

LA DIGITACION EN LA GUITARRA

RECURSOS ESENCIALES

DAVID DUQUE HENAO

**Trabajo de grado presentado como
requisito parcial para optar al título de
Maestría en Música.**

ASESOR: MG, ALEJANDRO VALENCIA

MEDELLÍN

UNIVERSIDAD EAFIT

DEPARTAMENTO

DE MÚSICA

2013

LA DIGITACION EN LA GUITARRA

Recursos esenciales

David Duque Henao.

Resumen

La digitación es un aspecto de fundamental importancia en la interpretación musical de todos los instrumentos. En la guitarra, debido al sistema de producción de sonido y teniendo en cuenta que una altura determinada se puede producir en diferentes lugares del diapasón, surgen posibilidades que deben ser examinadas cuidadosamente para lograr objetivos estéticos y técnicos de calidad profesional. Para ello, en éste artículo se exponen recursos de la mano izquierda que tienen más aplicabilidad en el quehacer cotidiano, utilizando ejemplos de Mateo Carcassi, Giulio Regondi, Agustín Barrios, Manuel Ponce, Heitor Villa-lobos, Leo Brouwer y Eduardo Sainz de la Maza, finalizando con una lista de principios que ayudan al correcto funcionamiento de la mano derecha. Estos recursos se proponen a partir de un análisis que ilustra el cambio en la sonoridad de la guitarra a lo largo del siglo XX debido a diferentes procesos, entre ellos, las nuevas técnicas de construcción del instrumento y especialmente la adopción de nuevos procedimientos en la digitación. Este artículo se propone, enseñar a estudiantes de todos los niveles el uso aplicado de dichos recursos

Palabras Claves

Guitarra, digitación, Andrés Segovia, Leo Brouwer, Julian Bream.

Abstract

Fingering is a quite important aspect in the music performance of every single instrument. Because of its sound production system and also considering that a single pitch can be produced in different positions along the fingerboard, the guitar has a large range of possibilities that have to be considered in order to achieve a professional level in terms of aesthetic and technical goals. To accomplish that, here will be explained some important proceedings related to the left hand that should be studied in our daily basis, in this case, using excerpts of works composed by Mateo Carcassi, Giulio Regondi, Agustín Barrios, Manuel Ponce, Heitor Villa-lobos, Leo Brouwer and Eduardo Sainz de la Maza, and finally, listing a series of tips to improve the right hand technique. These approaches rely on the analysis which illustrates the sonority changes of the guitar throughout the twentieth century due to different processes associated to the development of the building techniques and mostly the appropriation of new fingering procedures. The purpose of this article is to teach students of all levels, how to use the technical resources mentioned.¹

Keywords

Guitar, fingering, Andrés Segovia, Leo Brouwer, Julian Bream.

¹ Traducción: Alejandro Valencia.

Contenido

Introducción	5
1. La digitación en el siglo XX	7
1.1 Andrés Segovia	7
1.2 Julian Bream	10
1.3 Leo Brouwer	12
2. El proceso de la digitación	16
2.1 Posibilidades en el diapasón	16
2.2 Dedo guía	19
2.3 Cuerdas al aire	20
2.4 Ligado de mano izquierda vs ligado de mano derecha	21
2.5 Sustitución para prolongar notas	23
2.6 Preparación de dedos de la mano izquierda	24
2.7 Digitación de la mano derecha	25
3. Conclusiones	27
4. Referencias	28

EJEMPLOS

Ejemplo 1	9
Ejemplo 2	9
Ejemplo 3	11
Ejemplo 4	12
Ejemplo 5	13
Ejemplo 6	13
Ejemplo 7	14
Ejemplo 8	15
Ejemplo 9	15
Ejemplo 10	19
Ejemplo 11	20
Ejemplo 12	21
Ejemplo 13	23
Ejemplo 14	24
Ejemplo 15	25

GRÁFICOS

GRÁFICO 1	Alternativas para ejecutar la nota MI -primera cuerda al aire-	16
GRÁFICO 2	Alternativas para ejecutar la octava de la nota RE –quinta cuerda, quinto traste-	17
GRÁFICO 3	Alternativas para ejecutar la octava de la nota RE –quinta cuerda, quinto traste-	17
GRÁFICO 4	Intervalos que se forman en el diapasón con referencia a DO	18

Introducción

La digitación en este trabajo se entiende como la serie de indicaciones que especifican la disposición de los dedos en la ejecución de notas determinadas en un instrumento musical. En la guitarra es un aspecto fundamental en el estudio de cualquier obra. En primer lugar, porque debido a su relación con la ergonomía y los movimientos estrictamente físicos, ayuda a lograr que el material sonoro (las notas) funcione con el mínimo esfuerzo posible, sin comprometer cuestiones musicales. En segundo lugar, porque afecta directamente la articulación, el timbre e inclusive el ritmo, debido al mecanismo de producción de sonido del instrumento por el cual la nota se desvanece desde el momento del ataque.

