escala de do mayor con silencios en cuerdas al aire

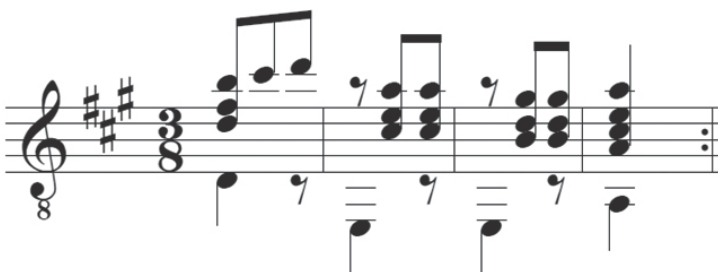


Este principio es básico para lograr una articulación intencional y a partir de aquí poder estructurarla a voluntad. Emplear apagadores involucra una segunda intervención en la ejecución después de la producción del sonido. Se evidencia, además, la necesidad de un pensamiento polifónico constante, incluso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

Es fácil desestimar la importancia de la escritura específica de la duración de los sonidos. Sucede con frecuencia que, por cuestiones de digitación, no es posible ser completamente fiel a la notación. Esta imposibilidad ocasional ha sido tomada de manera errónea como una licencia para modificar figuras rítmicas si así lo consideran los guitarristas.

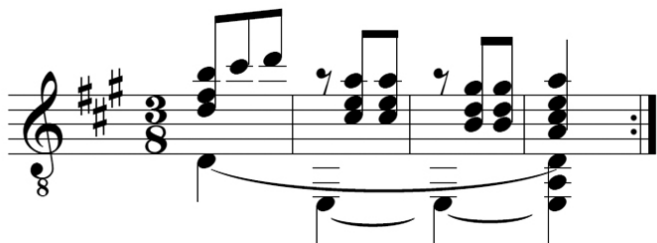
Por ejemplo, al mirar los compases 17 a 20 del *Capricho No. 7*, de Luigi Legnani, vemos que se usan las tres cuerdas graves de la guitarra al aire.

Ejemplo 3. Luigi Legnani, *Capricho No. 7*, compases 17 a 20



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

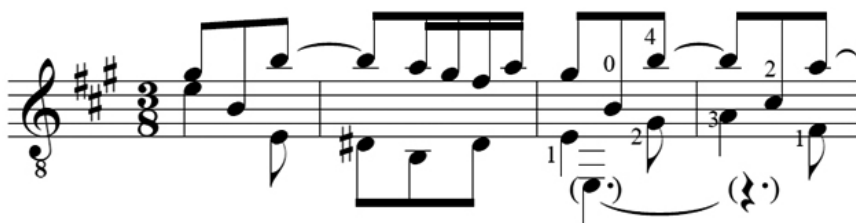
Ejemplo 4. Luigi Legnani, *Capricho No. 7*, compases 17 a 20 (modificado)



Los últimos tres acordes 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 para lograr el mismo propósito y la articulación que requiere este fragmento de la pieza.

No es tan sencillo aplicar apagadores tradicionales en algunos casos en que todos los dedos de la mano que pulsa deben estar activos. Veamos los compases 23 a 26 de la *Sonata K. 209*, de Domenico Scarlatti:

Ejemplo 5. D. Scarlatti, *Sonata K. 209*, compases 23 a 26 (apagador de la mano izquierda)



En el compás 25, la cuerda mi grave de la guitarra genera, por simpatía, una nota que no hace parte de la armonía en el compás 26. El pulgar debe pulsar los bajos escritos entre los compases, pero vemos que en la digitación el dedo 1 de la mano izquierda está libre justo en el momento del cambio de la armonía y se puede usar para interrumpir la vibración. Es notablemente más complicado llegar a este punto sin haber sido conscientes de incluir estos componentes en la ejecución desde instancias tempranas del estudio de las obras y del instrumento. 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 ellas pueden ser producidas en la guitarra.



