

# **Propuesta de instrumentación para la escritura de obras para guitarra en Colombia a partir de una reflexión crítica sobre la escasa producción compositiva para guitarra.**

**Mario Armando Arévalo Guarnizo.<sup>1</sup>**

## **RESUMEN.**

El presente artículo aborda un análisis alrededor de las carencias y dificultades que enfrentan los compositores no guitarristas en el momento de tener un acercamiento al instrumento.

Con el objetivo de situar esta realidad en el nivel nacional, se revisan indicadores como la cantidad de cátedras de composición en el país y la importancia que tiene la guitarra en ellas, así como la carente existencia de herramientas de información clave para la comprensión de las posibilidades del instrumento, tales como el registro, escordaturas, técnicas propias del instrumento, notación, digitación, entre otros.

Reflexiona sobre la importancia de la relación entre el compositor y el ejecutante, evidenciando los resultados históricos de esta forma de trabajar en la guitarra y trayendo al diálogo a compositores colombianos no guitarristas que han querido tener un acercamiento al instrumento. Con estas entrevistas, se logra colegir no sólo la importancia de trabajar con el intérprete, sino la necesidad de crear un material con información clara y precisa sobre las posibilidades del instrumento.

Finalmente, tras la creación del manual de introducción a la instrumentación para guitarra, realizado por el autor de este artículo, se reflexiona sobre la forma en que este fue elaborado.

**PALABRAS CLAVES:** Guitarra, composición para guitarra, instrumentación para guitarra,

---

<sup>1</sup> Mario Arévalo. Guitarrista colombiano, concertista activo en los ámbitos Nacional e Internacional, egresado de la facultad de artes ASAB de la Universidad distrital Francisco José de Caldas, actualmente candidato a magister en interpretación de la universidad EAFIT. Se desempeña como docente de guitarra en la facultad de artes ASAB de la universidad Distrital FJDC En Bogotá, donde también se desempeña como director de la Orquesta de guitarras.

## **ABSTRACT**

The present article approaches an analysis about the shortcomings and difficulties faced by non - guitarist composers when having an approach to the instrument.

With the object to placing this reality in Colombia, we review indexes such as the number of composition academic programs in the country and the importance of the guitar in them, as well as the lack of key information tools for understanding the possibilities of the instrument, such as the tessiture, scordature, extended techniques of the instrument, notation, fingering, and other items.

This article made a reflection about the importance of the relationship between the composer and the performer, highlighting the historical results of this way of working on the guitar, and bringing Colombian composers not guitarists to the dialogue when they want to approach the instrument. With these interviews, it is possible to establish not only the importance of working with the performer but also the need to create a source with clear and precise information about the possibilities of the instrument.

Finally, after the creation of the manual of introduction to the instrumentation for guitar, made by the author of this article, we reflect on the way in which this one was elaborated.

**KEYWORDS:** Guitar, Composition for the guitar, Instrumentation for the guitar

## INTRODUCCIÓN

La falta de importancia que ha tenido la guitarra a través de la historia en los tratados de composición y en los procesos formativos de las cátedras de composición en Colombia, junto con la ausencia de un material que brinde información clara a los compositores con respecto a la guitarra, no ha permitido una apropiación de herramientas sólidas para la escritura de repertorio en este instrumento en Colombia.

La formación de los compositores a través de la historia ha cambiado dramáticamente. Durante el Renacimiento, el Barroco e incluso el Clasicismo (en algunos casos), es muy común encontrar la figura del compositor intérprete. Allí encontramos casos como John Dowland (Inglaterra), Luys de Narvaez (España), J.S. Bach (Alemania), S.L. Weiss (Alemania), F. Sor (España), D. Aguado (España), M. Giuliani (Italia), G. Regondi (Italia), J.K. Mertz (Austria) y N. Coste (Francia), por poner unos ejemplos de compositores instrumentistas de cuerdas pulsadas durante la historia.

Esta figura del compositor ejecutante facilitaba el hecho de la producción de literatura para la guitarra. Sin embargo, desde el S. XIX, la figura del compositor no ejecutante aparece en las academias del mundo y allí la producción para instrumentos de cuerda pulsada, como la mandolina o la guitarra, comienza a perder importancia.

Los tratados de orquestación hacen parte de la bibliografía principal en las cátedras de composición de todo el mundo; algunos de los más referenciados en Colombia, según los pñsumes de algunas cátedras de composición, son: Tratado de instrumentación y orquestación moderna de Héctor Berlioz, Estudio de la Orquestación de Samuel Adler, orquestación de Walter Piston y Principios de orquestación de Rimsky Korsakov.

De los cuatro, sólo en dos se habla de la guitarra y tomando en cuenta la extensión de cada texto, aproximada en 400 páginas, tanto Berlioz como Adler, le dedican una extensión no mayor de 3 páginas a la guitarra.

Berlioz cita dificultades muy grandes en el momento de orquestar en el instrumento, además de la necesidad de conocerlo a profundidad para poder escribirle. Hace ejemplos de acordes y algunos arpeggios señalando algunos como difíciles y otros, como muy difíciles.

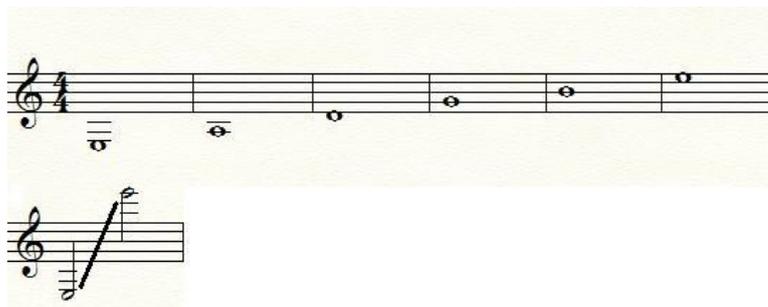
Es más preciso al hablar del registro y de detalles como el hecho de ser la guitarra un instrumento transpositor, por sonar una octava abajo de la que se escribe. Sin embargo habla de ella como un instrumento que se usa solamente para acompañar la voz; cita algunas disposiciones de acordes más funcionales para la digitación de la mano Izquierda y finalmente describe algunas posibilidades de arpeggios con los mismos acordes y la forma de escribir los armónicos.

Adler se limita a describir el registro del instrumento, la tesitura de los intervalos entre las cuerdas y cita algunos ejemplos en los cuales la guitarra ha hecho parte de obras orquestales.

