

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



Recursos interpretativos en la guitarra eléctrica a través del  
manejo técnico

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música que  
presenta:

*Karl Andrija Schroth Prilika*

Asesor:

*Aurelio Efraín Tello Malpartida*

Lima, 2022

## Resumen

Este trabajo profundiza, desde la guitarra eléctrica, en las diversas maneras de abordar el Preludio de la Suite No.1 para Violonchelo solo de J.S. Bach, a través del desarrollo de la técnica en el instrumento respondiendo a cuestiones interpretativas. Si bien, no existe una digitación válida para todo mundo, ya que cada persona es anatómicamente única, la mejor digitación es a la que un músico puede llegar de manera autónoma y debe ser inatacable tanto desde el aspecto musical como técnico y estar alineada con sus pretensiones interpretativas. Se ha elaborado un estudio que consistió en proponer y analizar distintas posibilidades de digitación y articulación según el repertorio, así como de registrar la interpretación de la pieza en distintas etapas del proceso. De esta forma, se revela que el debido empleo de la técnica en el instrumento cumple un rol fundamental dentro del proceso creativo de abordar la ejecución de dicha obra en la guitarra eléctrica. El apropiado empleo de articulación y digitación constituye un aspecto decisivo para la interpretación del repertorio; siendo esta un fin en sí mismo y la técnica en el instrumento, un medio para tal fin.

## Índice de contenido

<b>Resumen</b>	<b>ii</b>
<b>Índice de contenido</b>	<b>iii</b>
<b>Índice de tablas</b>	<b>v</b>
<b>Índice de figuras</b>	<b>vi</b>
<b>Justificación</b>	<b>4</b>
<b>Metodología</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo 1. Estado del arte y marco teórico</b>	<b>7</b>
<b>1.1. Estado del arte</b>	<b>7</b>
<b>1.2. Marco teórico</b>	<b>10</b>
1.2.1. Tipo de instrumento y calibración	10
1.2.2. La digitación	12
<b>Capítulo 2. Interpretación de la obra</b>	<b>14</b>
<b>2.1. Suite para Violonchelo N°1 en Sol Mayor, BWV 1007 I. Preludio</b>	<b>14</b>
<b>2.2. El proceso de abordar esta obra en la guitarra eléctrica</b>	<b>15</b>
<b>Capítulo 3. Tesitura, digitación y uso del plectro</b>	<b>18</b>
<b>3.1. Consideraciones generales</b>	<b>18</b>
3.2.1 Compases 1 – 4	22
3.2.2 Compás 8	25
3.2.3 Compás 11	27
3.2.4 Compases 15 - 18	30
3.2.5 Compases 22 – 23	32
3.2.6 Compases 25 – 26	34
3.2.7 Compases 29 – 31	36
3.2.8 Compases 31 – 36	38
3.2.9 Compases 39 – 42	42
<b>Capítulo 4. Análisis del proceso</b>	<b>44</b>
<b>4.1. Objetivos en la interpretación</b>	<b>44</b>

<b>4.2. Consideraciones desde el aspecto técnico</b>	<b>45</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>53</b>
<b>Referencias bibliográficas</b>	<b>56</b>
<b>Anexo</b>	<b>57</b>



## Índice de tablas

Tabla 1. Variaciones según cada pasaje

19



## Índice de figuras

Figura 1.	El diapasón de la guitarra eléctrica	12
Figura 2.	Compases 1 - 4	22
Figura 3.	Compás 8	25
Figura 4.	Compás 11	27
Figura 5.	Compases 15 - 18	30
Figura 6.	Compases 22 - 23	32
Figura 7.	Compases 25 - 26	34
Figura 8.	Compases 29 - 31	36
Figura 9.	Compases 31 - 33	38
Figura 10.	Compases 34 - 36	39
Figura 11.	Compases 39 - 42	42
Figura 12.	Compás 5 (versión melódica):	46
Figura 13.	Compás 5 (versión idiomática)	47
Figura 14.	Compases 11 - 14 (versión idiomática)	48
Figura 15.	Compases 32 - 35 (versión melódica)	49
Figura 16.	Compases 32 - 35 (versión idiomática)	50
Figura 17.	Compases 38 - 42 (versión idiomática)	51
Figura 18.	Compases 9 - 10 (versión melódica)	52
Figura 19.	Compases 9 - 10 (versión idiomática)	52

## Introducción

Este trabajo pretende dar una mirada a uno de los temas más importantes que le concierne al guitarrista profesional: ¿Qué digitación y técnicas de la púa emplear para satisfacer los objetivos interpretativos que el músico persigue? Un resultado de la constante evolución que ha atravesado el diseño de la guitarra eléctrica a lo largo del siglo XX es el amplio registro con el que cuenta y la posibilidad para explorar cada parte del instrumento y su sonido en particular. Con un ámbito de casi cuatro octavas en la afinación estándar, la guitarra puede cumplir muchos roles de instrumentación distintos.

Al contar con tal registro y diversidad tímbrica (sin tener en cuenta todas las posibilidades que la tecnología de audio ofrece hoy en día), surge la necesaria decisión de cómo y dónde se debe digitar determinado pasaje teniendo en cuenta las posibilidades que el instrumento ofrece. En este estudio vamos a prestarle atención a qué características sonoras, a nivel de timbre y articulación, ofrece cada región del instrumento para interpretar determinado pasaje. Las cualidades que definirán una opción como buena pueden ser variables en cuanto al contenido de la música, las ambiciones interpretativas del compositor y/o intérprete, las condiciones físicas y técnicas del intérprete, así como del instrumento mismo que puede variar según su construcción y la calidad de cada uno de sus componentes, por mencionar sólo algunos factores. En otras palabras, no existe una fórmula secreta o una indicación de pasos a seguir en cuanto a la digitación, pero sí existen ciertas consideraciones básicas a tener en cuenta, así como modelos replicables en diversos contextos (Barceló, 1995; Nunes & Alípio, 2016).

La apropiada articulación de la digitación de la mano izquierda –considerando la amplia variedad de posibilidades que el instrumento permite a la hora de tomar decisiones en cuanto a

cómo disponer de los dedos al pulsar las cuerdas–, en conjunto con las distintas técnicas de la púa en la mano derecha –las cuales responden a criterios tanto de la ubicación de las cuerdas elegidas como de producción de sonido o timbre y articulación–, constituye un aspecto decisivo para la interpretación del repertorio; siendo esta un fin en sí mismo y la técnica en el instrumento un medio para un fin.

De esta manera, decidí que la vía más acertada para hacer un debido estudio al respecto es por medio de un laboratorio en el que seré registrado, como intérprete, en audio y video ejecutando distintas posibilidades de digitación para el Preludio de la Suite No.1 para Violonchelo en Sol mayor de Johann Sebastian Bach (BWV 1007). Someteré dicho registro a un análisis cotejado con mis ambiciones interpretativas para dicha pieza y de qué manera la digitación en el instrumento propicia o dificulta las mismas.

He considerado la obra mencionada pues la música de Bach presenta un determinado tipo de texturas que permiten una amplia exploración de distintas posibilidades de digitación y uso de la púa en la guitarra eléctrica. La conducción de voces, la polifonía implícita, las notas pedal, entre otras características, representan un reto en un instrumento de cuerda pulsada ya que, como cada nota está ubicada en una determinada posición en el instrumento, hace falta considerar los saltos y artificios que el intérprete debe realizar. Así, se abre un abanico de opciones respecto a dónde y en qué cuerda colocar estratégicamente las notas pedal para facilitar su ejecución y la claridad de los roles de cada voz, por mencionar algunos ejemplos además del empleo del plectro y la articulación.

El presente trabajo se centra en el rol que cumple la ejecución del instrumento y profundizará, desde la guitarra eléctrica, en las diversas maneras de abordar un repertorio a



través de la técnica respondiendo a cuestiones interpretativas. El resultado pretende ser una guía sobre lo característico en las diversas posiciones y maneras de ejecutar un determinado pasaje en cuanto a la perspectiva del intérprete y los alcances técnicos que él dispone, así como las cualidades tímbricas de su performance en el instrumento con el que cuenta.



## Justificación

Como ya se mencionó, la presente investigación pretende ahondar en el papel que cumple la técnica del intérprete en la ejecución de su instrumento y en la manera de abordar un repertorio respondiendo a cuestiones interpretativas. Surge de la necesidad personal de trabajar en la técnica de la digitación y el plectro en el final de mi recorrido por esta casa de estudios, debido a que el desarrollo de esta no es exclusivo de alguna etapa en particular. Siempre existe la posibilidad de experimentar nuevos aprendizajes en distintos niveles de profundidad a lo largo del desarrollo de la ejecución musical.

El proceso de la digitación constituye un elemento interpretativo pues permite acceder a distintas características sonoras al interpretar el mismo pasaje en distintas regiones del instrumento (Nunes & Alípio, 2016). Adicionalmente, la evolución de la guitarra (clásica) ha sido resultado de innovaciones en las técnicas de construcción del instrumento, de la mano con el deseo de determinados guitarristas en adoptar nuevos procedimientos de digitación (Duque, 2013). En el caso de la guitarra eléctrica se han producido muchos avances tecnológicos a nivel de construcción y diseño, lo que ha generado una gran variedad en cuanto a sonido y estilo que, de cierto modo, permiten adoptar una técnica muy particular en función del tipo de guitarra que se utiliza. Por otro lado, resulta muy enriquecedor transcribir y ejecutar el repertorio de otros instrumentos en la búsqueda de distintos timbres, fraseos y articulaciones para la guitarra eléctrica (Govan, 2002).

Este estudio desarrollará una apropiada articulación de la digitación de la mano izquierda en conjunto con las distintas técnicas de articulación en la mano derecha. La relación entre ambas constituye un aspecto decisivo para la interpretación del repertorio. A su vez, plantea un

precedente para futuros estudios que tanto intérpretes como compositores y arreglistas pueden tomar como punto de partida en sus procesos creativos. De la misma forma, este estudio representa para mí un reto a nivel integral como músico instrumentista pues demanda hacer uso de conocimientos y habilidades más allá del ámbito de la ejecución, tales como el estudio de instrumentación, arreglo y adaptación idiomática al instrumento en cuestión.