Existen muchos métodos para guitarra que abordan las técnicas relacionadas con el instrumento, aunque la mayoría de las veces, tocan tangencialmente el tema de la digitación; cuando lo hacen, se concentran principalmente en ejercicios para mejorar el mecanismo de movimiento de los dedos. En su libro, "Technique Mechanism Learning, an investigation into becoming a guitarist"², Eduardo Fernandez (2000) aborda el tema de la digitación. Describe allí el proceso que debe seguir un estudiante al aprender un pasaje musical, centrándose más en el procedimiento, que en catalogar los recursos. Por su lado, Ricardo Barceló (1995) en la obra "La digitación guitarrística"³ expone recursos y aporta ejemplos con fragmentos del repertorio universal. Anteriormente, Angelo Gilardino (1975) en su artículo "Il problema della diteggiatura nelle musiche per chitarra"⁴ describe algunas digitaciones con relación a objetivos musicales puntuales. Finalmente, Stefano Palamidessi (1999) en "Metodologia dello studio ed esercizi tecnici per

² Fernandez, Eduardo (2000) *Technique Mechanism Learning, an investigation into becoming a guitarist*. Montevideo.: Art Ediciones. (Traducción Art Ediciones).

³ Barceló, Ricardo (1995) *La digitación guitarrística*. Madrid.: Real Musical.

⁴ Gilardino, Angelo (1975) *Il problema della diteggiatura nelle musiche per chitarra*. *Il "Fronimo"*, 10: 5-14.

chitarra”⁵ ofrece una visión pragmática del instrumento ya que trata el mecanismo o *“conjunto de reflejos adquiridos que hacen posible tocar la guitarra”*⁶, comprometiéndose necesariamente la digitación.

Este artículo comienza con un marco histórico que contextualiza al lector con la sonoridad de la guitarra, en relación a la digitación a lo largo del siglo XX. Posteriormente se describen los principales recursos aplicables a la mano izquierda y finalmente se mencionan los principios fundamentales para digitar la mano derecha⁷. Será tarea minuciosa del profesor de guitarra, establecer la forma en que estos recursos y principios se apliquen, pues se hace necesario un conocimiento teórico y técnico previo para lograr con estos los mejores resultados. Cada título se ilustra con ejemplos tomados de fragmentos de la literatura musical, de manera que el lector adopte conceptos que faciliten la técnica instrumental y que además le permitan comunicar correctamente el mensaje musical. El artículo, pertinente para profesores y estudiantes, introduce al lector en las técnicas de digitación -en función de aspectos físicos y musicales- lo que asegura una notable diferencia en la economía de tiempo y de esfuerzos en la sala de estudio.

⁵ Palamidessi, Stefano. (1999) Metodologia dello studio ed esercizi tecnici per chitarra. Bellona.: Edizioni Santabarbara.

⁶ Fernandez, Eduardo (2000) Technique Mechanism Learning, an investigation into becoming a guitarist. Montevideo.: Art Ediciones. (Traducción Art Ediciones).

⁷ A partir de este punto me referiré a la mano derecha e izquierda de los guitarristas diestros. Los zurdos deben adaptar esta terminología a su sistema de ejecución, es decir, invirtiendo las manos.

I. LA DIGITACIÓN EN EL SIGLO XX.

a) Andrés Segovia (1893-1987)

El siglo XIX contó con destacados compositores en la construcción de un repertorio instrumental⁸ que obtuvo gran acogida, aunque no fue tan prolífico y notorio como el del siglo XX. Con base en las composiciones musicales y el trabajo técnico consciente realizado por los guitarristas españoles a finales del siglo XIX y comienzos del XX⁹, se desencadenó el interés por la escritura para la guitarra por parte de compositores enraizados en la música académica. Estos últimos sacaron provecho de nuevos lenguajes en la composición musical y de un instrumento con cualidades sin precedentes: más presencia sonora debido a su construcción¹⁰, tímbricas diferentes gracias al material de las cuerdas y mayor resistencia a golpes y efectos de percusión. A partir de este desarrollo, se descubrieron mecanismos técnicos y se adoptaron nuevos recursos en la técnica de digitación, generando un cambio directo en la sonoridad de las obras escritas durante el siglo XX e indirecto en la interpretación de obras preexistentes. El impulsor de esta corriente fue sin duda alguna Andrés Segovia, quién estimuló la permanencia de éste instrumento en la música académica, comisionando obras a compositores contemporáneos, proceso que originó el reconocimiento y acogida internacional de la guitarra.

En Segovia se encuentra un punto de partida en el análisis histórico de la digitación en relación a la sonoridad de éste instrumento. Revisando y comparando los manuscritos de las obras del compositor mexicano Manuel María Ponce, y las digitadas y revisadas por Segovia, se pueden encontrar notas suprimidas y cambiadas en acordes. Además, pasajes melódicos modificados que

⁸ Mauro Giuliani, Giulio Regondi, Fernando Sor, Luigi Legniani.

⁹ Francisco Tárrega, Miguel Llobet, Emilio Pujol.