{Sic} Tanto las melodías de una sola línea como los acordes y las melodías con acompañamiento son posibles en la guitarra clásica o acústica, que se digita con cuatro dedos en la mano Izquierda y se pulsa con cinco dedos en la mano derecha. Un mástil con trastes facilita la localización de los sonidos. Los armónicos, especialmente los naturales son muy eficaces, pero uno debe tener presente que la guitarra sin amplificación no tiene mucho volumen, y los armónicos pueden ser casi inaudibles. Por consiguiente, es mejor usar los armónicos en los solos o en combinaciones de tamaño muy reducido, con cuerdas más suaves y vientos, o con la voz. Hay partes para guitarra en ‘El Barbero de Sevilla de Rossini’, ‘Oberon, de Weber’, ‘El Arado que rompió las llanuras, de Thompson (que también tiene una parte para banjo)’, ‘El Martillo sin dueño, de Boulez’, ‘Los Diablos de Loudon, de Penderecki (guitarra bajo)’, y otros. Adler (2006, p. 102)

Adler cita las posibilidades de afinación y registro del instrumento como podemos apreciar en la Imagen 1:

Imagen 1. (Afinación de la guitarra y registro según Samuel Adler)



Elaboración propia, tomada de la imagen del libro “Estudio de la Orquestación” Adler (2006, p. 102)

Según Samuel Adler la guitarra comprende desde un sonido de “ $Mi_2$ ” (puesto que los sonidos que suenan realmente están una octava debajo de los reales) hasta un sonido agudo de “ $Mi_5$ ”, con lo cual resta ocho semitonos al instrumento en el registro sobreagudo. Por otra parte se limita a poner una sola posibilidad de afinación del instrumento y no se refiere, entonces, a las posibilidades de escordatura.

## **REFLEXIÓN CRÍTICA EN TORNO A LA PRODUCCIÓN DE OBRAS PARA GUITARRA EN ALGUNAS CÁTEDRAS DE COMPOSICIÓN DEL PAÍS.**

Nos encontramos frente a una problemática clara y es ¿por qué se escriben tan pocas obras con un impacto más profundo tanto de forma como de repertorio para la guitarra y la música académica en Colombia?

Ciertamente tenemos compositores como Gentil Montaña (1942 – 2011) (guitarrista y compositor) quien hizo cinco suites, tres fantasías y algunas piezas cortas para la guitarra, además de sus obras para trío típico colombiano (Guitarra, Tiple y Bandola). Clemente Díaz (1938) quien tiene una gran cantidad de piezas para guitarra (sin embargo ninguna está agrupada, a excepción de sus dos temas con variaciones), Silvio Martínez y Jaime Romero son también dos compositores y guitarristas colombianos, cuyo repertorio obedece a piezas de carácter tradicional colombiano. Así encontramos en Colombia, muchos guitarristas que han escrito piezas que ciertamente, al pertenecer a un pensamiento nacionalista, resultan arraigadas en las tradiciones, pero en algunos casos, no desarrollan posibilidades compositivas tan profundas como podrían llegar a ser.

Podemos colegir entonces que tal vez los compositores y estudiantes de composición en Colombia, no han tenido acceso a información concreta y suficiente con respecto a la guitarra, y muy a pesar de la intención de escribir música para este instrumento, hace falta entender más que la tesitura de la guitarra, aspectos como sus posibilidades armónicas, melódicas, contrapuntísticas y técnicas extendidas.

Más aún, resultaría importante entender la realidad por medio de entrevistas a algunos compositores egresados de universidades del país y directores de las cátedras de composición, con la finalidad de tener percepciones claras al respecto de la problemática que nos ocupa y aprender de sus experiencias (hayan o no tenido contacto con la guitarra), para recopilar información que pueda resultar útil para el proceso de creación de un material de instrumentación y orquestación en la guitarra, teniendo en cuenta todas las posibilidades de tesitura, dinámicas, tímbricas, armónicas, contrapuntísticas, escordaturas y técnicas extendidas, entre otras. Lo cual puede situarnos frente a una parte de la solución a esta problemática.

Otra de las circunstancias relevantes, es evidenciar la importancia que puede llegar a tener la relación intérprete – compositor, porque es ésta una de las formas en que el compositor logra obtener información de primera mano y observar en tiempo real el comportamiento de su idea musical en el instrumento.

Encontramos por medio de esta contextualización, una situación que nos enmarca en la necesidad de entender las carencias que existen en Colombia alrededor de la composición para la guitarra y reflexionar en torno a la importancia de la creación de herramientas y metodologías de trabajo, para que un compositor que no ha tenido contacto antes con la guitarra, tenga una comprensión sólida de las posibilidades del instrumento, con las cuales pueda incorporarlo en su propio lenguaje en el momento de concebir la música.

En Colombia existen alrededor de 30 universidades que ofrecen programas de pregrado en música, de las cuales cerca del 60% ofrece un programa de formación con énfasis en composición, en las demás, los acercamientos a la composición se dan por medio de talleres (electivos) ya sea en composición u orquestación.

{Sic, Coloquial} Lamentablemente la UNIBAC no ofrece un programa que vaya dirigido con inclinación o énfasis a ningún instrumento ni a ningún lado, simplemente es un programa global, maestro en música. Los estudiantes escogen instrumento, pero desafortunadamente la composición se ve como un taller, se ven dos semestres de composición, composición y orquestación. Entonces sería bueno replantear eso dentro de los dos talleres, que en el taller de composición se componga para guitarra y en el de orquestación se elaboren piezas donde se incluya la guitarra. Jerez (2017)

Luis Jerez habla sobre la realidad que vive la facultad de artes de la cual se tituló, pero continúa vinculado actualmente como investigador.

En las facultades donde se ofrece un programa con énfasis en composición, hay un acercamiento muy somero a lo que es la guitarra como instrumento solista de concierto. En algunos casos, incluso se usa como una herramienta que facilita el pensamiento orquestal por las posibilidades armónicas que tiene; sin embargo, llama la atención que no se enseñe en las cátedras, muchas veces con la justificación de tratarse de un instrumento muy complejo, lo cual realmente ha cerrado puertas a la creación de nuevos repertorios para la guitarra desde la academia.

{Sic, Coloquial} Mi formación como compositor ha sido básicamente en la Universidad Javeriana y un curso de verano de composición que hice en Bloomington, en ninguna de esas instituciones yo recibí instrucción en relación con la guitarra, para nada.

En composición se estudian elementos teóricos, los lenguajes, los lenguajes del siglo XX, la tradición, la práctica común y debo decir que hay una preferencia por instrumentos tradicionalmente sinfónicos, por estudiar la cuerda frotada, etc. Pero no he visto, al menos yo no tuve contacto con una cátedra que me instruyera en el arte de escribir para guitarra, eso es algo que yo he desarrollado desde que conocí a Mario Arévalo y un poco guiado por él, estudiando mucho, analizando obras de grandes compositores como Leo Brouwer, Joaquín Rodrigo, entre otros. Gómez (2017)

Es una realidad que nos ubica en un presente no muy alentador, teniendo en cuenta que la guitarra es un instrumento muy arraigado en la realidad latinoamericana, su música, sus sonidos; es parte de las vidas de los colombianos.