## Metodología

La problemática que he planteado como investigación exige ser sometida a experimentación, con el fin de tomar distancia del proceso creativo para analizar la técnica empleada y su efecto en la interpretación de la obra de manera crítica. Es por este motivo que el estudio ha tomado forma de laboratorio o experimento, en el cual el investigador tendrá lugar como participante y observador.

En una primera etapa del proceso, estudiaré la obra y grabaré una interpretación primaria de la misma. De esta manera, ejerceré plenamente la función alterna como observador y podré hacer un análisis crítico sobre cuestiones pertinentes a la problemática. Mediante este análisis inicial definiré y desarrollaré una serie de criterios para resolver situaciones que requieran un determinado empleo de la técnica para satisfacer los objetivos interpretativos que la obra requiere.

Posteriormente, analizaré cada una de las variaciones propuestas con la finalidad de poder definir una manera coherente de abordar idiomáticamente la obra en la guitarra eléctrica. Finalmente, registraré una interpretación de la obra como resultado final para evidenciar lo recogido durante el estudio. De la misma forma, prepararé una transcripción con notación para guitarra eléctrica que indique lo pertinente en tanto al empleo de la técnica en el instrumento. Así, el resultado final de este estudio podrá ser replicado en otros investigadores y músicos de distintos ámbitos.

Opté por esta metodología pues permite registrar todo el proceso creativo y crítico que justifican las decisiones en cuanto a digitación y técnica. Este registro es crucial para efectos de análisis en la calidad de participante - observador.

## Capítulo 1. Estado del arte y marco teórico

### 1.1. Estado del arte

La manera de tocar e interpretar música en la guitarra eléctrica ha evolucionado sustancialmente, desde los primeros prototipos en la década de 1920 hasta el día de hoy. Si miramos en retrospectiva las distintas músicas que marcaron el siglo pasado y los últimos 20 años, podemos identificar una enorme diversidad en el perfil musical, interpretativo y técnico del guitarrista para cada género o corriente musical. El presente estudio gira alrededor de la técnica para guitarra eléctrica y se centra en analizar de qué maneras el repertorio de la práctica común puede tener un impacto en ella. Un buen punto de partida es el caso del *Heavy Metal*, género en el cual la guitarra eléctrica se desarrolló hacia el virtuosismo en cuestiones del manejo técnico.

Una de las principales influencias en el desarrollo de esta corriente y sus vertientes fue el aporte de muchos guitarristas que estudiaron música profesionalmente y fueron capaces de aportar elementos del repertorio académico a su discurso musical. Este fenómeno que se sigue explotando hasta el día de hoy, permitió expandir las posibilidades técnicas e interpretativas de dicho instrumento a niveles tales que significaron una valla alta en la guitarra eléctrica, así como una serie de cambios en el lenguaje armónico y melódico del *Heavy Metal*, como también nuevos acercamientos a la pedagogía y análisis musical (Walser, 1992).

Podemos ver entonces que estudiar la música desde la guitarra eléctrica significó un aporte muy importante para el *Heavy Metal*, ya que suponía un gran reto ejecutar determinados pasajes complejos. Además, el espectáculo tiene una relevancia muy significativa en este género porque transmite mucha energía en su puesta en escena. Debemos acotar también que, en este

ámbito, la guitarra eléctrica explota sus capacidades como un instrumento predominantemente melódico.

El guitarrista de Jazz Eric Divito, radicado en Nueva York, escribe en un artículo para la revista *Downbeat* acerca de los beneficios de estudiar el repertorio de guitarra clásica para aplicarlo en la guitarra eléctrica. Muchos de los guitarristas más talentosos tienen conocimiento de las técnicas de guitarra clásica y muchos otros las utilizan sin siquiera saberlo (Divito, 2013). En dicho artículo se mencionan una serie de recursos técnicos, tanto para la mano derecha como la izquierda, que pueden reforzarse desde el estudio del repertorio común.

La guitarra eléctrica puede resultar muy limitada en la ejecución de líneas contrapuntísticas si la comparamos con otros instrumentos. Sin embargo, Alex Goodman, guitarrista de jazz canadiense, residente en Nueva York, afirma que, aun así, existen muchas posibilidades en este instrumento. Si se desarrolla el debido control e independencia en los dedos de las manos, se podrían alcanzar muy buenos resultados e incluso en relación a instrumentos como el piano (Goodman, 2020). El guitarrista mencionado es autor de un libro al que llamó *Etudes* y que consiste en una serie de piezas para la guitarra solista, en la que emplea diversos artificios para desarrollar una técnica y distintos recursos interpretativos a un nivel avanzado.

De la misma manera debemos prestar atención a la mecánica del instrumento en cuestión y a cómo la técnica afecta la ejecución a nivel interpretativo y tímbrico.

David Duque Enao establece en su tesis de maestría que la digitación es un aspecto de fundamental importancia en la ejecución de todos los instrumentos. En la guitarra, cada posición propone distintas cualidades sonoras que deben ser examinadas para lograr objetivos estéticos y técnicos de calidad profesional. Agrega que el estudio de la digitación supone un proceso

personal y entran en juego las cualidades de cada intérprete. A su vez, afirma que la sonoridad de la guitarra, a lo largo del siglo XX, ha evolucionado de manera sustancial debido a las nuevas técnicas de construcción y especialmente por la adopción de nuevos procedimientos de digitación (Duque, 2013).

Maurício Nunes y Alisson Alípio (2016) realizaron un trabajo de adaptación del preludio BWV 997 de la Suite No. 2 para laúd de J. S. Bach a la guitarra clásica y propusieron ciertas digitaciones para determinados pasajes, según la manera cómo se desplazan las voces superior e inferior en cada motivo de la obra. Llegaron a la conclusión de que la digitación misma de la música en el instrumento ya constituye un elemento interpretativo (Nunes & Alípio, 2016), si entendemos que en la guitarra es posible tocar el mismo pasaje en diferentes regiones del instrumento. A raíz de eso, desarrollaron un criterio para proponer una forma de digitar esta obra en la guitarra clásica, que podría ser reutilizado en otras obras que contengan motivos musicales similares. La música escrita para otros instrumentos puede suponer nuevas posibilidades interpretativas para la ejecución en y desde la guitarra eléctrica.

Tarib Harb (2014) en su tesis de doctorado, adaptó la Suite para Cello de Benjamin Britten y la Partita No. 1 de J.S. Bach para violín solo de manera idiomática para la guitarra clásica. Harb se pronuncia sobre la relevancia de este tipo de trabajos, ya que considera que el repertorio para la guitarra clásica puede ser ilimitado, contrario a la tendencia de muchos arreglistas. Muchos discursos musicales dependen de tener un repertorio a disposición; entonces las adaptaciones a distintos formatos e instrumentos siempre serán consideradas como una oportunidad. Como resultado de adaptar música para instrumentos de cuerda sin acompañamiento a la guitarra clásica, se hacen evidentes las capacidades de éste como un

instrumento polifónico. Harb sostiene que este tipo de trabajos ponen a prueba los límites de la guitarra a nivel técnico. Por ello, los pedagogos deben crear nuevos principios de estudio de técnicas avanzadas y ayudar a sus estudiantes a ejecutar los nuevos repertorios, producto de adaptaciones (Harb, 2014).

El guitarrista británico de rock Guthrie Govan, incluye en su libro *Creative Guitar 2: Advanced Techniques*, varias maneras para que la guitarra eléctrica emule el sonido de distintos instrumentos, como el bajo eléctrico, la mandolina, la cítara, la voz humana, el saxofón, entre otros. Govan indica que, si bien la guitarra eléctrica de por sí ya posee un sonido particular, resulta muy enriquecedor transcribir y ejecutar el repertorio de otros instrumentos en la búsqueda de distintos timbres, fraseos y articulaciones para ella (Govan, 2002).

## **1.2. Marco teórico**

### **1.2.1. Tipo de instrumento y calibración**

La guitarra eléctrica, con el respectivo ajuste o calibración que el intérprete elija, desplegará una serie de posibilidades y variables para producir sonido con una distintiva calidad del mismo. En el ámbito del *heavy metal* - que trajo toda una evolución en términos de diseño de sonido - por ejemplo, se ha experimentado mucho con efectos de saturación y distorsión. Esto lleva, muchas veces, a preferir un tipo de guitarra de cuerpo sólido para evitar que se produzcan ruidos con el sistema de amplificación, conocido como *feedback*. Por otro lado, si sumamos la variable del contenido musical (haciendo referencia a un guitarrista que se encarga de la parte principal o “primera guitarra”, como se le conoce en su ámbito), muy probablemente éste ajustará su guitarra con una separación pequeña entre el diapasón y las cuerdas (más conocida como acción), para digitar pasajes complejos con mayor facilidad; un calibre de cuerdas delgado



sería lo óptimo para economizar esfuerzo al tocar y; finalmente, una púa de buen grosor, pero de forma pequeña y compacta para lograr una mayor precisión.

En contraste, si el contexto fuera el de integrar la sección rítmica en una *Big Band*, las decisiones en cuanto al sonido y calibración del instrumento serían muy distintas. Quizás esta vez el músico opte por utilizar una guitarra con caja de resonancia, una acción más elevada, un calibre de cuerdas mayor y la púa más pesada que encuentre, con la finalidad de que el instrumento adopte un timbre acústico y mayor proyección de sonido a pesar del sistema de amplificación, que le permita ensamblar de manera más orgánica con el grupo.