4. Notación y ejecución de articulaciones en la guitarra

Hay una clasificación amplia de articulaciones en la música pues diferentes instrumentos permiten distintos tipos de articulaciones. La tradición orquestal, junto con los compositores, es la que más ha contribuido a nuevas maneras de ejecutar los sonidos. A continuación, trataré algunas de las articulaciones más frecuentes en el repertorio de la guitarra.

4.1 Ligaduras

Mediante las ligaduras podemos unir dos o más notas que direccionan el discurso, demarcan frases o logran efectos sonoros específicos. En la guitarra, cada nota debe ser pulsada en forma independiente y no podría lograr el ligado melódico, como instrumentos de viento o de cuerda frotada; sin embargo, se puede aprovechar la vibración de la cuerda para producir sonidos extras sin pulsarla de nuevo. No deja de ser una opción híbrida y 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.

Existen múltiples maneras de ejecutar las ligaduras en la guitarra y para procurar ser estricto en las duraciones sonoras usaré diferentes grafías en las representaciones. Para cada caso, el primer compás representa la grafía escrita y los siguientes las maneras en las que puede ser ejecutado:

Ejemplo 6. Ligadura melódica en guitarra

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

- En el ejemplo 1, se pulsa la nota inicial y luego la segunda nota en la misma cuerda es percutida por el dedo de la mano izquierda únicamente. Podríamos considerar que 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 ejecuta cada nota en cuerdas diferentes, por lo que ambas suenan en forma simultánea. Este efecto sonoro se conoce en la guitarra como '*campanella*'.

- En el ejemplo 3, se pulsa la primera nota y se desliza con rapidez el dedo hacia la segunda sobre la misma cuerda. Aunque no se requiere segunda pulsación, ni percusión de la segunda nota, en realidad podríamos definir esta ejecución como un *glissando* y no como un ligado.
- En el ejemplo 4, la ejecución es similar a la del ejemplo 1; no obstante, la percusión de la segunda nota se realiza con alguno de los dedos de la mano diestra. A esta técnica se le denomina por lo común como '*tapping*'.²

En cada caso podemos ver, entonces, que no es posible en la guitarra ejecutar una ligadura con la continuidad con la que fue concebida y debe recurrirse a la 'sensación' de ligadura o a la 'intención interpretativa' de la misma. 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 de manera indistinta bajo la justificación de la necesidad de una solución técnica. La inconsistencia en el uso de estos recursos afectaría de manera directa la claridad y la intención del discurso.

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

- Instrumentos de viento, canto o cuerdas frotadas:

Ejemplo 7. Ligadura de fraseo en instrumentos de viento, canto y cuerdas frotadas



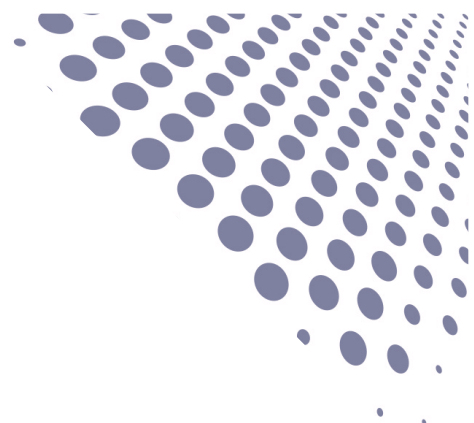
Es posible usar un solo arco o columna de aire para ejecutar el pasaje.

Grafiquemos ahora, entonces, el resultado en la guitarra. Inicialmente el guitarrista sabe que la ligadura de fraseo no puede ser ejecutada como en el caso anterior y debe encontrar formas alternativas de acercarse a la intención. 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 8. Ligadura de fraseo en guitarra



² La notación utilizada para representar esta técnica es la que usa Leo Brouwer en su escritura.