Resulta, por esto, incluso paradójico ese poco acercamiento a la composición para guitarra desde la academia, teniendo en cuenta que es un instrumento de muy fácil acceso y que muy seguramente podría encontrarse en cada hogar colombiano, ya sea guardada o colgada en una pared.

{Sic, Coloquial} Yo creo, que desde la misma cátedra se puede impulsar la composición para la guitarra, pero desafortunadamente este es un fenómeno que no se da, puesto que los mismos docentes de composición no tienen iniciativa en componer para guitarra, pues piensan que es un instrumento muy complejo. Faltaría pues ese impulso que se dé a nivel nacional en las cátedras de composición para que los docentes compongan para guitarra e incentiven a sus estudiantes a componer para este instrumento. Jerez (2017)

Los compositores suelen tener una gran influencia de su entorno, de lo que los rodea, del espacio que habitan en su ámbito académico, tanto formativo como profesional y esa situación en un país como Colombia abre las puertas al trabajo con músicas de nuestras regiones, genera puentes entre lo académico y lo popular, en una conexión que se retroalimenta constantemente y ha generado fusiones, propuestas sonoras nuevas, y ubicado de esta manera a América Latina en un lugar privilegiado para la música.

La guitarra hace parte de ese entorno, de nuestras músicas, y por esa misma razón en América Latina durante el siglo XX el repertorio para guitarra se ha incrementado exponencialmente; gran parte de la producción académica para el instrumento se sitúa en este

espacio geográfico, muy a pesar de que no es nuestro desde su origen, pero la guitarra se incorporó a los países latinos rápidamente tras su llegada a este continente y su papel en las músicas tradicionales pasó a ser casi imprescindible a lo largo de todos los países latinoamericanos.

{Sic, Coloquial} Es precioso ver como se ha incrementado el repertorio de guitarra, yo creo que tú has asistido a ese enorme enriquecimiento del repertorio en los últimos años, que si te vas a Uruguay, Argentina, Venezuela, México, Colombia, hay cantidades de gente produciendo de una manera exorbitante para la guitarra y es que la guitarra no deja de cautivarnos, no deja de sorprendernos a intérpretes y a compositores, yo considero que lo que he hecho para guitarra ha sido muy modesto, se reduce a la Sonatina (Para cuarteto de guitarras), La suite que hice para Mario, “Las Tres Lunas” (para guitarra sola) y el concierto “Ficciones”(para guitarra y orquesta). Gómez (2017)

Cuando se abre la puerta a la discusión sobre la existencia de tantas dificultades a la hora de escribir para la guitarra desde la perspectiva del compositor no guitarrista, se hace relevante la oportunidad de existencia de un material que permita un acercamiento paso a paso a ella. Ciertamente los compositores que hayan trabajado con anterioridad instrumentos de diapasón, como lo son las cuerdas frotadas, pueden aplicar la lógica del tratamiento melódico en los diapasones pensando naturalmente en la relación interválica de la guitarra.

En el fragmento que encontraremos a continuación, dialogan Juan Diego Gómez y Mario Arévalo, respecto a la importancia y la necesidad de tener materiales que faciliten y complementen la experiencia de acercarse por primera vez a la guitarra desde el pensamiento de un compositor. Resulta sin embargo muy importante ese trabajo del que habla Juan Diego Gómez en relación con entender el lenguaje de los grandes compositores para guitarra, a través de la historia; justamente pienso yo que es muy importante volver los ojos atrás y revisar por qué se han hecho tan famosas e importantes las obras de algunos compositores en la literatura de la guitarra, lo que personalmente voy a considerar como trabajo de campo.

{Sic, Coloquial} Mario: ¿Qué crees tú que podría ayudar de cierto modo a generaciones de compositores en formación o compositores profesionales inclusive a tener un acercamiento más orgánico a la guitarra?

Juan Diego: Si me lo preguntas desde el punto de vista de los compositores, recuerdo cuando estudiaba en la Javeriana, veía una materia que me encantaba que se llamaba ‘literatura y materiales de la música’, que consistía en conocer los repertorios de las

diferentes épocas para tratar de acercarse a ellos desde un punto de vista escritural, compositivo. Yo sigo creyendo que ése es un camino, por lo menos uno posible, y que nadie que quiera aportar algo al repertorio de guitarra puede desconocer la enorme obra de Antonio Lauro, Leo Brouwer o de otros grandes, y entonces por más elementos que se tengan, uno siempre va a tener que volver a ellos, y estudiarlos y reconocer lo fundamentales que son en el repertorio.

Mario: Resulta curioso que los compositores que nombras tienen una facilidad muy grande para escribir obras de gran nivel para la guitarra, porque son guitarristas y evidentemente les resulta más natural escribir, porque conocen los elementos técnicos del instrumento, sus posibilidades. Es de vital importancia para un compositor saber lo que se ha hecho, pero hacia allá iba dirigida la pregunta anterior, es decir ¿cómo lograr un acercamiento a la guitarra sin ser guitarrista?

Juan Diego: hay una diferencia enorme entre escribir para orquesta de guitarras o cuarteto de guitarras que para guitarra solista o guitarra y orquesta, donde la guitarra por sí misma es un mundo en sí y por se lo tiene todo; entonces es ahí donde se vuelve un gran reto escribir para guitarra solista; requiere un gran conocimiento del diapasón, de las posibilidades técnicas, del tipo de lenguaje que se maneja, de los arpeggios posibles, del trémolo, de todas las técnicas que se usan en la guitarra; eso es lo realmente retador. Escribir para un cuarteto de guitarras, donde cada guitarra entra a hacer parte de un tejido, no es tan difícil en mi caso, como hacer que una guitarra sola pueda expresar toda esa riqueza y esa potencialidad que tiene de hacer melodías, acompañamientos, polifonía y todo ese lenguaje que conocemos de la guitarra, que es único.

Mario: entonces ¿vendría bien pensar en un tipo de material que facilitara ese acercamiento?

Juan Diego: eso sería maravilloso, sí, pienso que sería muy importante un material que, por lo menos a los “legos” como yo, nos pudiera introducir en las cosas básicas, como hacer una progresión, qué tipo de movimientos armónicos y escalísticos son más idiomáticos en el instrumento, creo que es muy pertinente un material en ese sentido.  
Gómez (2017)

A esta conversación, se suma la opinión del compositor cartagenero Luis Jerez, en la cual nos deja ver la necesidad de tener información puntual sobre la guitarra y la escritura para la misma.

{Sic, Coloquial} Efectivamente, falta bastante material pedagógico para la composición en guitarra, pues sería importante comenzar una tarea de hacer una cartilla, o una revista, o un método que tenga una información más completa acerca de este instrumento; toca crear metodologías que vayan inclinadas hacia la composición en la guitarra, porque no las hay. Jerez (2017)

Viendo el panorama en cuanto a las posibilidades de acceso a materiales sobre la guitarra y a su escritura, surge la clara necesidad de iniciar el trabajo de creación del mismo, pensándolo como un manual que permita un acercamiento a temas puntuales en la escritura para el instrumento, que permita introducir a los compositores a sus posibilidades.