Teniendo en cuenta ambos extremos de la problemática, podemos decir que estas variables en cuanto al ajuste del instrumento están sujetas al sonido que se busca obtener. Al mismo tiempo, el guitarrista debe adoptar una técnica distinta según el instrumento que utiliza y el contexto musical en que se desempeña, puesto que no resulta igual de efectivo el mismo empleo de la púa y la digitación para las dos circunstancias descritas. La primera está diseñada para ejecutar pasajes virtuosos con fluidez y facilidad, mientras que la otra prioriza la producción de sonido y timbre, con lo cual, ejecutar pasajes complejos le demandaría al músico una gran condición física y mucho esfuerzo.

Es justo, entonces, precisar el tipo de instrumento que este estudio utilizará con la finalidad de que las decisiones posteriores a analizarse puedan encontrar cierto contexto y sustento. El sonido con el que se trabajará, para efectos de este laboratorio, será el de una guitarra de jazz con un timbre predominantemente natural. El instrumento será de tipo *semi hollow*, lo cual viene a ser una guitarra con caja de resonancia, pero que tiene un bloque de cuerpo sólido al centro. Las cuerdas para utilizar serán de calibre 0.012, 0.016, 0.024w, 0.028,

0.038 y 0.050 de la primera a la sexta respectivamente. Esta es una combinación híbrida personal, producto de mucha experimentación, que busca que las cuerdas agudas tengan mayor presencia sobre las cuerdas graves en el instrumento que estoy utilizando.

### ***1.2.2. La digitación***

Podemos entender la digitación en un instrumento de cuerda pulsada como una serie de especificaciones en cuanto a cómo disponer de la mano izquierda para presionar los trastes que permitirán acortar la cuerda y emitir determinadas alturas. En algunos casos, una misma altura puede emitirse hasta en 4 posiciones de la guitarra de 6 cuerdas sin considerar las posibilidades de armónicos naturales y artificiales. La digitación debe obedecer a cuestiones musicales. En muchos casos, este criterio puede variar según las condiciones y capacidades de cada guitarrista (Duque, 2013).

Si bien, no existe una digitación válida para todo mundo, ya que cada persona es anatómicamente única, sí existen reglas o sugerencias generales básicas. En este sentido, la mejor digitación a la que un músico puede llegar de manera autónoma, debe ser inatacable tanto desde el aspecto musical como técnico y estar alineada con sus pretensiones interpretativas (Barceló, 1995).

### **Figura 1.**

*El diapasón de la guitarra eléctrica*



*Nota:* [shorturl.at/jzV58](http://shorturl.at/jzV58)

Si damos una mirada superficial al diapasón de la guitarra se observa que conforme nos alejamos de la cejilla, las divisiones para los trastes se acortan cada vez más. Esta característica estructural genera que haya regiones del instrumento en las cuales pueda resultar más accesible ejecutar un pasaje. De la misma forma, el timbre obtenido también se modifica según la posición y, dado que contamos con un sistema de afinación temperado, podemos manejarnos entre estas dos variables para obtener la mejor ejecución y el timbre más apropiado para cada situación.



## Capítulo 2. Interpretación de la obra

### 2.1. Suite para Violonchelo N°1 en Sol Mayor, BWV 1007 I. Preludio

El preludio de la primera suite para violonchelo solo de J.S. Bach es una de las piezas más emblemáticas dentro del repertorio para dicho instrumento. Al tratarse de un preludio, su carácter improvisatorio y libre, junto al diverso movimiento melódico y polifonía implícita, dotan a esta obra de un importante potencial como estudio para la guitarra eléctrica. En ese sentido, el tratamiento de esta obra sin duda lleva su ejecución en la guitarra a un punto límite para la toma de decisiones en cuanto a interpretación, digitación y articulación. Siendo esta obra tan conocida y familiar para muchos, decidí tomarla como objeto de estudio para este laboratorio.

La pieza se compone básicamente de dos grandes secciones que constituyen una forma binaria. En la primera parte encontramos una sucesión de arpeggios que evidencian un tratamiento armónico tonal de manera implícita. En ella, se establece la tonalidad de Sol mayor y se producen una serie de modulaciones al quinto grado y vuelta a la tónica en determinadas ocasiones. Podemos considerar que desde el compás 19 hasta la *fermata* del compás 22 existe una transición que concluye esta primera parte y prepara la llegada de la siguiente sección grande.

A partir de la *fermata* inicia una *Cadenza* de carácter libre e improvisatorio que tendrá una estructura, en cierta forma, similar o análoga a la primera sección. Parte desde la tonalidad de Sol mayor y presenta un desarrollo similar alrededor del quinto grado en términos muy amplios. En el compás 31 inicia una figura cadencial con una nota pedal sobre la dominante del quinto grado que resuelve en el compás 37. Continuando la misma figura, esta vez con la

dominante en el bajo, presenta un movimiento cromático de melodía ascendente que termina por resolver a Sol mayor. La obra concluye con un momento de clímax estableciendo nuevamente la tonalidad de Sol mayor y presentando el motivo inicial invertido.

Considero importante hacer la distinción entre estas dos secciones grandes que dividen la obra a la mitad pues ambas presentan elementos contrastantes a pesar de la unidad que mantienen. La primera tiene características estructurales muy definidas y un tratamiento de la armonía bastante dinámico mientras que la segunda emplea movimientos cadenciales que demandan un tratamiento más libre en cuestiones de interpretación. Más allá del tratamiento de la armonía, he empleado recursos tímbricos y de articulación que sean coherentes con la naturaleza de cada pasaje en contexto.

## **2.2. El proceso de abordar esta obra en la guitarra eléctrica**

Comencé a estudiar música de Bach en la guitarra eléctrica desde hace un tiempo atrás, comenzando por algunas de sus Invenciones para trabajar texturas contrapuntísticas, además de los clásicos Minuetos. Durante el periodo de cuarentena en el año 2020 encontré una buena oportunidad de estudiar las Partitas para violín con el objetivo de trabajar el aspecto melódico en la guitarra eléctrica. Sin embargo, elegí esta pieza para el presente estudio ya que presenta muchos artificios característicos del estilo de Bach, además de ser muy memorable para una gran variedad de lectores.

Al tratarse de una obra inicialmente escrita para violonchelo, existen varios aspectos sobre los cuales centrar la atención. Empezando por el simple hecho que la guitarra afina en cuartas, a diferencia del chelo, muchas de las posiciones escritas para el violonchelo no serán tan

sencillas de traducir a mi instrumento. Siguiendo esa vía (y de manera ingenua, además) pretendí afinar la guitarra de manera análoga al chelo para comprender mejor cómo funcionan determinados pasajes en ciertas posiciones. Por ese lado, no me fue posible desarrollar un conocimiento mayor que el simple hecho de haber pasado más tiempo practicando la obra. Tuve que agenciarme la falta de experiencia con el violonchelo estudiando clínicas y clases maestras, de la mano con interpretaciones emblemáticas tales como las de Harnoncourt y Rostropovich; e incluso, otras más contemporáneas como Inbal Segev y Yo-Yo Ma.

Un aspecto importante fue elegir la tonalidad sobre la cual se iba a trabajar la obra, dado que el Do de la cuarta cuerda del violonchelo queda fuera del registro de la guitarra. El primer paso fue transportar la Obra a Do mayor pero no se obtuvieron buenos resultados. En esta tonalidad no existen muchas posibilidades de usar cuerdas abiertas para el caso de los pedales de la cadenza. La tonalidad de La mayor funciona muy bien si afinamos la sexta cuerda en Re, lo cual es algo muy común a lo largo del repertorio para guitarra. Incluso se tiene la posibilidad de usar la cuerda abierta para el pedal del compás 31; sin embargo, no se logra aprovechar la tesitura del instrumento ya que gran parte de la obra debería tocarse en el registro grave. Podría significar un estudio interesante para dicho registro, pero no cumplía con las pretensiones que tenía para este estudio. Es por ello que tomé la decisión de transponer la obra a Re mayor, dado que se tienen incluso más posibilidades para usar cuerdas abiertas en la afinación estándar, así como digitaciones más accesibles y una mayor variedad en cuestión de timbres. Sobre todo, del sonido brillante que la opción antes descrita carecía.

Una vez resuelto el problema de la tonalidad y afinación, lo restante sería ya el trabajo desde el instrumento de la guitarra eléctrica que vengo a detallar en el siguiente capítulo. En

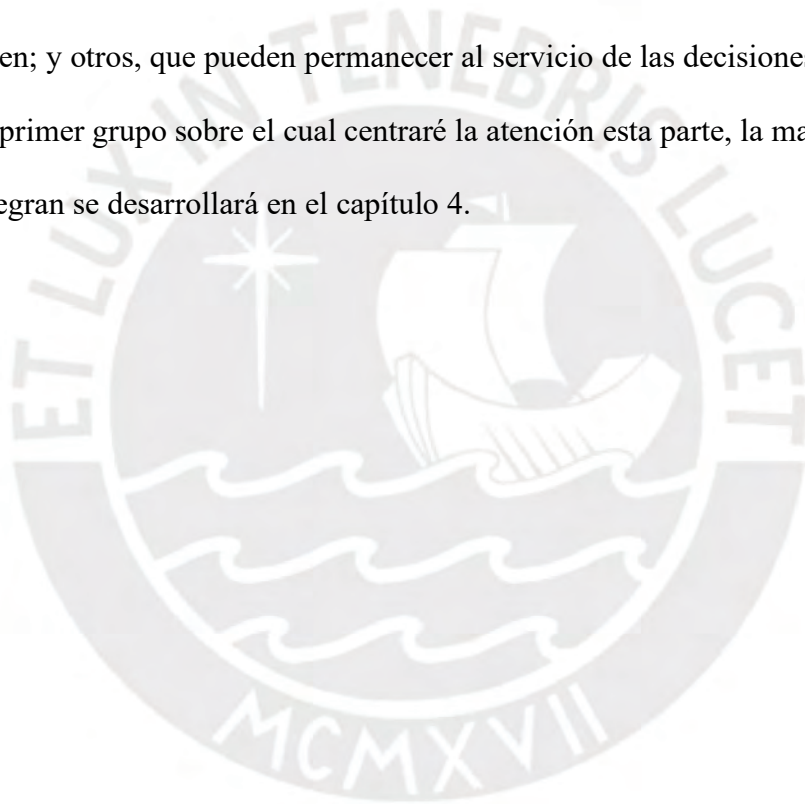
determinadas secciones fue inevitable el ensayo y error de diversas técnicas para poder acceder a nuevas posibilidades interpretativas y de emisión de sonido.