¹⁰ Por los experimentos en relación al sistema interno de varetas del instrumento, y posteriormente por los nuevos métodos adoptados en la fabricación de guitarras.

obedecen a aspectos técnicos y a búsquedas estéticas. En carta escrita por Segovia al compositor, manifiesta:

*“Algunas notas que sería mejor suprimir he visto que las lleva la orquesta. Las dejo de lado para dar más brillo a la línea melódica y que no aten ni entorpezcan los dedos[...]He modificado algunas cosas pequeñas. Por ejemplo, las notas repetidas con que acompañas el desarrollo del segundo tema[...] Y piensa, querido Manuel en una cadencia menos poética y más brillante, para el último tiempo.”*¹¹

La guitarra se concebía de una manera posicional durante la primera mitad del siglo XX. Los pasajes que involucraban desplazamientos sobre el diapasón se digitaban “saltando” de un acorde al otro. Este modo de ejecución produce en muchos casos voces entrecortadas debido a los desplazamientos. En el siguiente ejemplo, tomado de la sonata romántica de Ponce, digitada por Andrés Segovia se evidencia ésta noción, en la que hay desplazamientos entre RE sostenido menor y SOL sostenido mayor.

¹¹ Fragmentos de carta escrita por Segovia a Ponce sobre el concierto del sur para guitarra y orquesta.
- Alcazar, Miguel (2000) Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales.: Ediciones Étoile. p.260-269.

Ejemplo 1: Manuel Ponce, Sonata Romántica (primer movimiento, compases 10, y 11)
Digitación de Andrés Segovia.¹²

En el ejemplo descrito a continuación se encuentra una línea en el bajo que está perfectamente conducida hasta el final del compás, pero se corta (entre SI, quinta cuerda, y LA, quinta cuerda) debido al cambio de segunda a sexta posición. En definitiva, se compromete la línea del bajo por el *timbre* de la melodía que empieza en el segundo compás, segunda cuerda.

Ejemplo 2: Sonata Romántica (segundo movimiento, compases 2 a 3). Digitación de Andrés Segovia.¹³

Conviene anotar que había una intensa búsqueda al servicio del timbre en los procedimientos para digitar. En ediciones de principios del siglo XX se concedió prevalencia a la digitación de melodías en el sector que se encuentra entre el

¹² Ponce, Manuel María (1928) Sonata Romántica: Homenaje a Schubert. Partitura de guitarra. Arreglado y digitado por Andrés Segovia.: Schott Music.

¹³ IBID.

quinto y el duodécimo traste¹⁴, sometiéndose de este modo a dificultades de orden técnico y sacrificando en muchos casos el *legato*¹⁵ como producto de los cambios de posición¹⁶.

Andrés Segovia fue sin lugar a dudas el instrumentista que más aportó al desarrollo de la guitarra en el siglo XX. Es un intérprete al que se debe estudiar acuciosamente, para poder comprender muchos recursos que empleó en el proceso de digitación, integrándolos con hallazgos posteriores de otros guitarristas.

b) Julian Bream (1933-)

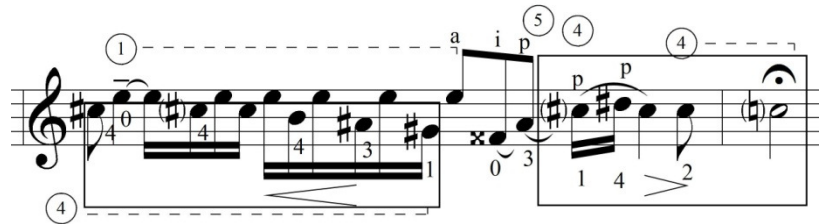
Julian Bream es un guitarrista inglés que, al igual que Segovia, comisionó un significativo número de obras para el instrumento. Sus grabaciones y ediciones evidencian meticulosas búsquedas tímbricas, dando en cierto modo continuidad a los procedimientos de digitación de Segovia -respecto a digitar entre el quinto y duodécimo traste-. Utiliza además diferentes ángulos y posiciones de ataque con la mano derecha y extensiones en la mano izquierda –como en el ejemplo 4 que se expone más adelante- extendiendo las prácticas anteriores a la ejecución de acordes. Emplea con preferencia la segunda, tercera y cuarta cuerda para ejecutar melodías en la voz superior con disposiciones similares a las acostumbradas por Segovia. En esta línea interpretativa se concebía la guitarra como una pequeña orquesta.

¹⁴ Esto obedece en parte a la calidad de las cuerdas de la época y al timbre brillante que producía la primera cuerda hasta mediados del siglo XX.

¹⁵ Palabra italiana que traduce ligado. El *legato* implica la ausencia de silencio entre 2 o más notas. En éste artículo utilizaré la palabra *legato* para referirme a una cualidad musical y ligado para describir el efecto propiamente instrumental.

¹⁶ Los elementos descritos, pueden ser revisados y sustentados en las ediciones y grabaciones de Segovia en: Segovia, Andrés. (2002) The Segovia collection. Deutsche Grammophon.