## DESCRIPCIÓN ANALÍTICA SOBRE EL PROCESO DE ELABORACIÓN DEL MANUAL DE INTRODUCCIÓN A LA INSTRUMENTACIÓN PARA LA GUITARRA

El proceso de realización del material didáctico comenzó a gestarse a principios de 2017, con la finalidad de brindar un acercamiento a los compositores, tomando en cuenta aspectos técnicos del instrumento, iniciando por la nomenclatura de la digitación, y llegando hasta las técnicas extendidas del instrumento.

Al iniciar el trabajo, la dificultad más grande fue pensar el orden en el cual debían aparecer los contenidos en el manual de instrumentación para guitarra, por lo cual el haber consultado previamente los contenidos de los tratados de orquestación de *Berlioz* y *Adler*, fue muy importante. Sin duda alguna, el primer paso tendría que ser una descripción del instrumento como un instrumento de características armónicas, melódicas y contrapuntísticas, con lo cual se lo presenta con posibilidades mucho más amplias de las que presentan los autores previamente citados.

El manual se centra en dejar claras todas las particularidades que se han usado a través de la historia y que aún continúan vigentes en la escritura específica de música para guitarra, comenzando por información básica como la clave de escritura. La guitarra se escribe únicamente en una clave que es la de “sol”; pero es importante hacer la aclaración de que la guitarra es un instrumento transpositor y siempre suena una octava abajo de como se escribe, es por esta razón que la clave debe tener el “8” abajo, que indicará que todos los sonidos escritos se escucharán de esa manera.

Otra circunstancia importante por tener en cuenta, es el caso de la notación de la digitación de mano derecha y mano izquierda, en las cuales resulta muy importante tener claridad para que el intérprete lea de manera correcta todas las indicaciones que propone el compositor, y no llegar a confundir la manera en que se escriben éstas en la partitura. De esta manera, el compositor podrá ser tan claro como se desee al momento de pasar al papel sus ideas sonoras.

La mano izquierda usa cuatro dedos, Índice, Medio, Anular y Meñique y para ser precisos en el momento de digitar en la partitura se utilizan números del “1 al 4”; de la siguiente manera:

Índice = 1

Medio = 2

Anular = 3

Meñique = 4

Imagen 2. Digitación de los dedos de la mano Izquierda



Fuente: elaboración propia

La mano derecha utiliza cinco dedos, con la finalidad de pulsar las cuerdas y que para efectos de digitación en la partitura se usan de la siguiente manera:

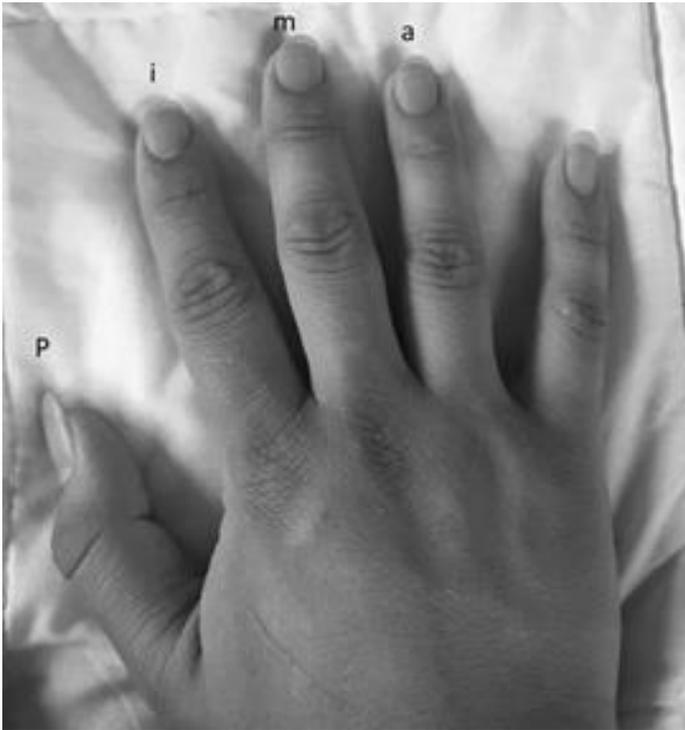
Pulgar = P

Índice = i

Medio = m

Anular = a

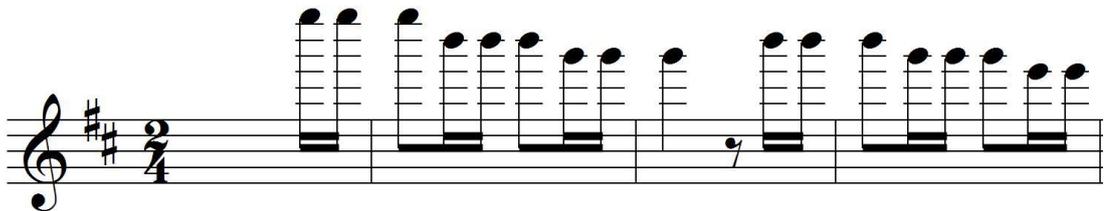
Imagen 3. Digitación de los dedos de la Mano Derecha



Fuente Elaboración propia

Cuando se trata de hablar del registro del instrumento, anotamos que fue curioso encontrar tanta información errada en los libros de orquestación, por ello traigamos a colación temas como la música escrita en el *S. XIX*, por compositores como “*Luigi Legnani*” con sus célebres 36 caprichos, en los cuales encontramos notas muy agudas, como se puede ver en los tres primeros compases del capricho número cinco.

Imagen 4 (Capriccio N° 5 Luigi Legnani)



Fuente: Elaboración propia, tomada de los 36 caprichos de Luigi Legnani. *n.d. (ca.1822)*.

Luigi Legnani (1790 - 1877), (Rávena Italia), fue un compositor y ejecutante que se preocupó por explorar, no sólo su virtuosismo cuando tocaba sus obras, sino también las sonoridades de la región sobreaguda del instrumento. Para la época no se habían usado sonidos tan agudos en el instrumento, por lo cual el *luthier* de guitarras austriaco *Johan Georg Stauffer*, construyó un instrumento especial para Legnani con 22 trastes lo que le permitía llegar a un “Re6” (como se ve en las Imágenes5 y 6). Normalmente las guitarras de la época tenían 19 trastes es decir hasta un “si5”

Imagen 5 (guitarra Stauffer 1830 de 22 trastes, museo de guitarras de Brigitte Zaczek)



Fuente Zaczek (2017)

Imagen 6 (etiqueta de guitarra Stauffer, fabricada para Luigi Legnani)



Fuente Zaczek (2017)