## Capítulo 3. Tesitura, digitación y uso del plectro

### 3.1. Consideraciones generales

Partiendo de la idea antes desarrollada sobre la diversidad de posibilidades en el instrumento en cuestión, opté por esquematizar la obra en fragmentos para lograr visualizar las distintas ramificaciones a las que cada decisión permite acceder o se debe renunciar. En ese proceso pude identificar cuáles pasajes eran los que demandaban una mayor prioridad al establecer un orden; y otros, que pueden permanecer al servicio de las decisiones previas dada su naturaleza. Es el primer grupo sobre el cual centraré la atención esta parte, la manera cómo todos los pasajes se integran se desarrollará en el capítulo 4.





**Tabla 1.***Variaciones según cada pasaje*

FRAGMENTO	VARIANTE A	VARIANTE B	VARIANTE C	VARIANTE D	VARIANTE E	VARIANTE F
Compases 1 - 4	Quinta posición	Segunda posición, una nota por cuerda	Segunda posición y melodía superior	Re abierto y melodía superior	Cuerdas abiertas.	Cuerdas abiertas y resonancia.
Compases 5 - 7	Quinta posición	Segunda/primer posición y Mi abierta	Quinta posición y resonancia			
Compás 8	Una nota por cuerda	Melodía superior	Séptima posición			
Compases 9 - 10	Movimiento diagonal	Primera/segunda posición	Séptima posición			
Compás 11	Séptima posición	Segunda posición	Primera posición y cuerdas abiertas	Séptima posición y dos voces		
Compás 12	Séptima posición	Segunda posición	Primera posición y cuerdas abiertas			
Compás 13	Sexta posición	Segunda posición	Segunda posición y cuerdas abiertas	Cuarta posición y dos voces		
Compás 14	Movimiento diagonal	Segunda posición	Segunda posición y cuerdas abiertas	Cuarta posición		
Compases 15 - 18	Notas pulsadas	Cuerdas abiertas y resonancia opción 1	Cuerdas abiertas y resonancia opción 2			
Compás 19	Cuarta posición	Segunda posición				

Compases 20 - 22	Tres notas por cuerda	Segunda posición	Segunda posición y cuerdas abiertas			
Compases 22 - 23	Sexta/séptima posición	Tres notas por cuerda				
Compases 25 - 26	Cuarta posición	Primera posición, cuerdas abiertas y resonancia				
Compás 24	Sexta/séptima posición	Cuarta posición				
Compás 26	Cuarta/quinta posición	Tercera/cuarta posición				
Compás 27	Sexta posición	Tercera posición iniciando con dedo 1	Segunda/tercera posición iniciando con dedo 2			
Compás 28	Movimiento diagonal	Segunda posición	Cuarta posición			
Compases 29 - 31	Movimiento diagonal	Movimiento diagonal hasta la cuarta posición	Cuarta/quinta posición	Segunda posición		
Compases 31 - 36	Primera cuerda abierta	Quinta posición	Híbrido A y B	Híbrido con el pedal en segunda y tercera cuerda		
Compases 37 - 38	Pedal en cuarta cuerda	Pedal en cuarta y quinta cuerda, cambio de posición				
Compases 39 - 42	Séptima posición	Doceava posición				

Nota: Elaboración Propia

Para cada fragmento se han establecido diversas variaciones dependiendo de cuántas posibilidades relevantes pude identificar según mis pretensiones con abordar la obra en este instrumento. Es importante recalcar esta última idea porque considero que pueden identificarse un número de combinaciones mayor al que presento en esta investigación y seguramente, podría dar lugar a discrepancias. De esta manera, el principio fundamental sobre el cual he desarrollado dichas variaciones responde a un criterio tímbrico sobre el que luego viene a tallar el empleo de los recursos técnicos que permitan ejecutar el pasaje con los objetivos deseados. Es decir, que teniendo en cuenta el contraste de las cualidades tímbricas de cada variación según la tesitura del instrumento; la digitación y el uso de la púa se han prestado al servicio del sonido que busca emitirse según los objetivos en cuanto a la interpretación de la música.

Estas variaciones mencionadas han sido señaladas en notación de tablatura para guitarra por su practicidad en cuanto a la distribución de las diversas posiciones en las que se sugieren dichos pasajes. Además, se ha detallado el uso del plectro y la digitación correspondiente en la tablatura para centralizar toda la información en un solo gráfico y hacer más fluida la lectura de este capítulo. La variación A, en todos los ejemplos, hace referencia a la decisión que tomé para interpretar esta pieza de manera prematura al inicio del estudio. Opté por incluirlo de esa manera para poder comparar el proceso que tuve al estudiar esta obra de una manera metódica.

Finalmente, y luego de desarrollar cada variación pertinente, se evidenciará el criterio que he tomado en cuenta para las diversas decisiones que amerita preparar una adaptación idiomática para esta obra en la guitarra eléctrica. Cabe señalar que este criterio habla desde mi perspectiva personal, como músico profesional en proceso de titulación en la especialidad de Ejecución musical.

### 3.2. Pasajes importantes

#### 3.2.1. Compases 1 – 4

Figura 2.

Compases 1 - 4

E. Guitar

Var. A

Var. B

Var. C

Var. D

Var. E

Var. F

let ring

0 1 1 4 1 1 1 1 0 1 1 4 1 1 1 1

0 2 1 4 1 2 1 2 0 2 1 4 1 2 1 2

0 3 1 4 1 3 1 3 0 3 1 4 1 3 1 4

0 3 4 0 4 3 4 3 0 3 4 0 4 3 4 2

Nota: Elaboración propia

Los primeros compases de la obra son, sin duda, una sección muy interesante por el uso de polifonía implícita y conducción de voces como se mencionó en el capítulo anterior. Existen varias maneras de abordar dicha textura desde la guitarra eléctrica. En la variación A he buscado

dar un tratamiento melódico en el instrumento y mantener un timbre cálido con el objetivo de emular la dinámica de un violonchelo. En ese sentido, opté por el juego de cuerdas La, Re, Sol y Si dado que mantienen un timbre más homogéneo entre sí en relación a las cuatro cuerdas más agudas (Re, Sol, Si y Mi) y; además, por su sonido no del todo brillante ya que el violonchelo es un instrumento con cuerpo y sonido robusto, sobre todo en la tonalidad de Sol mayor en que la pieza fue originalmente escrita. La naturaleza de ese pasaje demanda que utilice algunos saltos de cuerda a excepción de la bordadura que encontramos en la voz superior, la cual puede tomar lugar en la segunda cuerda con ataques diferenciados para dar el carácter de melodía superior.

En la variación B propuse un tratamiento de la polifonía implícita reservando una cuerda para cada nota y así diferenciar cada voz con un timbre único, diferenciado y que la bordadura de la voz superior no sea la excepción. Ejecutar este pasaje de esta manera no resulta tan eficiente en cuanto a la digitación ya que demanda una apertura considerable de la mano izquierda.

En contraste, las variaciones C y D tuvieron la intención de dar uso a los recursos que el instrumento presenta para producir un sonido ligado con la técnica de *Pull off* precisamente en la bordadura de la melodía superior. Se puede observar que hemos reservado la cuerda Mi para que ese movimiento tenga lugar y se siga diferenciando el timbre de cada voz. La única diferencia entre ambas variaciones es la digitación de la nota Re pisada en la quinta cuerda en contraste al uso de la cuerda Re abierta. Esta última despliega una mayor cantidad de armónicos, pero considero que es un poco difícil de controlar a nivel de sonido (independientemente de si lo que se está buscando es utilizarse como pedal de larga duración o como una nota corta que forma parte de la textura de polifonía implícita). La variación C, en ese sentido, sacrifica las cualidades tímbricas de la cuerda abierta, pero permite una ejecución más controlada y prolija.

La variación E presenta el mismo fundamento de diferenciación tímbrica de la variación B con la variante del uso de la cuerda Re abierta una vez más. Esta cadena de experimentación dio lugar a utilizar el recurso polifónico del instrumento en la variación F. Esta última ha pretendido separarse del tratamiento melódico que buscaba emular un violonchelo, para repensar la guitarra como instrumento polifónico y hacer uso de la cualidad armónica y tímbrica de la guitarra eléctrica al mantener las cuerdas sonando y desplegando una mayor variedad de armónicos. La variación F sin duda implica tomarse un poco de licencia con respecto de la textura de este pasaje; sin embargo, como lo que se está buscando es traducir un repertorio para violonchelo desde la guitarra eléctrica, podemos tomar en consideración todos los recursos que son propios del instrumento.

El uso del plectro no ha variado en términos generales a través de las variaciones presentadas, esto se explica pues los saltos de cuerda han estado siempre presentes. Hice uso del *picking* alternado para saltar entre cuerdas con el criterio de seguir el movimiento de la mano hacia la dirección en la que se debe saltar. Es decir, la cuerda más aguda siempre se atacará hacia arriba cada vez que tengamos que desplazarnos rápidamente hacia una cuerda grave y viceversa. En los casos en que se debe continuar hacia la misma dirección he utilizado el *picking* de barrido. El cual consiste básicamente en hacer más de un ataque en la misma dirección para aprovechar la inercia que trae el movimiento de la mano derecha.

Para efectos de este estudio he optado por elegir la variación F y hacer uso de todo el espectro armónico que la guitarra eléctrica tiene por ofrecer. Luego de haber estudiado ciertas versiones importantes de este repertorio en chelo y entender la obra por la vía de melodía sin

acompañamiento, encuentro más enriquecedor trabajar una adaptación desde el enfoque idiomático en el instrumento.