En el compás 25 del *Nocturnal* de Benjamin Britten, se puede observar que la línea inferior está digitada en la cuarta cuerda mientras el pedal en la nota MI siempre se ejecuta en la primera cuerda al aire. Con esta digitación se obtiene la separación de los planos, ya que es evidente la diferencia de timbre entre las cuerdas 1 y 4. Este pasaje se podría digitar en la segunda y tercera cuerda para obtener facilidad técnica pero se perdería el efecto en los planos sonoros.



Ejemplo 3: Benjamin Britten, Nocturnal (compás 25). Digitación de Julian Bream.¹⁷

Al inicio del segundo movimiento de la sonatina de Lennox Berkeley, digitado por Bream, se percibe singular interés por el timbre “oscuro” en los acordes del acompañamiento, aunque el procedimiento para lograrlo dificulta la ejecución debido a la extensión entre los dedos 3 y 4, separados por dos trastes, RE (tercera cuerda) LA (segunda cuerda). Adicionalmente, la melodía se corta en el bajo: entre MI (quinta cuerda) y DO (sexta cuerda), las dos notas tocadas con el dedo 2.

¹⁷ Britten, Benjamin (1964) *Nocturnal After John Dowland*, Op. 70. Partitura de Guitarra. Editado por Julian Bream.: Faber Music.

apropiado para pasajes lentos y tranquilos, debido a su cualidad sonora.

Ejemplo 5: Leo Brouwer, El Decamerón negro (II. Huida de los amantes por el valle de los ecos, compás 4). *Digitación de Leo Brouwer.*²⁰

En el Estudio XVII –de los Estudios Sencillos-, Brouwer plantea una solución técnica a la ejecución de trinos con ligados: utilizar un dedo en la nota aguda del trino y cambiarlo por otro cuando se vuelve a tocar la nota inicial.

Ejemplo 6: Leo Brouwer, Estudios Sencillos (XVII, compás 8). *Digitación de Leo Brouwer.*²¹

Los tres guitarristas mencionados hicieron diferentes aportes y digitaban de acuerdo a los intereses estéticos de su época. Estas formas de abordar la digitación deben ser tenidas en cuenta para lograr objetivos estéticos similares a los descritos en los ejemplos.

²⁰ Brouwer, Leo (1981) El Decamerón negro. Partitura de guitarra. 16 páginas.: Hal Leonard.

²¹ Brouwer, Leo (1983) Études Simples, 3^{eme} Série: N^{os} 11 à 15. Página 4.: Max Eschig.

Como resultado de los procesos descritos, los guitarristas de las últimas cuatro décadas del siglo XX hicieron diferentes aportes a la digitación, que buscan en términos generales una sonoridad caracterizada por el *legato*.

A continuación se proponen digitaciones alternativas para resolver las dificultades técnicas y musicales planteadas en ejemplos precedentes.

- Para evitar los saltos de posición en el **ejemplo 1 (página 6)** se sugiere adoptar la siguiente digitación:

Ejemplo 7: Manuel Ponce, Sonata Romántica (primer movimiento, compases 10, y 11)

***Digitación del autor.*²²**

- Para una mejor conducción de la melodía del bajo en el **ejemplo 2 (página 7)** se puede usar la siguiente digitación:

²² Ponce, Manuel María (1928) Sonata Romántica: Homenaje a Schubert. Partitura de guitarra. Arreglado y digitado por Andrés Segovia.: Schott Music.

II. EL PROCESO DE DIGITACIÓN

Una correcta digitación debe obedecer a búsquedas musicales. Para ello hay que conocer y aprovechar las características anatómicas del ejecutante. La digitación debe resolverse preferiblemente en las primeras etapas del montaje. De ésta manera se facilita la técnica estrictamente física y se favorece la adquisición de resultados musicales. Con lo anterior no se pretende afirmar que el estudiante esté exento de cambios, ya que hay pasajes y fórmulas que sólo pueden ser determinadas en etapas posteriores.

A continuación, se exponen siete de los recursos o técnicas más importantes, aplicables en el repertorio universal.

1. Posibilidades en el diapasón

En la guitarra se puede ejecutar la misma nota en diferentes cuerdas y posiciones

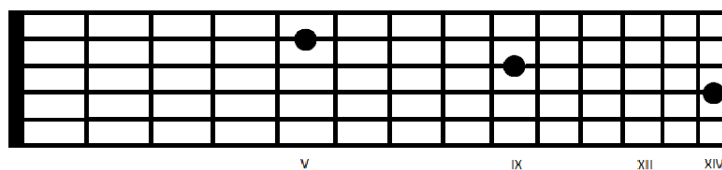


Gráfico 1: Alternativas para ejecutar la nota MI -primera cuerda al aire-.

del diapasón. El MI agudo, que se produce tocando la primera cuerda al aire, se puede obtener de igual manera en el quinto traste de la segunda cuerda, en el noveno traste de la tercera cuerda y en el 14^º traste de la cuarta cuerda.