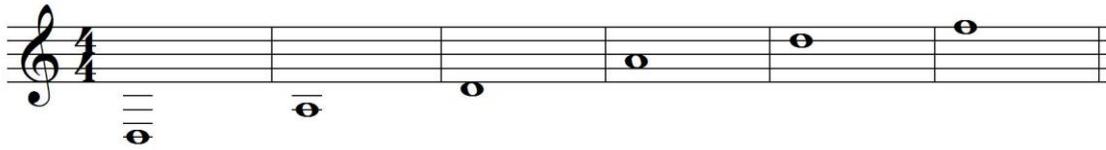
Por la información citada anteriormente, se hace evidente que la información que brindan, tanto *Berlioz* como *Adler*, está errada al respecto. Tomando en cuenta el hecho de que, normalmente, las guitarras del S. XIX tenían un registro hasta el “*Si5*” (19 trastes) y que las guitarras modernas normalmente se construyen con un traste más, es decir, de 20 (en la construcción tradicional, puesto que hay algunos constructores que han fabricado guitarras con hasta 25 trastes en ocasiones), el registro del instrumento llega desde un “*Mi2*” hasta un “*Do6*”, y es de esa manera como aparece citado en el manual de introducción a la instrumentación para guitarra.

Una de las grandes fallas cuando se habla de la guitarra, es pensar que tiene una sola forma de afinarse, tal y como se encuentra en los tratados de orquestación. Normalmente, quienes no conocen el instrumento podrían llegar a pensar que es ésa la única manera posible de afinarla, lo cual es lamentable porque, desde mi punto de vista, las escordaturas en la guitarra abren posibilidades a nuevas sonoridades, lo que podría ser una forma de explorar el instrumento de una manera distinta por los compositores, y hacer música desde un color de sonido completamente diferente al habitual de la guitarra.

Pensar que el instrumento tiene una sola afinación le resta muchas posibilidades; por eso hablo de diferentes escordaturas que han sido usadas en repetidas ocasiones a lo largo de la historia del instrumento y que se siguen usando; es así como, en principio, cito las más tradicionales, tales como llevar la sexta cuerda un tono abajo, es decir hasta un “*Re2*”, o mover la sexta y la quinta cuerdas un tono abajo, o llevar la tercera cuerda medio tono abajo para afinarla en “*Fa#3*”, entre otras.

Todas estas escordaturas, en algunas ocasiones han sido tomadas de afinaciones de otros instrumentos de cuerda pulsada como el Laúd Renacentista (Inglaterra) o la Vihuela de mano (España), el Laúd Barroco (como es el caso de la afinación de la obra *Koyunbaba* de Carlo Domeniconi), y otras producto de exploraciones sonoras en el instrumento como es el caso de las transcripciones que hice en el año 2008 de las obras del primer libro de piezas para clavecín de Jacques Duphly (Francia 1715 - 1789), en las cuales uso afinación de Sexta en “*Re*”, Quinta en “*Sol*” y Tercera en “*Fa*” “*Fa#*” o “*Sol*” (según fuera requerido por la tonalidad de cada pieza).

Imagen 7. Escordatura de la suite Koyunbaba



Fuente: Elaboración propia

La guitarra es un instrumento, que por su misma naturaleza cromática, puede producir un mismo sonido en varios lugares diferentes del diapasón, así como producir notas diatónicas sucesivas o cromáticas, tocando cada una de ellas en una cuerda diferente (a este efecto lo conocemos como “*transparencia*”).

Es importante entonces, tanto para cualquier efecto que se quiera lograr en la guitarra, como para cualquier idea compositiva, la precisión en los detalles de digitación y el cuidado que se debe observar al querer plasmar de manera clara en el papel, los resultados sonoros que el compositor desee, para que sean correctamente leídos y ejecutados por el intérprete en el instrumento.

Las posibilidades de digitación en la mano izquierda se amplían cuando se trabajan aspectos técnicos como la cejilla, en la cual el dedo índice de la mano izquierda puede pisar simultáneamente varias cuerdas en un mismo traste. Normalmente, se utiliza el dedo 1, aunque en ocasiones se hacen medias cejillas con el dedo 4 (esto es poco usual pero, en ocasiones, resulta muy útil si el guitarrista sabe hacerlas). La cejilla es una herramienta importante, para transponer cromáticamente posiciones fijas o también cuando se trabaja con sus diferentes posibilidades, tales como el ‘pivote’ o la media cejilla, las cuales pueden permitir al compositor usar, al mismo tiempo, dos cuádruplos diferentes del diapasón.

Imagen 8. Escritura de la cejilla



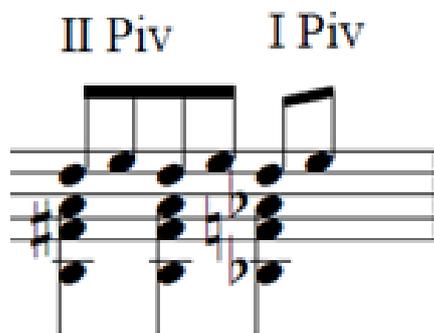
Stover (2003) (Pg. 40 compás 6)

Imagen 9. Escritura de la media cejilla



Stover (2003) (Pg. 14 compases 5 y 8)

Imagen 10. Escritura de la Cejilla Pivote



Fuente: Elaboración propia tomada de Gonzalez (2010) (Pg. 224 compás 21)

Imagen 11 posición de Cejilla



Fuente: Elaboración propia

La mano izquierda requiere un especial cuidado ya que, en ella, recae la responsabilidad de lograr mantener al máximo los sonidos producidos en el instrumento; los dedos deben procurar moverse de forma precisa y organizada a través del diapasón, ya sea para mantener el *legatto* o para poder trabajar técnicas específicas en el instrumento tales como los ligados técnicos

Es importante atender la importancia de los ligados técnicos, ya que al ser una técnica propia del instrumento y su sonoridad, resulta necesario saber escribir el gesto de unir dos o más notas que se producen por la acción sucesiva, de dos o más dedos de la mano izquierda, luego de haberse producido solamente un sonido con la mano derecha.

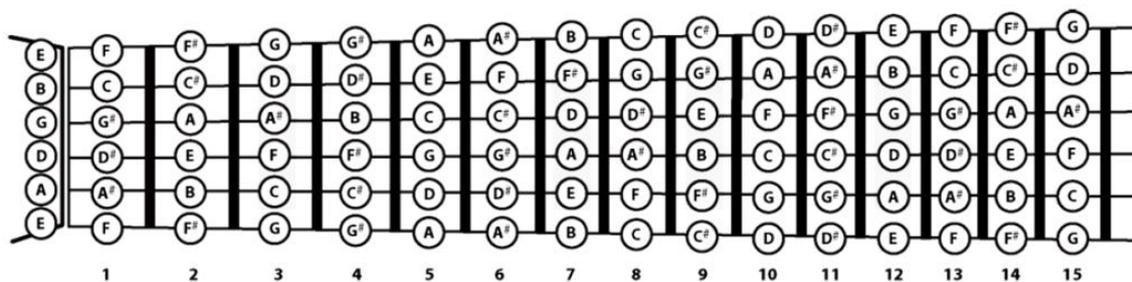
Es decir: tras ser producido el sonido, la mano izquierda lleva otro de sus dedos a un traste (generalmente cercano) y produce un nuevo sonido, tal movimiento puede ser, tanto ascendente (en el cual el dedo martilla un traste) como descendente (en el cual el dedo que recibe la nota pulsada, hala hacia abajo para producir un sonido más grave que estará pisado por otro dedo, o bien puede ser la cuerda al aire); esto se conoce como ligado técnico directo.