### 3.2.2. Compás 8

**Figura 3.**

#### Compás 8

The image shows a musical score for an electric guitar in 4/4 time, key of D major. The main staff is in treble clef. Below it are three variations (A, B, and C) with tablature (TAB) and fingering. Variation A uses frets 3, 4, 6, and 4. Variation B uses frets 3, 4, and 2, with a 'P' (palm mute) marking. Variation C uses frets 7, 9, 11, and 7, with a 'let ring' marking. The tablature is written on six-line staves, and the fingering is written below the lines.

*Nota:* Elaboración propia

Este compás tiene un peso importante porque, luego de la llegada del quinto grado, la progresión armónica viene a reposar sobre este acorde menor con tensión de novena mayor (al cual podríamos llamarle VI menor en la tonalidad de D mayor; o en todo caso, si consideramos que la pieza ha modulado al quinto grado, II menor en la tonalidad de A mayor). A mi parecer es un movimiento armónico tan interesante y cautivador que consideré merecedor de un tratamiento especial a nivel tímbrico.

En la variación A tuve el criterio de buscar un timbre diferenciado para cada voz, incluida la bordadura propia del motivo generador y que está presente a lo largo del desarrollo de la obra. Para ello la digitación tiene un rol importante pues, para hacer funcionar ese cambio de cuerda en la melodía superior, es conveniente (más no indispensable) realizar un ligero cambio de digitación sobre la marcha. En el inicio se toca el intervalo de 6ta entre Fa y Re con los dedos 1 y 2; sin embargo, la siguiente vez que este intervalo tenga lugar se sugiere cambiar por los dedos 2 y 3 para poder disponer nuevamente del dedo 1 al iniciar la repetición del motivo. El resultado de esta variación presenta claridad y brillo dado el registro en el que se encuentra (a medida que se ejecute más cerca de la primera posición, normalmente esas serían las características que van a definir el sonido). Para la variación B se sigue el mismo criterio, pero con la diferencia del uso de la técnica de *Pull off* para ejecutar la bordadura mencionada anteriormente con una textura de legato.

Para formular la variante C he tomado en consideración el tratamiento armónico desde la guitarra, pero eso presenta algunos aspectos que es importante considerar. Resulta muy complejo mantener todas las voces sonando si tocamos el pasaje en la segunda posición (variaciones A y B). La única forma viable implicaría que, para poder pisar la nota C# en la tercera cuerda con el dedo 4, se tenga que estirar la mano de una manera muy compleja, poco recomendable y que no se encuentra a mi alcance. Por ese motivo es que preferí trasladar esta figura a la séptima posición, ya que en dicha región del instrumento podemos tocar la nota Si y Re con el mismo dedo y eso permite dejar libre el dedo 3 para lograr estirar el dedo 4 sin problemas.

Se debe prestar atención al hecho de que en esta posición el timbre del instrumento pasa a ser más oscuro y el sonido puede embarrarse con demasiadas frecuencias graves si es que las



cuerdas quedan sonando (considerando que la guitarra eléctrica depende de un sistema de amplificación de sonido). A pesar de ese detalle, es la opción que más se acerca a lo que busco con una adaptación idiomática de la obra a la guitarra. Por ello será la variación C la elegida para interpretar este fragmento y el problema previamente descrito tendrá que ser resuelto desde el uso del plectro, ya que al tocar más cerca al puente el sonido emitido adopta una textura más brillante y de menor profundidad.

### 3.2.3. Compás 11

**Figura 4.**

*Compás 11*

The figure displays a musical score for E. Guitar 1, specifically for Compás 11. The score is presented in a multi-staff format. At the top, the notation for 'E. Guitar 1' is shown in a treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. Below this, four variations (Var. A, Var. B, Var. C, and Var. D) are provided. Each variation consists of a notation staff and a corresponding guitar tablature staff. The tablature staffs are labeled 'T', 'A', and 'B' at the beginning. Variation C includes dynamic markings 'p' (piano) under certain notes. The tablature for each variation is as follows:

- Var. A:** 8 7 10 9 10 7 8 7 7 10 9 10 7 8 7
- Var. B:** 4 2 5 4 5 2 4 2 2 5 4 5 2 4 2
- Var. C:** 4 2 1 0 1 2 4 2 2 1 0 1 2 4 2
- Var. D:** 8 7 10 9 10 7 8 7 11 7 10 9 10 7 8 7

*Nota:* Elaboración propia

De la misma manera que la sección anterior recibió una atención especial por los motivos descritos, este compás también ha sido considerado como un punto de inflexión. Presenta un arpegio disminuido que acumula tensión hasta ser resuelto en el compás siguiente con la llegada del cuarto grado, por eso vamos a analizar las distintas maneras de abordar esa cualidad armónica desde la guitarra eléctrica en el aspecto tímbrico y técnico.

En la variación A propuse la séptima posición para producir un sonido oscuro y esforzado con la finalidad de guardar relación con la sonoridad disonante del compás. La misma figura ha sido trasladada a la segunda posición en la variación B para hacer contraste en cuestión de timbre, esta última tendrá un sonido más claro y brillante. La digitación y uso del plectro en este caso se mantienen como una constante.

Al formular la variación C tuve como objetivo buscar una articulación de legato para las notas Do y Si que están cumpliendo una función de adorno a nivel melódico. Esto permite ejecutar el pasaje con una mayor agilidad y ligereza con respecto a las demás variantes y con un sonido claro y brillante al igual que la variación B.

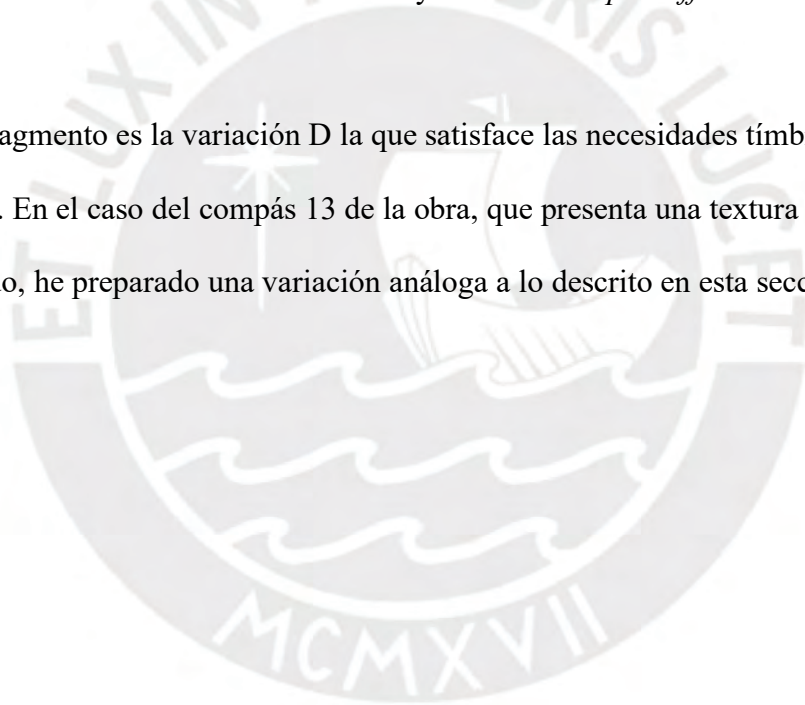
Finalmente, he diseñado una variación D que pretende explotar la cualidad polifónica del instrumento. Partiendo de la primera variación, opté por mantener sonando las notas Re# y Fa# sobre la tercera cuerda mientras que el resto de las notas son tocadas en la cuarta cuerda. De esta manera, logro dar textura al contenido armónico además de un timbre oscuro y que puede dar la sensación de esfuerzo.

He utilizado predominantemente el *picking* alternado de tal manera que los cambios de dirección de los ataques de la púa coincidan convenientemente con los saltos entre cuerdas. Para lograr eso se ha iniciado con un movimiento hacia arriba, lo cual es poco usual ya que

normalmente se utilizan movimientos descendentes para hacer énfasis en los tiempos fuertes. En el caso de la variación C se puede economizar cambios de dirección en el uso del plectro debido a que las notas del arpegio están distribuidas de una manera diferente al resto de opciones.

Un aspecto importante para considerar en este pasaje es el tratamiento de la digitación. Para ejecutar lo propuesto en las variaciones A, B y D es necesario utilizar los dedos 3 y 4 para las notas Si y Do respectivamente. Esto no lo considero como algo recomendable pues la poca movilidad para esos dedos de manera independiente hace difícil ejecutar el pasaje con precisión. Eso se resuelve con el uso de la cuerda Si abierta y la técnica de *pull off* con el dedo 1 en la variación C.

En este fragmento es la variación D la que satisface las necesidades tímbricas en cuestión de interpretación. En el caso del compás 13 de la obra, que presenta una textura similar de otro acorde disminuido, he preparado una variación análoga a lo descrito en esta sección.



### 3.2.4. Compases 15 - 18

**Figura 5.**

*Compases 15 - 18*

E. Guitar

Var. A

Var. B

Var. C

let ring

1 0 4 0 4 0 4 0 1 0 4 0 4 0 4 0 2 1 3 0 3 1 3 1 2 1 3 0 3 1 3 1 3 3 4 0 1 0 4 2 4 3 4 0 1 0 4 2 4 0 0 1 2 4 3 4 2 4 2 1 2 4 3 4 2 4 2

*Nota:* Elaboración propia

Si bien, en esta sección hay un gran potencial para utilizar diversas cuerdas abiertas, en ocasiones se hace difícil hacer un uso controlado de las mismas. Cuando se tocan las notas pulsando los trastes en el diapasón se puede controlar fácilmente aspectos como la duración de cada nota, la articulación, vibrato y demás artificios que se requieran. Con esto en mente fue diseñada la variación A, que pretende utilizar siempre notas pulsadas en vez de cuerdas abiertas para agenciar ese problema.