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

Como guitarristas, con frecuencia nos enfrentamos a situaciones similares en el repertorio y a partir de aquí se hace necesario un estudio de las posibilidades de digitación para poder estructurar soluciones alternativas. Propongo, entonces, la siguiente prioridad para el uso de estos cuatro casos de ligados:

La **ligadura simple**, que es la más común y que, además, se asemeja más a la manera de ligar en los instrumentos de cuerda frotada, debería ser la primera opción por considerar, de preferencia 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 puesto que pueden desdibujar los acentos naturales del compás:

Veamos, por ejemplo, los compases 128 a 132 del primer movimiento del *Concierto No. 1, Op. 30*, de Mauro Giuliani. Hay una similitud muy grande en estas dos frases musicales porque son motívicas, es decir, presentan material temático relevante en la obra:

Ejemplo 9. Mauro Giuliani, *Concierto No. 1, Op. 30*, compases 128 a 132

Si se tiene como primera consideración que es un concierto clásico, la articulación es de suma importancia. Con frecuencia los guitarristas ejecutan el pasaje sin aplicar ligadura alguna o las cambian de lugar para favorecer la ejecución por conveniencia de su digitación escogida. Desafortunadamente, es también el caso de la escritura inicial del compositor. Giuliani escribe articulaciones pensando en estructuras comunes de la guitarra. En este caso busca reducir traslados por medio de las cuerdas al aire; se hace evidente este pensamiento cuando escribe el ligado siempre después de la cuerda mi al aire, con indiferencia del punto métrico en el que se encuentre. El impulso del puntillo dirige la intensidad hacia el tercer pulso del compás y es justo allí donde el acento generado por un ligado sería apropiado por consistencia con el motivo. Para el segundo grupo de cuatro semicorcheas, de igual manera sería ideal ubicar el ligado en la primera nota del pulso en ambas frases. Al revisar la digitación, es posible llegar a este objetivo de la siguiente manera:

Ejemplo 10. Mauro Giuliani, *Concierto No. 1, Op. 30, compases 128 a 132 (digitación sugerida)*



Logramos una alternativa viable que incluye las ligaduras en el lugar apropiado según el análisis realizado. El timbre naturalmente brillante de las cuerdas al aire puede ser balanceado a partir de correcciones de la posición de la mano diestra según sea necesario.

Existen también casos en los que el compositor escribe ligaduras prolongadas entre frases. El primer movimiento de la *Fantasia para un gentleman*, de Joaquín Rodrigo, es un claro ejemplo, puesto que tiene momentos netamente líricos para la guitarra, como en los compases 13 a 21:

Ejemplo 11. Joaquín Rodrigo, *Fantasia para un gentleman (I), compases 13 a 21*



Desafortunadamente, es evidente cierta falta de claridad en la escritura pues, de nuevo, los diferentes tipos de ligaduras escritas se desechan con frecuencia en la ejecución. Existen bases propiamente musicales que pueden llevarnos a una manera de pensar estas articulaciones de manera estructurada:

- Las ligaduras de frases siempre serán una división del discurso y no elementos de ejecución en forma directa³. Debido a esto cambiaré su grafía.
- Podemos luego sistematizar la primera ligadura simple al principio de cada frase para demarcarlas con mayor claridad.
- Si se aboga una vez más por la tradición barroca, podemos reforzar con una ligadura simple los cambios de dirección que suceden por salto en las escalas

³ Existen excepciones como casos específicos de pasajes escalares o cromáticos rápidos que sí pueden ejecutarse como ligaduras continuas.

Pueden ser agregados con facilidad a este fragmento musical con consistencia y en estos casos primará este principio sobre la ligadura al comienzo de la frase.

- Por último, buscamos una digitación que permita ejecutar sólidamente el fragmento e incluya las articulaciones previstas. Por ejemplo:

Ejemplo 12. Joaquín Rodrigo, *Fantasia para un gentilhombre (I)*, compases 13 a 21 (digitación sugerida)

The image shows two staves of musical notation for guitar. The top staff is in 4/4 time and contains measures 13 to 21. It features a melodic line with various articulations: slurs, accents, and a 'loco' marking. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. A '8va' marking is present above the staff. The bottom staff continues the melodic line with similar articulations and fingerings. Dashed lines connect notes across measures to indicate phrasing.