Los Ligados técnicos indirectos (se trata de una técnica usada generalmente para ligados descendentes) son aquellos en los que el guitarrista pulsa una determinada cuerda y el sonido siguiente se produce martillando con algún dedo de la mano izquierda sobre la siguiente cuerda más grave (es decir, si se pulsa la primera cuerda, el ligado se producirá martillando en la segunda). Es importante, con respecto a este tipo de ligados, sin embargo, anotar que se trata de una técnica que tiene más que ver con el trabajo del ejecutante, puesto que la forma de escribirla es igual a la de un ligado técnico descendente.

De esta manera, el manual va recorriendo diferentes posibilidades del instrumento, como los ligados técnicos de mano izquierda, para los cuales se hacen ejemplos de notación y se explica la manera de ejecutarlos.

La ubicación de las notas de la partitura en el diapasón, se aborda explicando cuerda por cuerda y pensando en la afinación tradicional, para facilitar de esta manera la comprensión de ese tema.

Imagen 12 Ubicación de las notas en la guitarra



Fuente *Iturbides (2016)*

La guitarra es un instrumento que si cuenta con un intérprete responsable y muy profesional detrás, permite una riqueza tímbrica de proporciones importantes, no en vano resuena la frase “*La guitarra es una pequeña orquesta*”, frase que está adjudicada al compositor Hector Berlioz, sin embargo no hay fuentes claras al respecto y el guitarrista español Andrés Segovia también la usó en muchas entrevistas y documentales.

Trabajar en la notación de las secciones tímbricas del instrumento y las posibilidades que hay cuando se toca más cerca del puente, de la boca, de la tastiera, resulta importante

sobre todo porque los compositores pueden aprovechar esos cambios tímbricos como parte del discurso musical, pensando en la guitarra como un instrumento que permitiría un pensamiento orquestal desde la concepción de las obras.

Imagen 13 secciones tímbricas en la guitarra



Fuente: Elaboración propia

El hecho de que la guitarra sea un instrumento de naturaleza cromática, permite realizar un trabajo simétrico cuando se habla de las posiciones de acordes en la mano izquierda; es decir, la misma posición se puede mover a través del diapasón y el acorde se modificará según la cantidad de semitonos que sea movida la mano. Siguiendo esta lógica, funcionan todos los mapas de acordes y escalas en el instrumento. También resulta importante el trabajo de los *drops* lo cual permite un pensamiento de la distribución de voces en los acordes y sus inversiones a través del diapasón de la guitarra. Esto, en el manual, se trabaja con la finalidad de brindar herramientas a los compositores para el uso de acordes en el instrumento.

Otra de las temáticas que decidí abordar fue la escritura por voces en el instrumento, puesto que al ser la guitarra un instrumento con posibilidades homofónicas y polifónicas, es importante la claridad de este aspecto, tomando en cuenta que todo se escribe en un solo pentagrama. Por eso, decidí hacer algunas citas de piezas del Renacimiento, que originalmente se escribían en tablaturas pero que, en las transcripciones a notación moderna, resultan muy claras en las duraciones de los sonidos en cada voz, y son un ejemplo de la importancia en la claridad de la escritura por voces.

Imagen 14 (escritura a cuatro voces)



Fuente: *The Most Sacred Queene Elizabeth* – John Dowland (compases 5 – 7) Dossi (1996)

Finalmente y resulta muy relevante abordar temas como las técnicas propias del instrumento, por ejemplo el trémolo, técnica que se creó durante el Romanticismo y con la cual se busca crear el efecto de prolongar por más tiempo los sonidos; la guitarra por ser un instrumento de cuerda pulsada, al producirse cada sonido, éste ya no es modificable y tiende a desaparecer en un periodo corto de tiempo. El trémolo entonces consiste en repetir la misma nota para crear el efecto de que se trata de un sonido largo.

Imagen 15 escritura del trémolo



Fuente: Elaboración propia

Las técnicas extendidas en la guitarra son un tema que resulta muy pertinente tomando en cuenta la exploración sonora del instrumento, que ciertamente amplía las posibilidades del mismo. Las percusiones, por ejemplo, o los Pizzicati Bartok, son técnicas que, a lo largo del siglo XX han permitido un crecimiento importante del lenguaje técnico del instrumento y de las posibilidades orquestales del mismo; por esa razón, era un tema obligado dentro de la cartilla que, si bien no es una fórmula mágica para escribir música para guitarra, sí permite a los compositores no guitarristas, un acercamiento más preciso al instrumento y a sus posibilidades.

Imagen 16 Escritura del pizzicato Bartók



Fuente Lunn (2010 p.24)

En la Introducción a la instrumentación para guitarra, citamos varias técnicas extendidas, tales como la escritura de los *bends*, los cuales son una técnica de la mano izquierda en la cual, después de pulsar una nota pisada, se altera la posición de la cuerda hacia arriba o abajo para modificar la afinación del sonido hacia un sonido más agudo, ya sea un cuarto de tono o un tono entero.

Imagen 17 Escritura de los Bends



Fuente Lunn (2010 p.10)

Los “glisandos” hasta notas muy agudas en la guitarra, en ocasiones incluso hasta sonidos que ya están por fuera del diapasón del instrumento, son otros de los tantos efectos citados y que resultan de gran importancia para generar nuevas resonancias, así como el uso de percusiones en diferentes partes del instrumento, como es el caso de las taboras, en las cuales se percute con el pulgar o índice de la mano derecha sobre las cuerdas y cerca del puente de la guitarra ya sea con algún acorde o con la resonancia cerrada (a este último se lo conoce como taborá apagada).

Imagen 18 Escritura de la taborá apagada.

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4). The bottom staff is a bass clef, mostly containing rests, with some notes and a circled '2' below it. A dynamic marking 'mp' is present above the second measure of the bottom staff, with the text '(Taborá apagada)' written below it. There are also '+' symbols on the bottom staff, indicating percussive strikes on the strings.