Adviértase pues, que hay cuatro posibilidades diferentes para tocar una misma nota, esto sin contar con los armónicos naturales del instrumento.²⁵

Al entender que cada nota se puede producir en diferentes posiciones, se pueden incluir las posibilidades que surgen de los intervalos. Una octava, se puede ejecutar en dos direcciones: es posible tocar el RE (quinta cuerda, quinto traste) en dos posiciones con sentido divergente: hacia el puente (RE -tercera cuerda, séptimo traste-) ó hacia el clavijero (RE -segunda cuerda, tercer traste-).

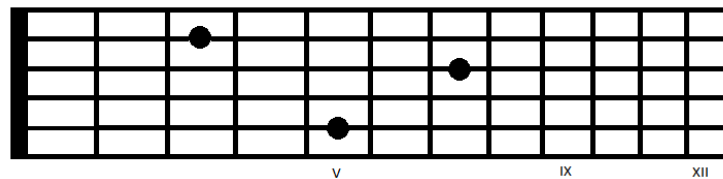


Gráfico 2: Alternativas para ejecutar la octava de la nota RE –quinta cuerda, quinto traste-.

De igual manera sucede con el intervalo de quinta: Partiendo del RE mencionado, encontramos LA en dirección hacia el puente: LA (cuarta cuerda, séptimo traste), y en dirección hacia el clavijero, LA (tercera cuerda, segundo traste).

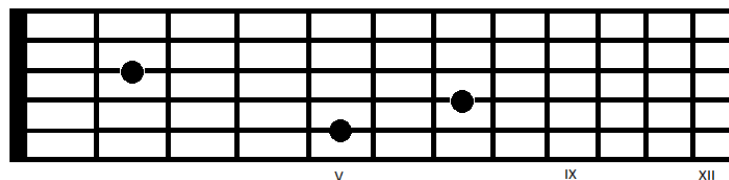


Gráfico 3: Alternativas para ejecutar la octava de la nota RE –quinta cuerda, quinto traste-.

²⁵ Ver: Aguado, Dionisio. (1843) Nuevo Método para Guitarra. Paris.: Schonenberger. p. 46.

Se cumple de modo semejante con otros intervalos: la segunda mayor de la nota RE ya referida, se obtiene en la quinta cuerda (séptimo traste) y en la cuarta cuerda (segundo traste). Ocurre lo mismo con la tercera mayor, que se produce pisando la quinta cuerda en el noveno traste o la cuarta cuerda en el cuarto traste, y con la tercera menor en la quinta cuerda (octavo traste) y cuarta cuerda (tercer traste).²⁶

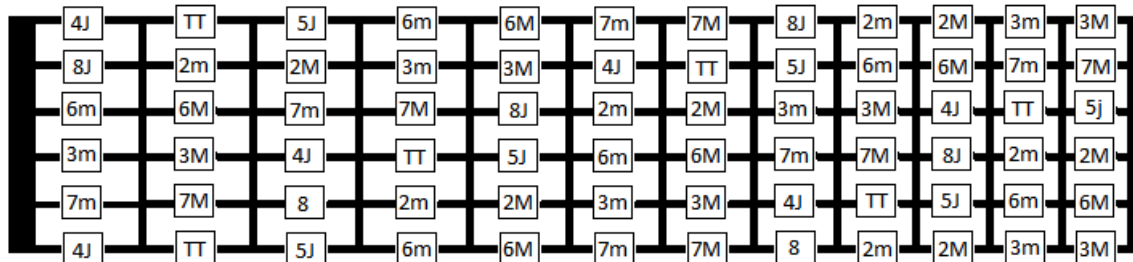


Gráfico 4: Intervalos que se forman en el diapasón con referencia a DO.^{27 28}

La dirección hacia la que se digitan los acordes en el diapasón es de igual forma objeto de juicio. Teniendo esto en cuenta, será más factible encontrar una secuencia de movimientos que permita la fluidez y coordinación de ambas manos, y sobre todo la conducción correcta de las voces.

En el Estudio 5 de Heitor Villa-lobos, es posible tocar el acorde de MI bemol –en segunda inversión- digitando las notas superiores en segunda, tercera y cuarta cuerda. En esta disposición se afecta la conducción melódica puesto que se produce un corte obligado entre LA y SOL, debido al salto de posición y cambio de cuerda antes de concluir el gesto musical de la frase. Al replantear la digitación hacia las tres primeras notas, es decir en dirección al clavijero, se logra producir el *legato* entre LA y SOL.

²⁶ Ver: Aguado, Dionisio. (1843) Nuevo Método para Guitarra. Paris.: Schonenberger. p. 51-53.

²⁷ TT: Tritono.

²⁸ Botafogo, Miguel (2004) 6 Cuerdas de Blues. Buenos Aires.: Ricordi Americana. p. 112.