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, en especial en fragmentos en los que los ligados hacen parte importante de la estructura rítmica. Un claro ejemplo de esto podemos encontrarlo, de nuevo, en los primeros ocho compases del último movimiento, *Canario*, de la *Fantasia para un gentilhombre* de Joaquín Rodrigo:

Ejemplo 13. Joaquín Rodrigo, *Fantasia para un gentilhombre (IV)*, compases 1 a 8

The image shows two staves of musical notation for guitar. The top staff is in 6/8 time and contains measures 1 to 8. It features a melodic line with a 'ffgrazioso' marking. The bottom staff continues the melodic line. Campanella articulation is indicated by curved lines above the notes, connecting notes across measures. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

Es claro que la ligadura simple al principio de cada uno de los grupos de tres corcheas es el primer elemento motivico, que conserva hasta el final de la exposición del tema. Los ligados simples funcionan muy bien para este fragmento como impulsos melódicos; no obstante, por facilidad de la ejecución, con frecuencia el ligado del segundo pulso del compás 5 lo ejecutan muchos guitarristas como *campanella*. Es un momento del discurso que resultaría completamente aislado para un cambio de articulación y, en efecto, el resultado sonoro es pobre. Existe una digitación posible para sortear este inconveniente:

**Ejemplo 14. Joaquín Rodrigo, *Fantasia para un gentilhombre (IV)*,
compases 1 a 8 (digitación sugerida)**

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in G major (one sharp) and 3/8 time, marked 'ff grazioso'. It contains measures 1 through 8. The bottom staff shows a suggested fingering for the first staff, with circled numbers 1, 2, 3, and 4 indicating fingerings for specific notes. Dashed lines above the notes indicate phrasing groups.

De esta manera, de nuevo si se piensan los ligados de frase como divisiones y si se modifica la digitación de este punto específico, se puede lograr consistencia en la articulación de todo el pasaje. Por último, conviene agregar una ligadura más en el primer pulso del compás 3, que no está escrita inicialmente pero que, con claridad, 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 de manera más efectiva 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 (2011) cita en su tesis una entrevista de Rodolfo Betancourt 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 orquestrar partiendo de un fenómeno armónico (Luna, 2011, p. 52).

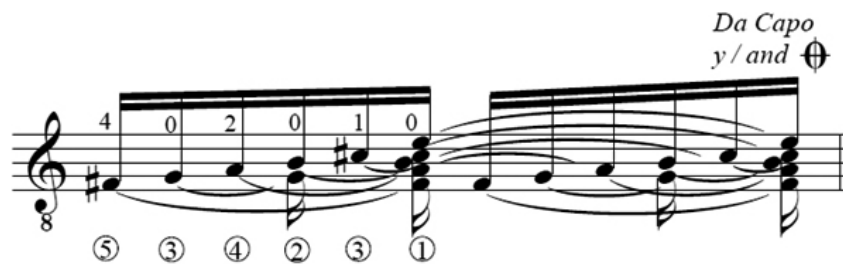
A partir de la concepción de Brouwer, podríamos decir que esta forma de ejecutar y unir sonidos en la guitarra no es solo una articulación, sino que puede también lograr ser un efecto sonoro. Existen numerosos ejemplos de cómo Brouwer incluye de manera extensa el efecto *campanella* en su obra; no obstante,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

Ejemplo 15. Leo Brouwer, *Sonata*, compases 102 a 109

The musical score for Example 15, Leo Brouwer's *Sonata*, measures 102 to 109, is presented in three staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature, marked *lento* and *accelerando poco a poco*. The second staff continues the piece, marked *Tempo primo (alla Toccata)* and *Da Capo y/and*. The third staff concludes the excerpt, marked *crescendo (molto)*. The notation shows a series of ascending and descending eighth notes, characteristic of the *campanella* effect.

En apariencia es solo un motivo minimalista que va creciendo en forma escalar; sin embargo, está escrito de manera estratégica para poder dejar resonar cada una de las notas, con lo que se logra 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. Si se grafica en sentido estricto el último compás de este ejemplo, logramos lo siguiente:

Ejemplo 16. Leo Brouwer, Sonata, compás 109 (modificación 1)



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

Ejemplo 17. Leo Brouwer, Sonata, compás 109 (modificación 2)



Brouwer, sin embargo, nunca escribe las ligaduras como divisiones de frases. Usa indicaciones como “L.V.” (*lasciar vibrare*), “resonante”; o bien, escribe ligaduras prolongadas al infinito con el propósito de claro en su intención con las ligaduras en cada caso.