Fuente Martín y Dominguez (2010 p.9)

## **APUNTES SOBRE LA IMPORTANCIA DEL TRABAJO ENTRE COMPOSITORES E INTÉRPRETES**

Otro aspecto que considero muy importante en el proceso de la escritura de música para guitarra es la relevancia de la relación entre compositor e intérprete, puesto que es ésta una herramienta que permite al compositor reproducir sus ideas en tiempo real y poder nutrirse del conocimiento que tiene cada ejecutante acerca de su propio instrumento. Es cierto que, en el estudio de la orquestación, los compositores aprenden un poco de cada instrumento, pero el conocimiento más profundo que adquieren los intérpretes acerca de las posibilidades de su propio instrumento, puede abrir muchas puertas a elementos sonoros en la composición, así como brindar una comprensión más profunda de las posibilidades del mismo.

{Sic, Coloquial} Ya lo decía el maestro Andrés Posada en una clase conmigo y siempre lo ha sostenido; que es muy importante que los estudiantes de composición o los compositores trabajen de la mano con los intérpretes. Si bien es cierto, todos los compositores y los orquestadores, por mucho que estudien nunca, van a alcanzar a conocer incluso un solo instrumento. Nunca van a alcanzar a explotarlo en su totalidad, porque ellos no son instrumentistas; si un compositor es pianista, él no es guitarrista. Entonces es imposible, con toda la técnica que estudie, no va a lograr efectos o sonidos o propiedades técnicas que solamente se puedan adquirir trabajando de la mano con un intérprete. Jerez (2017)

Los instrumentistas finalmente, son quienes mejor conocen su instrumento, y es realmente importante ofrecer a los compositores, información de todas las posibilidades del instrumento; de esta manera, van a poder entender claramente las herramientas y hacer uso de ellas. Esto finalmente, puede ayudar a enriquecer el discurso del compositor, que podrá hacer uso de herramientas propias del instrumento, tales como sus posibilidades tímbricas, armónicas, contrapuntísticas, de sonoridades diferenciadas y de técnicas extendidas, entre otras.

En el caso de la guitarra (hablando de mi experiencia propia), ha sido muy gratificante poder aportar a los procesos creativos de las obras cuando ha sido el caso y poder mostrar tímbricamente todo lo que se puede hacer con cada sonido que se produce. Yo creo que todo esto ha contribuido en los resultados, porque termina enriqueciendo el universo sonoro imaginado inicialmente por el compositor. Es cierto que es difícil escribir para la guitarra

pero también es un instrumento con tantas posibilidades que, cuando se comprende en su esencia, logra sorprender al compositor, y este a su vez al instrumentista. Más aún cuando el acercamiento al instrumento es de una manera desprevenida. No en vano, algunas de las obras que contienen los aportes más importantes para el instrumento han sido escritas por compositores no guitarristas.

{Sic, Coloquial} Yo creo que es una relación que no se puede perder jamás; el compositor, aislado en su cuarto, solamente con su “musa”, me parece en este momento que es poco práctico; pienso que nos toca, a compositores e ‘intérpretes’, trabajar de la mano. Este es un mundo que evoluciona rápidamente y uno tiene que tener amigos, tener gente que esté, digamos, revisando lo que uno hace y, sobretodo en mi caso, funciona cuando uno le está escribiendo una obra a alguien. No es en vano, históricamente, que todos los compositores y compositoras siempre han escrito su música para alguien; cuando lees la biografía de cualquier compositor, te das cuenta de que todos han tenido relación con los ‘intérpretes’; entonces es una cosa que no debe perderse, le doy toda la importancia a eso; además, es muy bonito cuando uno encuentra a alguien que está dispuesto a acompañarlo en ese proceso creativo, pues creo que es lo más importante que le puede ocurrir a la música en general, cuando hay ese enlace de compositor e ‘intérprete’; creo que es un gran momento para la cultura y la música en general. Gómez (2017)

Así dice Juan Diego Gómez, luego de preguntarle al respecto de la importancia del trabajo con el intérprete y además agrega lo siguiente, cuando la pregunta lo lleva a pensar si este tipo de trabajo le ha ayudado a “aterrizar” sus ideas

{Sic, Coloquial} Yo creo que es mágico. El ‘intérprete’ descubre una obra y el compositor la descubre también a través del intérprete, cuando hay respeto y cada uno sabe situarse y sabe lo que puede aportar es maravilloso. Sobre todo debe haber buena empatía, debe haber mucha humildad por parte de quien escribe la obra, para reconocer que probablemente lo que se está haciendo en algún momento no es aplicable, no es idiomático, y estar abierto a cambios, dispuesto a aceptar el aporte; es una colaboración, y entonces tiene que haber un diálogo; esa capacidad de sacrificar cosas, aportar, enriquecer, desprenderse...

Alguien decía que uno de los errores más grandes de los compositores es enamorarse de las notas y creer que son inmodificables, pero cuando uno entiende que sí se pueden modificar en favor del discurso de la música, uno dice ‘listo’.

A veces yo le llegaba a Mario con cosas y él me decía, chévere pero yo creo que esto se podría hacer mejor de esta manera, y yo decía listo (si esto se hace en pro de que la obra tenga una salida y se pueda tocar, maravilloso), entonces no considerar que hay cosas inmodificables y que uno es dueño absoluto de su obra. Uno la escribe y cuando ella sale es del medio, es de los músicos, va creciendo y tiene su propio vuelo y ritmo. Gómez (2017)

Desde mi punto de vista requiere mucho respeto y sabiduría proponer un cambio en una nota de cualquier obra. El resultado musical se logra, en muchos casos, después de un tiempo de trabajo considerable, además de lo importante que es para el compositor, plasmar su propio lenguaje en el instrumento, lo cual hace necesario que el intérprete conozca muy bien el lenguaje del compositor, para poder tener argumentos y criterio suficientes para llegar a sugerir un cambio de nota, precisamente por ese respeto al trabajo del compositor.

“Somos obreros del arte” agrega Juan Diego y continúa.

{Sic, Coloquial} Estamos al servicio del arte, estamos al servicio de algo que es más grande que nosotros. Pensar en la música o solamente pensar en la guitarra, es un universo tan grande que uno lo que hace es estar al servicio de eso. Entonces yo creo que todo se arregla y aclara cuando entendemos nuestro papel, las notas son las mismas desde la antigüedad nosotros no nos las inventamos, nosotros estamos aportando un granito de arena. Cuando uno lo entiende se baja de las vanidades y los egoísmos (cuando tú me dices este “mi” al aire funciona armónicamente y hace más sencillo el pasaje) yo te doy las gracias porque a mí no se me había ocurrido y es una solución que permite un resultado similar que no sacrifica la idea básica. Por eso es que en la música por ejemplo ha habido grandes momentos, esos encuentros de personas y almas que producen juntas algo maravilloso, esa comunicación que es lo que permite que exista el milagro, pero para eso tiene que haber total desprendimiento. La obra yo la estoy escribiendo pero no es enteramente mía, si un intérprete me dice que haga algo a favor de ella y su aplicación al instrumento, me parece maravilloso. Gómez (2017)

Durante el S. XX una de las relaciones compositor - intérprete más famosas y relevantes para la guitarra fue la del gran maestro Andrés Segovia (España) con el importante compositor Manuel María Ponce (México); su trabajo legó a la guitarra una gran cantidad de repertorio con estándares muy altos de calidad, si lo ponemos en contexto con el que se ha escrito para otros instrumentos solistas como el piano (es esta la visión que la guitarra debería

tener a nacionalmente). 7 sonatas, 1 concierto para guitarra y orquesta, 32 preludios, 3 temas con variaciones, 5 suites y 1 estudio.