“...El cambio de posición viene efectuado fluidamente con el auxilio de uno o más dedos tenidos (dedo guía)...] Este dedo es [...[el que crea una referencia segura ya sea para el movimiento de un traste al otro o para el salto de cuerda...”³¹

El comienzo del Estudio IX de Carcassi es un ejemplo apropiado de *dedo guía*: el dedo 1 nunca se separa de la segunda cuerda, orientando a la mano en el desplazamiento.



Ejemplo 11: Mateo Carcassi, Estudio IX (compás 1) Digitación del autor. ³²

3. Cuerdas al aire

Siempre que en un pasaje esté presente una de las notas MI, SI, SOL, RE, LA, MI, se estudia si una o más se pueden tocar al aire, por dos razones; en primer lugar, para desplazarse sobre el diapasón, ya que al utilizar una cuerda al aire, se dobla el tiempo del que dispone el guitarrista para hacer el desplazamiento; en segundo lugar, para la realización de acordes. La uniformidad del sonido es un aspecto de

³¹ [..“Il cambio di posizione viene effettuato fluidamente con l’auxilio di un dito o piú dita tenute...]. Éste dedo es [...il che crea un sicuro riferimento sia per il movimento da un tasto all’altro che per il salto di corda...](Traducción del Autor). En: Palamidessi, Stefano. (1999) *Metodologia dello studio ed esercizi tecnici per chitarra*. Bellona.: Edizioni Santabarbara. P.17.

³² Carcassi, Mateo (1853) 25 Estudios para guitarra Op. 60. Revisados y digitados por Miguel Llobet. Partitura de guitarra. Henry Lemoine & Cie. Paris.: Ricordi Americana S.A.E.C.

cuidado, pues las cuerdas al aire suenan con más brillo y resonancia que las cuerdas pisadas. Esta diferencia se neutraliza con la pulsación de la mano derecha, unas veces con el ángulo de ataque y otras -preferiblemente en pasajes lentos- con el desplazamiento de la mano derecha entre el puente y la *tastiera*³³.

En el pasaje final de *La Catedral* de Agustín Barrios se pueden utilizar las cuerdas al aire, con el fin de facilitar los desplazamientos que a su vez son asistidos con dedos guía.

The image shows a musical score for guitar in G major (one sharp). It consists of a single staff with a treble clef. The music is a sequence of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Some notes have a circled number above them, likely indicating a guide finger. There are several instances of 'Dedo Guía' (Guide Finger) written below the staff, indicating where the right hand should be positioned. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are asterisks above some notes, possibly indicating accents or specific techniques. The final measure shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 2, 1, and a circled 1 above the final note.

Ejemplo 12: Agustín Barrios, La Catedral (compás 117) Digitación del autor.³⁴

4. Ligado de mano izquierda vs ligado de mano derecha

El *legato* se define como la ausencia de silencio entre dos o más notas. En la interpretación pianística y musical en general, un ligado sobre dos notas - generalmente una *appoggiatura*³⁵- origina una consecuencia en la interpretación de las dinámicas: la primera nota se enfatiza y la segunda nota suena más suave

³³ Palabra del italiano que significa teclado. Es la sección que abarca desde el traste 13 hasta el traste 18 de la guitarra.

³⁴ Barrios, Agustín (1979) *La catedral for solo guitar*. Partitura de guitarra. Miami- USA.: Belwin Mills Publishing Corporation.

³⁵ "The italian verb *appoggiare* means 'to lean' and implies an ornamental note expressively **emphasized** and drawn out before being more gently resolved on to its ensuing main note. This is the true *pappoggiatura*." (Donington, 1992, p. 197)

" El verbo italiano *appoggiare* significa *apoyar, sostener, descansar* ('lo lean'). Implica una nota ornamental enfatizada expresivamente y resaltada antes de ser resuelta con delicadeza en su nota fundamental consiguiente. Esta es la legítima apoyatura" (Traducción del autor).

que la primera. Este efecto ocurre con el ligado tradicional de la guitarra, ya que la primer nota es atacada con la mano derecha, es decir pulsada con ayuda de la uña, y la segunda nota, con la yema de un dedo de la mano izquierda. Sobre la anterior definición, surgen interrogantes con relación a los ligados que se pueden efectuar en la guitarra. Conviene entender si el compositor escribe un determinado ligado con una intención exclusivamente musical, o si es por obligación un ligado efectista. En los ligados que tienen propósito exclusivamente musical, es posible replantear la responsabilidad hacia la mano derecha, en busca de la solución técnica a ciertos pasajes. Este ligado se puede hacer, simplemente tocando la segunda nota más débil que la primera. Si es en dos cuerdas, se puede hacer con ayuda de la campanela³⁶, logrando el ligado en la totalidad de la definición que fue proporcionada al principio.

En el “*Choro da Saudade*” de Barrios, se puede conferir la responsabilidad a la mano derecha de los ligados señalados con corchetes, evitando ligados de mano izquierda: el primero, debido al desplazamiento ascendente de quinta a séptima posición, y el segundo, por el desplazamiento descendente de séptima a quinta posición. Se deben evitar los desplazamientos precedidos o seguidos a ligados de mano izquierda, debido a la ligera contracción que produce el ligado mencionado.