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, en forma simultánea, una solución técnica que se convierte en una opción motívica. Con frecuencia, 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 el compositor usa en el tercer movimiento, *Zapateado*, en los compases 7 a 10:

Ejemplo 18. Joaquín Rodrigo, Zapateado, compases 7 a 10 (Segovia)



Por la influencia de la música flamenca en la guitarra, 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 solo ligados simples durante todo el movimiento, en los compases 49 a 52 Rodrigo extiende el motivo a intervalos amplios en un registro agudo cuya mejor solución de ejecución es digitar el pasaje en cuerdas diferentes y romper la consistencia motívica de los ligados simples:

Ejemplo 19. Joaquín Rodrigo, *Zapateado*, compases 49 a 52 (Segovia)



En la búsqueda de lograr consistencia absoluta en la ejecución, el uso del ligado simple no sería la mejor opción. En este caso, el uso de la *campanella* sería una solución técnica necesaria que, además, con la digitación adecuada puede volverse motívica: Por ejemplo:

Ejemplo 20. Joaquín Rodrigo, *Zapateado*, compases 7 a 10 (digitación sugerida)



Debe quedar claro que el discurso general no se ve afectado de manera significativa por la imposibilidad de usar el mismo recurso en unos compases. En casos como el mencionado, 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.

Considero que el *glissando* debe ser una técnica reservada únicamente para cuando el compositor lo escribe o el ejecutante en forma intencional quiere usarlo como recurso musical. Como solución técnica de una ligadura 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 21. Giulio Regondi, *Estudio No. 1*, compás 4



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

Ejemplo 22. Giulio Regondi, *Estudio No. 1*, compás 4 (modificado)

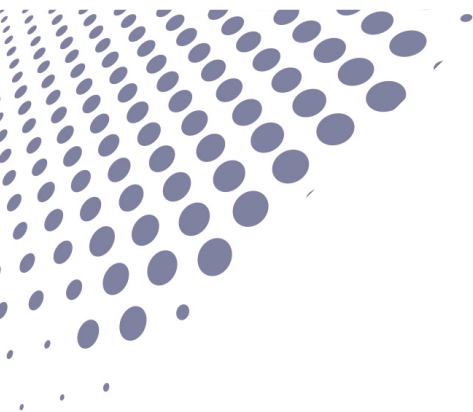


Existe, por último, una aplicación extra para las ligaduras en dos cuerdas, que es exclusiva para la guitarra debido a la posibilidad de ejecución de la mano derecha: los trinos. En la guitarra, pueden ser ejecutados en una sola cuerda o como *campanella*. La siguiente es la digitación más común para la pulsación:

Ejemplo 23. Trino en dos cuerdas



En el primer caso se presenta el trino como ligado simple circular. Para el segundo, se propone una digitación frecuente 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 al modificar únicamente el dedo inicial al pulsar. Aunque es una digitación particularmente atractiva en la ejecución de la ornamentación, requiere mayor atención en el proceso de digitación de ambas manos en las obras.



Por último, la ligadura mediante *tapping* se considera una técnica extendida del instrumento. Algunos fragmentos de obras reconocidas como *Variaciones sobre un tema de Sor Op. 15*, de Miguel Llobet, les permiten a los guitarristas explorar en forma amplia esta técnica. La variación número 9, escrita para ser ejecutada solo con la mano izquierda (por medio de ligaduras simples), posibilita usar combinaciones de ligados con la mano diestra puesto que no se necesita para pulsar las notas; no obstante, la digitación no sería la misma para ambos casos.

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 identificar con claridad 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, solo dos sonidos, o, en casos particulares como la obra de Brouwer, crear atmósferas y efectos que potencien las características del instrumento.

4.2 Stacatto

Articulaciones como el *stacatto* en la guitarra pueden cumplir un papel, no solamente de conducción entre sonidos, sino también una solución estructurada 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 del último depende de la continuidad en la ejecución. En la guitarra, como ya lo mencionamos antes, es necesaria una segunda intervención del ejecutante para interrumpir en forma intencional el sonido en algunos casos.