La variación B propone un uso intermedio de las cuerdas abiertas. A pesar de que esta variante pretende abordar el pasaje desde el tratamiento melódico y no armónico, las cuerdas abiertas pueden permanecer sosteniendo su sonido y eso producir una textura más envolvente a

toda la sección. Sin embargo, para el tercer compás fue necesario hacer una hibridación de ambas propuestas para limitar ese uso a la cuerda Si únicamente. De esta manera no se satura el sonido global de la sección con demasiados armónicos producidos por las cuerdas abiertas, pero sí se logra aprovechar cierta cualidad tímbrica de las mismas. En el caso del último compás, se ha trasladado la figura a las cuerdas agudas para apoyar la textura con mayor brillo en el sonido y generar una ligera sensación de crescendo.

Finalmente, la variación C sí pretende hacer pleno uso de un sonido arpegiado con notas de larga duración que produzca una sensación de mayor densidad armónica al mantener la resonancia de las distintas voces, utilizando cuerdas abiertas de la manera presentada.

Desde un enfoque global y haciendo la excepción a lo descrito anteriormente, el uso de la cuerda Sol abierta permite que, tanto la digitación como el uso de la púa, se hagan más accesibles en la ejecución en el primer compás. Esto se debe a que solo se requiere el uso de los dedos 1 y 4 junto con un *picking* alternado de manera constante, lo cual es relativamente sencillo de ejecutar con control y precisión. Por otro lado, en el tercer compás de la variación B, resulta complejo encontrar una digitación accesible y lleva a cuestionar la viabilidad de esa propuesta. Algo similar ocurre con el último compás de las variantes B y C, debido a que la mano izquierda debe hacer unas extensiones considerables para tocar la nota Sol y Fa# en el contexto del resto de voces. En el caso de la variación C, se hace uso de la cuerda Re abierta para permitir una ejecución más sencilla sacrificando ligeramente la continuidad tímbrica que el movimiento del bajo venía desarrollando al tocarse siempre con una cuerda pulsada.

Para efectos de este estudio he elegido la variación C pues este pasaje es una buena oportunidad de utilizar cuerdas abiertas como se describe anteriormente y apreciar el sonido que puede producir este instrumento.

### 3.2.5. Compases 22 – 23

**Figura 6.**

*Compases 22 - 23*

The image shows a musical score for an electric guitar. At the top is a standard musical staff in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs. Below the staff are two variations, Var. A and Var. B, each with three lines labeled T (Treble), A (Bass), and B (Back).  
 Var. A: Shows fret numbers 7, 9, 10, 11, 7, 9, 6, 7, 9, 7, 8, 9, 6, 7, 9, 7, 8, 10. Techniques include H (Harmonics) and P (Palm Mute). Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4.  
 Var. B: Shows fret numbers 2, 4, 5, 2, 4, 6, 3, 5, 6, 4, 6, 7, 5, 7, 8, 9, 6, 7, 9, 7, 8, 5. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, 5.

*Nota:* Elaboración propia

Esta sección es el inicio de la segunda mitad de la obra, que podemos reconocer como una cadenza y se caracteriza por tener una cualidad improvisatoria y libre con respecto al tiempo y uso de dinámicas. Si bien esta sección no marca necesariamente un punto de inflexión en cuanto a las decisiones que se tomen posteriormente en la obra, resulta interesante poder analizar dos maneras distintas de abordar un mismo objetivo: ejecutar el pasaje con fluidez, articulación de legato y evidenciar un desarrollo.

En la variación A he propuesto utilizar la técnica de *Hammer on* en algunos casos para economizar el uso del plectro y así reducir los ataques a la cuerda que permitirá apreciar un sonido más ligero a nivel macro. Además, al tocar el pasaje en la séptima posición el sonido emitido en un inicio será de carácter oscuro, pero irá evolucionando hacia un timbre más brillante conforme nos vayamos acercando hacia las cuerdas más agudas. Lo cual podría ser un aspecto interesante para dar inicio a la cadenza.

La variación B, en contraste, inicia en la segunda posición y se desplaza de manera ascendente hacia el registro más agudo sin cambiar el grupo de cuerdas con el que inició. Como resultado tenemos un timbre un tanto más homogéneo a lo largo del pasaje pero que ya cuenta con un sonido brillante desde un inicio. Considerando esto desde otro ángulo, conforme se va desplazando hacia el registro agudo se puede dar una sensación de esfuerzo, que puede ser utilizado como recurso interpretativo. A diferencia de la variación anterior, he propuesto un uso constante del plectro con técnicas de *picking* alternado de manera general, y de barrido en los arpeggios descendentes. Esto no quiere decir que el resultado de la articulación de legato no sea bueno, simplemente para este caso el músico debe controlar las ligaduras con un uso delicado del plectro y manteniendo la duración de valor completo para cada nota.

En ambos casos he empleado predominantemente una arquitectura de tres notas por cuerda, lo cual facilita la digitación de manera ágil y precisa. Cada variante propone un camino particular para abordar el pasaje desde el uso de distintos aspectos técnicos. Dicho esto, realmente cualquiera de las dos opciones puede resultar buena para los objetivos de este estudio. Como ya se ha registrado la variación A, optaré por incluir la variación restante en la adaptación idiomática del presente estudio.

### 3.2.6. Compases 25 – 26

**Figura 7.**

*Compases 25 - 26*

The image shows a musical score for an electric guitar. At the top is a standard musical staff in treble clef, key of D major (one sharp), and 4/4 time. Below it are two variations, A and B, each with a guitar tablature (TAB) system. Variation A's TAB uses fret numbers 5, 7, 6, 5, 7, 8, 5, 7, 7, 5, 4, 5, 7, 4, 5, 5, 4, 7, 7, 5, 7, 9, 6, 5, 6, 6, 5, 4, 5. Variation B's TAB uses fret numbers 0, 2, 2, 0, 2, 3, 0, 2, 3, 2, 5, 4, 0, 2, 4, 0, 0, 4, 2, 3, 0, 2, 3, 4, 6, 5, 6, 6, 5, 4, 5. The bottom of the TAB systems shows the fret numbers for each string in sequence: 0 2 3 4 0 3 3 0 1 2 1 4 3 0 1 3 and 0 0 4 1 2 0 1 2 1 3 2 3 3 2 1 2.

*Nota:* Elaboración propia

Al igual que el fragmento anterior, en esta sección he preparado dos maneras de abordar el mismo pasaje con aproximaciones distintas. La primera recibe un tratamiento melódico y la otra propone una adaptación idiomática al instrumento. La variación A se centra en mantener cierto control entre todas las notas de manera homogénea, para ello he preferido pulsar cada una y no utilizar cuerdas abiertas. La variación B, en cambio, ha sido pensada en el carácter armónico del instrumento y presenta el uso de cuerdas abiertas en primera posición. Algunas notas como la cuerda La abierta, el La de la tercera cuerda y el Re # de la cuarta cuerda podrán permanecer sonando por mayor tiempo que el resto para dar un efecto de continuidad a nivel de sonido y densidad armónica. Esto genera un resultado interesante en cuestiones de resonancia y textura.



Adicionalmente, en ambas variantes presento una combinación de técnicas tales como *picking* de barrido, *Hammer on*, *Pull off* y *Slide* para mantener una articulación legato a lo largo del pasaje. La primera resulta muy útil cuando hay un movimiento entre las cuerdas en la misma dirección, a excepción de algunos casos en que, para tener un mayor control, se ha optado por un patrón alternativo en el uso de la púa según las características de cada posición. Las demás técnicas mencionadas permiten, al igual que en casos desarrollados anteriormente, economizar la cantidad de ataques a la cuerda para dar una articulación de legato a nivel global, de la misma forma que facilita tocar este pasaje con agilidad.

En el final de este fragmento, se presentan una serie de bordaduras con notas repetidas como es el caso de las notas Fa y, posteriormente, Mi (no figura por completo en el fragmento presentado en la partitura). Para articular este adorno melódico en la variación A, he propuesto utilizar primero un movimiento de *Slide* para acomodar el dedo 1 en la posición anterior; luego, un *Hammer on* para completar la bordadura y; finalmente, vuelvo a tocar la misma nota de llegada utilizando el plectro para diferenciar la textura de esta nota repetida. Repetí esta fórmula de manera similar en la variante B a excepción de la técnica de *Slide*, ya que en este caso realicé previamente un salto para aterrizar en la cuarta posición, de manera que ya no resulta necesario mover el dedo 1 de lugar porque todo el resto del pasaje puede ejecutarse en dicha posición.

Este fragmento constituye, nuevamente, una buena oportunidad para apreciar el sonido envolvente que la guitarra eléctrica puede emitir. Es por ello que he considerado la variación B para este estudio.

### 3.2.7. Compases 29 – 31

**Figura 8.**

Compases 29 - 31

The image displays a musical score for an electric guitar. At the top, a standard musical staff in G major (one sharp) and 4/4 time shows a melodic line with slurs and accents. Below this are four variations, labeled Var. A, Var. B, Var. C, and Var. D. Each variation consists of a treble clef staff with a 'T' (treble) and 'B' (bass) line, and a corresponding guitar tablature line. The tablature includes fret numbers (0-9) and fingering numbers (1-4). Above the treble clef staves are various musical notations: 'V' for vibrato, 'P' for plectrum, and 'A' for accents. The tablature lines are organized into three measures corresponding to measures 29, 30, and 31 of the piece.

*Nota:* Elaboración propia

Esta sección presenta un desarrollo basado en sucesiones diatónicas de manera descendente. Existen múltiples maneras de abordar esta sección y la considero muy importante pues constituye un punto de inflexión con respecto al siguiente fragmento, ya que este puede iniciarse tanto en la primera como quinta posición según sea lo que se busque a nivel interpretativo.

La variación A propone un desplazamiento desde la sexta posición hasta la segunda, lo cual permite mantener una continuidad a nivel tímbrico porque no solo preserva el uso del mismo grupo de cuerdas, sino que también se mantiene la figura general en cuanto a digitación y articulación a lo largo del desplazamiento entre posiciones.