³⁶ *La campanella consiste en tocar notas generalmente por grado conjunto, utilizando cuerdas vecinas entre las notas, consiguiendo no solo el legato, sino la prolongación de las mismas en la escala, produciendo una sonoridad particular, que se asemeja con una escala ejecutada en el piano manteniendo la presión en las teclas que han sido accionadas.*

pero debe tocar DO sostenido en el pulso siguiente. Se utiliza la sustitución con el fin principal de sostener el *legato* en la melodía y en el acompañamiento y adicionalmente para evitar la repetición del dedo 2 entre las notas mencionadas (SI bemol y DO sostenido).

Ejemplo 14: Eduardo Sainz de la Maza, Platero y yo (I. Platero. Compás 30) *Digitación del autor.*³⁹

6. Preparación de dedos de la mano izquierda

En la guitarra los dedos que pisan en la misma cuerda en dirección al clavijero no afectan la nota que se ejecuta. Si se digita LA primera cuerda con dedo 4, se podrá poner o quitar el resto de los dedos (1, 2, 3) sobre la misma sin que estos afecten la altura de la nota. Esta *preparación* de los dedos es fundamental para asegurar posiciones y pasajes de alto nivel de dificultad. Siempre que sea posible, los movimientos descendentes se deben preparar. Los dedos que cumplen la función de preparación tienen que ejercer al principio un tono muscular menor que cuando participan activamente pisando una nota. De esta manera se obtiene seguridad y relajación en los desplazamientos, facilitando así la ejecución de innumerables pasajes en el repertorio.

³⁹ Sainz De La Maza, Eduardo (1960) Platero y yo (Suite). Unión Musical Ediciones S.L.

Preparar dedo 1 en cuerda 2

Preparación simultanea de dedo 2 y 1

Ejemplo 15: Giulio Regondi, Estudio 8 (compás 2). Digitación del autor.⁴⁰

7. Digitación de la mano derecha

Principios.

- Los dedos *i*, *m*, *a*, deben tocar en la misma dirección, en aras de la uniformidad del sonido.
- Los movimientos de cuerdas graves a cuerdas agudas se deben preparar; es decir, posando los dedos con anterioridad en la cuerda que van a tocar, siempre y cuando este recurso no afecte la duración correcta de las notas.
- Evitar pulsaciones repetidas de los dedos, exceptuando pulgar e índice, los cuales tienen buena respuesta en la pulsación de 2 notas rápidas consecutivas.
- Evitar cruzamientos. En caso de que sea necesario, el índice es el más apropiado para cruzar de cuerdas graves a agudas.
- Para escalas descendentes a velocidades altas funcionan muy bien las combinaciones [*p m i*] y [*m i a*] con el propósito de evitar cruzamientos. De

⁴⁰ Regondi, Giulio (1995) Ten etudes for guitar, a critical edition by Matanya Ophee. Columbus.: Ediciones Orphée.

igual manera sucede con la figueta⁴¹ [p l], que es adecuada para conservar el equilibrio de la mano en escalas digitadas en las cuerdas entorchadas de la guitarra.

- Es recomendable estudiar la técnica del trémolo con preparación.

El guitarrista debe ser consciente de la importancia de la organización y planificación de la mano derecha en las obras, ya que con los dedos de esta mano se produce el sonido. Es muy frecuente que el estudiante trate de resolver los problemas técnicos concentrándose exclusivamente en la mano izquierda e ignorando que pueden solucionar pasajes con la digitación de la mano derecha. Es recomendable tomarse el trabajo de escribir en la partitura las digitaciones de secciones e incluso obras completas.

⁴¹ *“Desde la antigüedad los vihuelistas utilizaban el pulgar casi constantemente, es lógico, ya que la posición de mano derecha habitual para ellos (generalmente con el meñique apoyado sobre la tapa o el puente) permitía poca movilidad del anular y prácticamente se tocaba solo con 3 dedos: p, i y m. De ahí que se popularizara la famosa “figueta” (palabra derivada de “figo” : higo, en español antiguo por la forma que produce el enfrentamiento o el cruce entre pulgar e índice...” En: Barceló, Ricardo (1995) La digitación guitarrística. Madrid.: Real Musical. P. 57.*

III. CONCLUSIONES

Emprender un recorrido histórico que permita identificar las diversas corrientes y concepciones en relación con la digitación guitarrística, es primordial para reafirmar conceptos y adquirir un punto de vista crítico. De otro lado, es pertinente analizar y poner bajo cuestión las digitaciones de guitarristas presentadas en distintas publicaciones. En muchos casos, el guitarrista encontrará que puede proponer digitaciones originales, entendiendo que éstas dependerán de las cualidades y condiciones del ejecutante. Se sugiere al lector que además de adoptar en su repertorio los ejemplos contenidos en este artículo, empiece a integrar estos recursos en el estudio cotidiano de la guitarra. Estas recomendaciones deben ser practicadas de una manera seria y consciente desde que se comienza a estudiar el instrumento.