Los condicionamientos de digitación de las obras impiden en ocasiones la unión constante de los sonidos. Por ejemplo, en el primer movimiento del *Concierto en re*, Op. 99 de Mario Castelnuovo-Tedesco, en los compases 130 a 137:

Ejemplo 24. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Concierto en re*, Op. 99 (I), compases 130 a 137

The musical notation shows a sequence of chords in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The chords are primarily triads and dyads, with some including a bass line. The notation includes various articulations such as slurs and accents, and dynamics like *mf* and *f*. The sequence consists of 8 measures, corresponding to measures 130-137 of the piece.

El compositor incluye de modo específico *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 mantener la duración de las figuras durante todo el pasaje. Podemos modificarla en forma intencional para lograr una estructura con consistencia, incluso si la articulación resulta diferente pues, para preparar cada acorde, sugiero incluir pausas entre ellos, en un efecto equivalente al *stacatto*:

Ejemplo 25. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Concierto en re, Op. 99 (I)*, compases 130 a 137 (modificado)



Vemos cómo, entonces, una modificación 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, con el fin de lograr así un efecto satisfactorio para el oído a pesar de las modificaciones anteriores.

Podemos pensar el *stacatto* como un recurso alternativo frente a la dificultad técnica de prolongar los sonidos en algunos casos y no solo como el resultado sonoro de una grafía.

5. La guitarra y las adaptaciones

Es fácil verificar en los programas de conciertos actuales que una de las particularidades del repertorio para la guitarra es que no todo fue originalmente escrito para ella. Con frecuencia se ejecutan obras originales para otros instrumentos como transcripciones adaptadas a la guitarra, práctica muy popular desde el auge del instrumento en el siglo XX; ha sido una práctica importante, además, para explorar las posibilidades musicales y técnicas del instrumento y ampliar su repertorio musical en el proceso.

Para la mayoría de los instrumentos, en especial los de cuerdas frotadas y el piano, las diferencias al ejecutar repertorio escrito para instrumentos históricos radican más en las posibilidades musicales y sonoras que han traído las nuevas técnicas de construcción que en la forma de ejecución. La guitarra, en cambio, ha sufrido modificaciones esenciales, tales como la cantidad de cuerdas, su número de órdenes y diferentes *scordature*. Ejemplos claros de ello 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 las adaptaciones, por naturaleza, precisan modificaciones a las obras, tanto mínimas como esenciales en algunos casos.

Algunas de estas modificaciones mencionadas incluyen factores como: cambios de tonalidad, octavación de líneas melódicas, inclusión de “rellenos” armónicos y reducción de florituras a favor de las líneas principales, entre otros. Estas licencias han permitido llevar a la guitarra repertorio de casi cualquier instrumento; 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 J. S. Bach y Domenico Scarlatti es tal vez la más popular en esta práctica. La necesidad del músico actual de conocer múltiples estilos causa con frecuencia un desconocimiento profundo de especificidades estilísticas con respecto a la notación 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.

La inexistencia de ligaduras, por ejemplo, en una partitura barroca, no justifica la carencia 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, de manera única y exclusiva, por la digitación que las facilite. Ya hemos demostrado cómo este principio de ejecución causa inconsistencias graves en la agrupación y la 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, aun así, debe ser ordenada.

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

Ejemplo 26. J. S. Bach, *Suite* BWV 997, *Preludio*, compás 1 (opciones de articulación)



Esta suite está escrita originalmente en do menor. Vemos 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 una digitación y una articulación específicas a partir del siguiente análisis:

- La opción 1 incluye ligadura simple para conducir las semicorcheas al segundo pulso, puesto que siempre tiene dos semicorcheas en forma de anacrusa; esta conducción causa que sea el mencionado el pulso que recibe relevancia rítmica y acentuación natural.
- En el caso 2 se usa una ligadura de tipo *campanella* con la intención de que el motivo incluya la mayor resonancia posible en el instrumento. Es de vital importancia armónica considerar la relación entre las notas que quedarán resonando, en especial para los casos en los que la digitación del motivo no permita una estructura siempre igual a la inicial.
- En el ejemplo 3, se usa una ligadura simple en las corcheas más agudas para reforzar la conducción de la apoyatura. La ligadura, también como fuente de acento, refuerza la relevancia natural de esta nota por no ser diatónica y ser un elemento motivico.
- En el ejemplo 4, se usan ambas ligaduras para reforzar los elementos antes expuestos.