La variación B presenta algo muy similar, con la diferencia de que aplico un ajuste a lo relacionado con la figura y demás variables como articulación y/o digitación para concluir este fragmento en la quinta posición. La variación C mantiene el mismo objetivo, pero incluye una articulación distinta. En ella presento una arquitectura de tres notas por cuerda de manera predominante, lo cual funciona muy bien en la guitarra para articular con mayor precisión.

Como propuesta alternativa, desarrollé una cuarta variante desde la segunda posición con el objetivo de poder obtener una ejecución en un registro más brillante en cuestiones de sonido. El criterio tomado en cuenta en lo que respecta a la articulación es similar al de las dos primeras opciones.

De manera global, ha predominado el uso de la técnica de *Pull off* como articulación de legato ya que el motivo generador de este pequeño desarrollo presenta un movimiento descendente. He utilizado el plectro para atacar la primera nota en cada cuerda (incluso dos en algunos casos), para luego ligar la nota siguiente empleando dicha técnica. Es un punto interesante a considerar el hecho de que bien podría utilizarse *Hammer on* cada vez que se quiera producir la primera nota que se toque en cada cuerda, en reemplazo del plectro para hacer vibrar la cuerda. De esta manera se refuerza aún más la articulación de legato.

Sin embargo, en este contexto no lo consideré apropiado porque, teniendo como consideración el instrumento del que disponemos, resultaría muy exigente para la mano

izquierda tener que pulsar con fuerza y prontitud, además de digitar con precisión y mantener la cuerda vibrando con la técnica de *Pull off*. Si fuera el caso de una guitarra con la acción más baja, cuerdas con un calibre más delgado y el uso de alta ganancia o distorsión armónica en el sistema de amplificación (lo cual genera compresión y permite que todas las cuerdas suenen medianamente al mismo nivel de volumen), la decisión sería diferente.

A pesar de todo el proceso que significó lograr considerar las opciones presentadas, la mejor decisión no deja de ser el punto de partida: Variación A. Esto se debe a su homogeneidad tímbrica, así como la fluidez con la que se puede cambiar de posición conforme se va desplazando el registro.

### 3.2.8. Compases 31 – 36

**Figura 9.**

*Compases 31 - 33*

The figure shows a musical score for E. Guitar in 4/4 time, measures 31-33. The key signature is one sharp (F#). The score consists of a standard musical staff and four tablature systems (Var. A, B, C, D). Each variation has two lines, T and B, representing the top and bottom strings. The tablature includes fret numbers (0-9) and pick-up/down strokes (V, ^, v, ^). The musical staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets and slurs.

*Nota:* Elaboración propia

Esta sección es un momento muy importante dentro de la obra pues conforme va tomando lugar, también irá acumulando tensión y creciendo a nivel de dinámica. Cumple la función de preparar el terreno para la llegada del clímax en los últimos compases. En el capítulo anterior expliqué ciertos puntos sobre el proceso de abordar esta obra desde la guitarra eléctrica. Este fragmento fue decisivo en lo que respecta a la tonalidad a elegir para transportar la obra. Esto se debe a que cada tonalidad ofrece una variedad distinta de opciones para usar cuerdas abiertas y, de la misma forma que en el violonchelo se utiliza la cuerda La para tocar el pedal en esta sección, resultaba muy interesante poder trasladar esa lógica a la guitarra y con ello, trasponer la pieza.

**Figura 10.**

*Compases 34 - 36*

The figure displays a musical score for guitar, consisting of a melodic line for the electric guitar (E.Gtr.) and four variations (Var. A, B, C, D) with detailed fretting diagrams and fingering. The E.Gtr. part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The variations are arranged in four systems, each with a single staff. The fretting diagrams include numbers for frets and 'V' for vibrato. The fingering is indicated by numbers 1-4. The variations are: Var. A (frets 5-10), Var. B (frets 5-10), Var. C (frets 5-10), and Var. D (frets 5-10). The score is divided into three measures, with a double bar line after the second measure. The final measure ends with a double bar line and repeat dots.

*Nota: Elaboración propia*

La primera variación presentada hace un buen uso de esta cualidad iniciando el pasaje en la segunda posición y, conforme la melodía avance en cuestiones de registro, se irá desplazando también la digitación hacia otras posiciones con la finalidad de mantenerse en el mismo juego de cuerdas y reservar la primera cuerda únicamente para el uso del pedal. Como resultado se consigue un tono brillante y la posibilidad tanto de dejar la primera cuerda sonando como de hacer notas cortas con la misma, según la densidad deseada para cada momento. El único detalle que requiere de cierta atención es el control de dinámicas, ya que la primera cuerda podría sonar muy fuerte y opacar la melodía. Debemos recordar que el instrumento que estoy utilizando en este laboratorio cuenta con cuerdas de mayor calibre conforme nos acercamos al registro agudo, lo que hace que la primera cuerda tenga mayor resonancia que el resto.

La variación B propone el uso de la nota Mi pulsada en la quinta posición. Esto pretende agenciar el problema de dinámica antes mencionado, además de permitir que el timbre del pedal sea más similar a la segunda voz y así conseguir un sonido global un tanto más homogéneo. En este caso, otro detalle que debe de tenerse en cuenta es que, para la segunda mitad del pasaje, ya no será posible mantener sonando la nota del pedal, sino que tendrá que ser tocado con notas cortas necesariamente. En la variación C he considerado la posibilidad de combinar ambas versiones, teniendo en cuenta el cambio de timbres entre la nota pulsada y la cuerda abierta que ello implica.

Como resultado de este proceso diseñé la variación D, en la cual sugiero un cambio de posición para la nota pedal. Inicialmente indico que debe tocarse en la segunda cuerda y para el momento que la segunda voz sobrepase el registro de la nota pedal, deberá cambiar al Mi de la tercera cuerda en el noveno traste. De esta manera pueden utilizarse notas largas en el pedal a lo

largo de todo el pasaje y el sonido tiene menos variaciones a nivel tímbrico, como sucede en la variante anterior. Este artificio demanda un poco más de estudio para ejecutarse efectivamente ya que se debe trabajar en que la transición descrita pueda pasar desapercibida. La digitación que presento sugiere una manera práctica de tocar este pasaje con ese detalle en cuenta.

El uso del plectro para esta sección no reúne mayores indicaciones más allá del movimiento alternado que se muestra, además de la responsabilidad de que la ejecución de este pasaje pueda tener una dinámica controlada, lo cual es la principal dificultad en la variación A y que el resto de las variantes han pretendido agenciar desde la digitación y tesitura del instrumento. Puedo resaltar que en la última variación es necesario ejecutar el *picking* de barrido para poder realizar el cambio de posición en el pedal cuando se requiera y continuar con un movimiento alternado del plectro.

Nuevamente, a pesar de los esfuerzos y el proceso de elaborar una variación que satisfaga varios puntos importantes (variación D), he optado por la primera variación para conseguir el mejor resultado posible a nivel de interpretación.

### 3.2.9. Compases 39 – 42

**Figura 11.**

Compases 39 - 42

The image shows a musical score for E. Guitar, Variations A and B, covering measures 39 to 42. The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes a standard staff for the guitar and two alternative fingerings (Var. A and Var. B) shown as tablature. The guitar staff shows a melodic line with slurs and accents. The tablature for Var. A uses fret numbers 7, 10, and 5, while Var. B uses fret numbers 12, 14, and 15. The bottom of the tablature shows the fretboard layout with fingerings (1-4) for each note.

*Nota:* Elaboración propia

Este pasaje constituye el momento de clímax de la obra además de ponerle fin a la misma. Dada la dinámica *forte* que este fragmento demanda, he optado por atacar todas las notas con el plectro reuniendo los criterios previamente desarrollados y de la manera indicada en la partitura. En esta sección se han presentado dos alternativas para la digitación, aunque se trate prácticamente de la misma distribución de notas trasladada a otro registro y sin cambios realmente sustanciales.

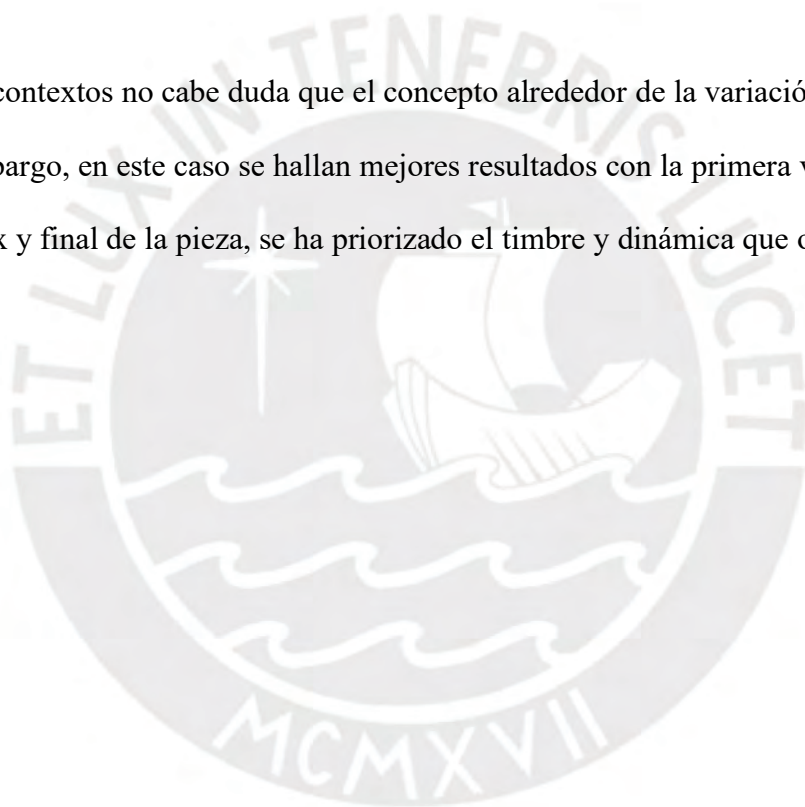
La variación A permite tocar el pasaje con un timbre brillante por el uso de la sexta posición en las cuerdas superiores. Por otro lado, en el segundo compás es necesario hacer una extensión muy grande para la mano izquierda al tocar el Re de la primera cuerda con el dedo 4 y el Mi de la segunda cuerda con el dedo 1. Sin embargo, utilizar el dedo 2 como punto de apoyo



puede resultar conveniente en ese caso ya que puede servir de pivote para saltar entre uno y otro extremo.