Parte de la manera de trabajar está documentada en un libro publicado por Miguel Alcázar, titulado “The Segovia – Ponce Letters”, que contiene apartes de la correspondencia que mantenían los dos artistas de manera constante, con algunas recomendaciones de Segovia a Ponce y viceversa con respecto a las obras, o secciones específicas de las mismas.

Es muy interesante seguir a través de toda esta correspondencia, la génesis de varias de las obras de Ponce, así como los cambios que Segovia sugirió en algunas de ellas y las razones aducidas para los mismos; saber de las obras extraviadas en Barcelona durante la guerra civil Española, como el Homenaje a Bach y la Sonata en La Menor de las cuales Ponce no guardó copia... Alcazar (1989, p. i)

Este tipo de relaciones ha tomado mucha fuerza, en especial desde el S.XX, justamente por la aparición de la figura de compositor no instrumentista y, ciertamente, si se ve hacia atrás, Andrés Segovia no solo trabajó de la mano con Manuel Ponce,; lo hizo también con Joaquín Turina (España) y Federico Moreno Torroba (España), entre otros. De estas relaciones surge gran cantidad de obras para la guitarra, muchas de las cuales hoy están más vigentes que nunca internacionalmente.

## CONCLUSIONES

Creo que los compositores colombianos podrían ver en la guitarra, y en el entorno musical y sonoro del país, una gran posibilidad de crear, de plasmar sus ideas de una manera honesta y profunda. La guitarra pertenece a nuestras músicas, a nuestra cultura e incluso hace parte del día a día de muchas familias; tal vez sea por el hecho de ser fácil de tener y de llevar a cualquier lado.

Trabajar junto a los colegas ejecutantes, poder reproducir en tiempo real lo que resuena en la mente del compositor, tener la oportunidad de acceder a herramientas como el manual de introducción a la instrumentación para guitarra, y saber escribir de forma clara en el papel cada indicación que se desee, es abrir la puerta a los compositores del país a un instrumento que tristemente no ha sido aprovechado de la manera como debería, tomando en cuenta la cantidad de posibilidades que tiene.

Abrir esa puerta también significa hacer parte del cambio en la formación de nuevas generaciones; se traduce en más compositores conscientes de las posibilidades del instrumento, de cómo escribir para él y de cómo transmitir esos conocimientos. La guitarra es un instrumento que tiene el orgullo de contar con grandes obras compuestas en América Latina, interpretadas por músicos de todo el mundo, ¿por qué no hacer que la música de compositores colombianos tenga en la guitarra ese eco y esa magia de tantas sonoridades nuestras?

En Colombia, las cátedras de composición podrían abrir espacios para la investigación alrededor de la escritura de nuevas músicas para la guitarra, viendo las dificultades de acceso al material, no como un problema, sino como una oportunidad de producir conocimiento en un área poco explorada y muchas veces subvalorada. La reflexión que este artículo plantea abre el camino a brindar material de carácter didáctico, además de algunas maneras de trabajar alrededor de la escritura para guitarra y la enseñanza de la misma; es probable que, tomando en cuenta las grandes posibilidades de la guitarra y aplicando algunas de estas metodologías de escritura para la misma, se llegue a consolidar una de las cátedras más sólidas a nivel mundial, en cuanto a la producción de músicas para la guitarra de concierto.

Hay mucha música por descubrir en nuestro país y mucho qué experimentar en la guitarra aún hoy. Pienso que, si los compositores aprovechan la oportunidad de descubrir la guitarra, su sonoridad, sus posibilidades, la cantidad de colores posibles en un solo

instrumento y la posibilidad de trabajar con los intérpretes nacionales (muchos de los cuales siempre estaremos disponibles para apoyar procesos creativos alrededor de la guitarra), podrán llegar a escribir música para guitarra sin ser guitarristas.

## TABLA DE IMÁGENES

Imagen 1 Afinación de la guitarra y registro según Samuel Adler	4
Imagen 2. Digitación de los dedos de la mano Izquierda	13
Imagen 3. Digitación de los dedos de la Mano Derecha	14
Imagen 4 Capriccio N° 5 Luigi Legnani	14
Imagen 5 Guitarra Stauffer 1830 de 22 trastes, museo de guitarras de Brigitte Zaczek	15
Imagen 6 Etiqueta de guitarra Stauffer, fabricada a Luigi Legnani	15
Imagen 7 Escordatura de la suite Koyunbaba.	17
Imagen 8 Escritura de la cejilla	18
Imagen 9 Escritura de la media cejilla	18
Imagen 10 Escritura de la Cejilla Pivote	18
Imagen 11 posición de Cejilla	19
Imagen 12 Ubicación de las notas en la guitarra	20
Imagen 13 secciones tímbricas en la guitarra	21
Imagen 14 Escritura a cuatro voces	22
Imagen 15 Escritura del trémolo	22
Imagen 16 Escritura del pizzicato Bartók	23
Imagen 17 Escritura de los Bends	23
Imagen 18 Escritura de la tambora apagada.	24

## **BIBLIOGRAFÍA:**

*Adler, S., (2006), El estudio de la Orquestación, Barcelona, España: Idea Books S.A.*

*Alcazar, M., (1989), The Segovia-Ponce Letters, Columbus, USA: Editions Orphée.*

*Stover, R. (2003), The Complete Works of Agustin Barrios Mangoré Vol 1.:MelBay publications*

*Gómez, J.,(2017), Entrevista realizada por el autor.*

*Jerez, L.,(2017), Entrevista realizada por el autor.*

*n.d.(ca.1822), 36 Capriccios Op. 20, Luigi Legnani, Plate 2722, Viena, Austria: Artaria.*

*Zaczek, B. (2017), guitar museum obtenido de [www.brigitte-zaczek.at](http://www.brigitte-zaczek.at)*

*Gonzalez, J., (2010), Clemente Díaz: Música para guitarra Guitar Works, Manizales, Colombia: Universidad de Caldas*

*Iturbides, A. (2016), Que son los acordes en las guitarras obtenido de <http://www.malditosgenios.com/que-son-los-acordes-en-las-guitarras/2577>*

*Dossi, A. (1996 ), John Dowland Music transcript for the guitar, London.*

*Lunn, R. (2010), Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers, The Ohio State University.*

*Martin, E. Domiguez, w. (2000), Sonos y Flores, La Habana. Cuba.*