Las anteriores son solo algunas de las maneras en las que se puede ejecutar este fragmento. Es posible encontrar aún más combinaciones diferentes sin superar límites que permitan conservar la coherencia del discurso, pero es fundamental ver la relevancia de esta decisión inicial, puesto que la intención puede cambiar en forma drástica a partir de este plan de articulación.

Ejemplo 27. Domenico Scarlatti, Sonata K. 209, compases 1 y 2 (opciones de articulación)

Allegro

1 2 3

(2da vez)

De nuevo, aquí la escritura original no incluye una indicación más allá de la notación de lo ritmo-melódico. Consideremos inicialmente que esta obra fue escrita en sus orígenes para clavecín, 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. La independencia de cada mano, además, favorece la polifonía. El motivo es sencillo, pero de él dependen, al igual que en el preludio de Bach, los impulsos de ambas líneas melódicas pues con posterioridad el bajo expone este tema 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; aun así, es posible una exploración de articulaciones para delimitar un carácter para la pieza:



- En el ejemplo 1, se ve cómo el impulso se lleva desde la segunda corchea hacia el salto ascendente, que, de manera forzosa, debe ser ejecutado en cuerdas diferentes, lo que permite un ligado de tipo *campanella*. Luego, la intención es imitada en forma descendente. El *stacatto* inicial que está escrito se ejecuta con facilidad por preparación de la mano derecha y porque siempre es seguido por la repetición de la misma nota.
- En el ejemplo 2, el protagonismo lo tiene el primer pulso del compás, que naturalmente es el que lleva el acento si se piensa desde la perspectiva de la división métrica. Para las siguientes notas, que suceden en cuerdas diferentes, es necesario un plan de apagadores, en especial para la línea inferior.
- El caso 3 se asemeja un poco más a la intención con la que con frecuencia se ejecuta 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, de manera intencional, ejecutar la articulación opuesta y prolongar las duraciones.

No solo 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 (Chien, p. 7). 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, desde el punto de vista musical, 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 Assad⁴, dio como resultado una adecuación de excelente calidad de una obra escrita inicialmente para conjunto de cinco instrumentos. El caso de *La bella molinera*⁵, ciclo de *Lieder* compuesto por Franz Schubert para piano y voz, y más tarde 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 que el mismo compositor escribió versiones originales para diferentes formatos. Jaime Romero, compositor y guitarrista colombiano, ha adecuado en formato de guitarra solista algunas de sus propias obras, en sus orígenes pensadas para trio de cuerdas andino. El reconocido bambuco *Florecita del camino* (Romero, 2012), que, además ha sido adaptado para muchos otros formatos, es un claro ejemplo de lo expuesto.

Desde este punto de vista, considero importante y relevante resaltar también la obra del guitarrista, compositor y arreglista francés Roland Dyens. Su profundo estudio de la armonía y el jazz y su formación como guitarrista clásico le permitieron adentrarse

4 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.

5 Título original: '*Die schöne Müllerin*'.

en una exploración muy particular del instrumento. Probar nuevas *scordature* para piezas musicales, junto con la fusión de armonías complejas, dio 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 del folclor, fueron un paso importante para expandir la visión estática y conservadora de la música “académica” en la guitarra, y permitir al guitarrista mostrar una visión más dinámica de la música, como en un verdadero intérprete-ejecutante.

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, aunque se considere con frecuencia que este proceso 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 hoy se desgastan por alcanzar.

6. Conclusiones

Siempre los aspectos musicales deben primar en la ejecución interpretativa de un instrumento musical y para poder lograrlo se depura una técnica. En cuanto a la articulación y la importancia que tiene sobre el discurso, y no solamente de tipo musical, 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. Las decisiones que toma el guitarrista con respecto a la digitación caracterizan su ejecución interpretativa y evidencian sus conocimientos en relación con recursos técnicos y musicales.