GLOSARIO

Campanella: La campanella consiste en tocar notas generalmente por grado conjunto, utilizando cuerdas vecinas entre las notas, consiguiendo no solo el legato, sino la prolongación de las mismas en la escala, produciendo una sonoridad particular, que se asemeja con una escala ejecutada en el piano manteniendo la presión en las teclas que han sido accionadas.

Digitación: La digitación en este trabajo se entiende como la serie de indicaciones que especifican la disposición de los dedos en la ejecución de notas determinadas en un instrumento musical.

Figüeta: *Desde la antigüedad los vihuelistas utilizaban el pulgar casi constantemente, es lógico, ya que la posición de mano derecha habitual para ellos (generalmente con el meñique apoyado sobre la tapa o el puente) permitía poca movilidad del anular y prácticamente se tocaba solo con 3 dedos: p, i y m. De ahí que se popularizara la famosa "figüeta" (palabra derivada de "figo" : higo, en español antiguo por la forma que produce el enfrentamiento o el cruce entre pulgar e índice..."*¹

Legatto: Palabra italiana que traduce ligado. El legato implica la ausencia de silencio entre 2 o más notas. En éste artículo utilizaré la palabra legato para referirme a una cualidad musical y ligado para describir el efecto propiamente instrumental.

Mecanismo: *"conjunto de reflejos adquiridos que hacen posible tocar la guitarra"*²

Tastiera: Palabra del italiano que significa teclado. Es la sección que abarca desde el traste 13 hasta el traste 18 de la guitarra.

¹ Barceló, Ricardo (1995) La digitación guitarrística. Madrid.: Real Musical. P. 57.

² Fernandez, Eduardo (2000) Technique Mechanism Learning, an investigation into becoming a guitarist. Montevideo.: Art Ediciones. (Traducción Art Ediciones).

BIBLIOGRAFIA

Aguado, Dionisio. (1843) Nuevo Método para Guitarra. Paris.: Schonenberger.

Alcazar, Miguel (2000) Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales.: Ediciones Étoile.

Alcázar, Miguel (1989) The Segovia-Ponce letters.: Editions Orphée.

Barceló, Ricardo (1995) La digitación guitarrística. Madrid.: Real Musical.

Berkeley, Lennox (1957) Sonatina for Guitar, Op. 51. Partitura de guitarra. 12 páginas. USA.: Chester Music.

Barrios, Agustín (1979) La catedral for solo guitar. Partitura de guitarra. Miami-USA.: Belwin Mills Publishing Corporation.

Barrios, Agustin (1977) The guitar works of Agustin Barrios Mangoré. Partitura de guitarra. Miami- USA.: Belwin, ind.

Botafogo, Miguel (2004) 6 Cuerdas de Blues. Buenos Aires.: Ricordi Americana.

Britten, Benjamin (1964) Nocturnal After John Dowland, Op. 70. Partitura de Guitarra. Editado por Julian Bream.: Faber Music.

Brouwer, Leo (1981) El Decamerón negro. Partitura de guitarra. 16 páginas.: Hal Leonard.

Brouwer, Leo (1983) Études Simples, 3^{eme} Série: Nos 11 à 15. Página 4.: Max Eschig.

Carcassi, Mateo (1853) 25 Estudios para guitarra Op. 60. Revisados y digitados por Miguel Llobet. Partitura de guitarra. Henry Lemoine & Cie. Paris.: Ricordi Americana S.A.E.C.

Donington, Robert (1992) The interpretation of early music. New revised edition. New York.: W W Norton & Company.

Escande, Alfredo (2002) Abel Carlevaro y su vinculación con Heitor Villa-lobos. Consultado el 2 de septiembre de 2012, de http://www.internet.com.uy/aescande/Sobre%20Villa-Lobos.htm#_ednref18.

Fernandez, Eduardo (2000) *Technique Mechanism Learning, an investigation into becoming a guitarist*. Montevideo.: Art Ediciones. (Traducción Art Ediciones).

Gilardino, Angelo (1975) *Il problema della diteggiatura nelle musiche per chitarra*. Il "Fronimo", 10: 5-14.

Palamidessi, Stefano. (1999) *Metodologia dello studio ed esercizi tecnici per chitarra*. Bellona.: Edizioni Santabarbara.

Ponce, Manuel María (1928) *Sonata Romántica: Homenaje a Schubert*. Partitura de guitarra. Arreglado y digitado por Andrés Segovia.: Schott Music.

Regondi, Giulio (1995) *Ten etudes for guitar, a critical edition by Matanya Ophee*. Columbus.: Ediciones Orphée.

Sainz De La Maza, Eduardo (1960) *Platero y yo (Suite)*. Unión Musical Ediciones S.L.

Segovia, Andrés. (2002) *The Segovia collection*. Grabación. Deutsche Grammophon.

Villa-lobos, Heitor (1990) *Villa-lobos collected works for solo guitar*. Partitura de guitarra. Paris.: Max Eschig.