Una parte importante 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, en especial, 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 no 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 (2006).

Para recrear en la guitarra la intención de las obras musicales, y aún más si las mismas fueron originalmente escritas para otros instrumentos, es necesario que la exploración comience desde los elementos que permiten claridad en el lenguaje musical; al ser estos independientes de la ejecución instrumental, involucran también un estudio consciente, externo a las particularidades técnicas. Integrar estas características a la ejecución interpretativa puede representar grandes aportes a la evolución y la competitividad de la guitarra solista en el medio musical profesional.

Referencias

Attademo, L. (2008). El repertorio de Andrés Segovia y las novedades de su archivo. *Roseta: Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 1, 69-101. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4684115>

Becerra-Schmidt, G. (1998). La posibilidad de una retórica musical hoy. *Revista Musical Chilena*, 52(189), 37-52. doi: 10.4067/S0716-27901998018900003

Chien, Y.-Y. (2016). *A comparison of the piano and guitar versions of Isaac Albéniz's Spanish Suite Op. 47* (disertación doctoral, School of Music and Dance, University of Oregon, Eugene, OR). Recuperado el 14 de octubre de 2108, de: https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/21991/yi-yin_chien_lecture_doc.pdf?sequence=1

Guitar Salon International (2017, 10 de febrero). *Guitar international*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lrH2tdUBzpc>

Guzmán Arreola, M. A. (2004). *Sintetizador de voz para la enseñanza de la lectura a niños mexicanos* (trabajo de grado de licenciatura en Sistemas Computacionales, Departamento de Ingeniería de Sostemas Computacionales, Escuela de Ingeniería, Universidad de las Américas, Cholula). Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/37613349_Sintetizador_de_voz_para_la_ensenanza_de_la_lectura_a_ninos_mexicanos

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. Recuperado de <https://www.coursehero.com/file/21600876/Hockett-1959/>

Londoño F., M. E., y Franco Duque, J. (1992). Educación musical contemporánea e identidad latinoamericana. *Revista Educación y Pedagogía*, 7(7), 169-181. Recuperado de <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaeypp/article/download/17041/14758>

Luna, M. H. (2011). *Análisis de la sonata para guitarra de Leo Brouwer* (tesis postítulo, Conservatorio Julián Aguirre, Buenos Aires). Recuperado el 27 de marzo de 2018 <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/02/analisis-sonata-brouwer.pdf>

Peczek, E. (2016, 20 de febrero). *Classical Guitar Academy*. Recuperado de <https://www.classicalguitaracademy.co.uk/category/lessons/>

Pérez de Arce, J, y Gili, F. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*, 67(219), 42-80. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/27905>

Polo, N. (29 de marzo de 2016). *Sottovoce*. Recuperado de <https://sottovoce.hypotheses.org/category/non-classe/voz-hablada/como-se-produce-la-voz-ii-la-articulacion>

Programa Diversidade (2015, 9 de septiembre). *Programa Diversidade*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tw5CbNUb3pw&t=130s>

Pujol, E. (1979). *El dilema del sonido en la guitarra. The dilemma of timbre on the guitar. Le dilemme du son à la guitare*. Buenos Aires: Casa Ricordi. Recuperado de <http://bibliotecaeriksatie.blogspot.com/2015/06/pujol-e-el-dilema-del-sonido-en-la.html>

Real Academia Española, RAE (2014). *Diccionario de la lengua española*, 23^a ed. Madrid: España. *Articulación*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=3qzxRki>

Romero, J. (2005). Guitarra. Guitarra solista. *LatinGuitarScores*. Recuperado de <http://www.latinguitarscores.com/?page=guitar&lang=es#.W-BSi-JumUk>

Tamayo, M. (2016, 5 de junio). Marco Tamayo talks apoyando vs tirando in J. S. Bach. *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ABG8M7v5Yn8>

Usherovich, L. M. (2017, 28 de agosto). *Luthier Mark Usherovich*. *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=V1lIT3akyjY>