Como alternativa a ese detalle, se ha planteado tocar la misma figura alrededor de la doceava posición debido a que en ese registro los trastes se encuentran a una menor distancia de separación entre sí. Esto permite agenciar el problema antes descrito. Como consecuencia, ya no se puede disponer de la dinámica y el timbre brillante al que se puede acceder utilizando la primera cuerda.

En otros contextos no cabe duda que el concepto alrededor de la variación B pueda ser efectivo. Sin embargo, en este caso se hallan mejores resultados con la primera variación pues, a manera de clímax y final de la pieza, se ha priorizado el timbre y dinámica que ofrece ese registro.



## Capítulo 4. Análisis del proceso

### 4.1. Objetivos en la interpretación

La primera ejecución de esta obra la desarrollé de manera exploratoria y me centré en abordar la pieza desde los recursos a nivel melódico que la guitarra eléctrica ofrece. El proceso de estudiar la obra y registrar esta primera interpretación fue el punto de inicio para el presente estudio. En dicha etapa, me propuse minimizar los cambios a nivel compositivo que pudieran estar disponibles para una interpretación más lograda desde la guitarra (el cambio de tonalidad fue suficiente para este caso). Es decir, opté por encajar el instrumento en cuestión dentro la música que ya estaba escrita; y con el enfoque que consiste en emular el sonido, articulación y cuerpo del violonchelo.

La segunda ejecución fue, en contraste, el resultado final de todo el proceso creativo de abordar dicho repertorio. Como ya se evidenció, tuve un tratamiento idiomático de la obra en el lenguaje de la guitarra eléctrica. En este sentido, busqué un aprovechamiento pleno de las distintas texturas polifónicas y diversos timbres disponibles en el instrumento. Partí de la primera interpretación para formular nuevas opciones, a través de la exploración en el aspecto técnico, con objetivos puntuales según lo que demanda cada pasaje. Para ello tomé más licencias a nivel compositivo, sin desprenderme de lo mínimo indispensable.

Al preparar una adaptación o arreglo, básicamente es necesario reescribir la obra teniendo en cuenta las posibilidades para cada instrumento. En la guitarra clásica, por ejemplo, hubiese sido muy acertado escribir una línea de bajo, así como trasponer a una tonalidad que permita acceder a paisajes escalísticos utilizando cuerdas abiertas tanto como notas pulsadas. De esa manera se aprovecharía aún más la tesitura del instrumento. En este sentido, considero que el

resultado pudo ser aún más ambicioso; sin embargo, las pretensiones de este estudio giraron en torno a las posibilidades que la guitarra eléctrica ofrece con el uso del plectro. Si bien en la guitarra se puede utilizar una técnica híbrida entre plectro y mano abierta, consideré como parámetro utilizar únicamente el primero.

#### **4.2. Consideraciones desde el aspecto técnico**

Debido a que ambas interpretaciones responden a criterios contrastantes entre sí, fue necesario adoptar ciertas medidas en específico. Para lograr un sonido controlado y homogéneo en la primera interpretación busqué producir notas pulsando los trastes de manera predominante, en lugar de utilizar cuerdas abiertas. En segundo lugar, para buscar emitir un sonido con mayor cuerpo y plenitud se optó por una manera particular de sostener el plectro cerrando el puño de la mano derecha. Además, utilicé la región más cercana al diapasón para atacar las cuerdas, lo cual se conoce como *sul tasto* en la familia de cuerdas frotadas y produce un sonido como el antes descrito en la guitarra eléctrica.

En contraste, la segunda interpretación se sostiene sobre la diversidad de timbres y el empleo de cuerdas abiertas para producir una mayor cantidad de armónicos en ciertos momentos de textura polifónica. En el caso de la segunda versión fue necesario atacar las cuerdas más cerca al puente dado que en esa región se puede tener un mayor control sobre la dinámica al usar cuerdas abiertas. En muchos casos fue importante resaltar una voz, para conseguirlo toqué esa nota en una región más central para que tenga un sonido con más cuerpo en relación al resto de notas atacadas cerca del puente.

Esto se puede apreciar de una manera bastante clara en los compases 6 y 7 que, si bien reciben el mismo tratamiento a nivel de digitación y uso del plectro (hasta donde la partitura puede evidenciar), los resultados son completamente distintos. Se muestra en los videos anexos que la primera ejecución goza de un sonido grande y pleno, mientras que en la segunda ejecución fue necesario sacrificar esa cualidad de sonido al tocar más cerca al puente. Con ello conseguí tener un control de dinámica tal, que la densidad de notas no termine por embarrar todo el sonido en ese fragmento.

**Figura 12.**

*Compás 5 (versión melódica):*

The figure displays two systems of musical notation for guitar. Each system consists of two staves: the upper staff is for the electric guitar (E.Gtr.) and the lower staff is for the acoustic guitar (Gtr.).

**System 1 (Measure 5):**  
 - **E.Gtr. staff:** Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The melody starts on a whole note G4 (finger 1), followed by eighth notes A4 (finger 2), B4 (finger 1), and C5 (finger 3). This is followed by a series of eighth notes: D5 (finger 2), E5 (finger 1), F#5 (finger 2), G5 (finger 4), A5 (finger 2), B5 (finger 1), and C6 (finger 4). The melody concludes with a quarter note G5 (finger 1), a quarter note F#5 (finger 3), and a quarter note E5 (finger 2).  
 - **Gtr. staff:** Shows fingerings (5, 9, 7, 5, 7, 7, 6, 7, 9, 7, 6, 7, 9, 7, 6, 9) and plectrum directions (V for upstroke, P for downstroke) corresponding to the notes in the E.Gtr. staff.

**System 2 (Measure 7):**  
 - **E.Gtr. staff:** Treble clef, key signature of two sharps. The melody starts with a quarter note G4 (finger 2), followed by eighth notes A4 (finger 1), B4 (finger 4), and C5 (finger 1). This is followed by eighth notes: D5 (finger 3), E5 (finger 2), F#5 (finger 3), G5 (finger 1), A5 (finger 3), B5 (finger 2), and C6 (finger 4). The melody concludes with a quarter note G5 (finger 1), a quarter note F#5 (finger 3), and a quarter note E5 (finger 2).  
 - **Gtr. staff:** Shows fingerings (6, 5, 5, 9, 5, 5, 7, 5, 6, 5, 7, 5, 7, 6, 4, 7, 2, 4, 3, 6, 3, 3, 3, 3, 6, 3, 3) and plectrum directions (V for upstroke, P for downstroke) corresponding to the notes in the E.Gtr. staff.

*Nota:* Elaboración propia

### Figura 13.

#### Compás 5 (versión idiomática)

The image displays two systems of musical notation for guitar. Each system consists of a melodic line for the electric guitar (E.Gtr.) and a fretboard diagram for the acoustic guitar (Gtr.).

**System 1 (Measures 5 and 6):**

- E.Gtr.:** Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 5 starts with a whole note chord (F#4, C#4, G4) and continues with a melodic line of eighth notes: F#4, C#4, G4, F#4, C#4, G4, F#4, C#4, G4, F#4, C#4, G4. Measure 6 continues with eighth notes: F#4, C#4, G4, F#4, C#4, G4, F#4, C#4, G4, F#4, C#4, G4.
- Gtr.:** Fretboard diagram for the acoustic guitar. Measure 5: 0 4 7 0 7 7 6 7 4 7 6 7 4 7 6 4. Measure 6: 6 7 5 7 5 7 5 7 6 7 5 7 5 7 7.

**System 2 (Measures 7 and 8):**

- E.Gtr.:** Treble clef, key signature of two sharps. Measure 7 starts with a whole note chord (F#2, C#2, G2) and continues with a melodic line of eighth notes: F#2, C#2, G2, F#2, C#2, G2, F#2, C#2, G2, F#2, C#2, G2. Measure 8 continues with eighth notes: F#2, C#2, G2, F#2, C#2, G2, F#2, C#2, G2, F#2, C#2, G2.
- Gtr.:** Fretboard diagram for the acoustic guitar. Measure 7: 6 5 5 9 5 5 7 5 6 5 7 5 7 6 9 7. Measure 8: 7 9 11 9 9 7 9 11 9 9 7 9 9.

Both systems include a 'let ring' instruction above the Gtr. diagram in the second measure of each system.

*Nota:* Elaboración propia

Otros detalles que pueden pasar desapercibidos al revisar ambas versiones aisladas giran en torno a la digitación que ha tenido que adaptarse para lograr conectar las distintas variaciones presentadas en el capítulo anterior. Por ejemplo, en el compás 7 se puede observar que la digitación en la versión melódica se basó entre la quinta y cuarta posición pues rápidamente debía trasladarse hacia la segunda posición con la llegada del siguiente compás. Por otro lado, en la versión idiomática decidí cambiar el compás 8 para ser ejecutado en la séptima posición, como consecuencia de ello tuve que reformular la digitación para el final del compás 7. El cual he tenido que trasladar de la quinta posición a la sexta, para finalmente aterrizar en la séptima posición con la llegada del compás 8. Casos como este son muy puntuales y se encuentran repartidos en determinados lugares de la pieza.

Continuando por esa línea, un caso que no puede pasar tan desapercibido es el del compás 13. En el capítulo anterior establecí el criterio para el cuál el compás 11 debía mantener resonando una de las voces. El mismo criterio fue trasladado al compás 13 con la finalidad de consolidar cierta unidad entre estas dos secciones que cumplen con el propósito de acumular tensión. Es por ello que tuvo que agenciarse una manera de poder mantener la nota La# del compás 13.

**Figura 14.**

*Compases 11 – 14 (versión idiomática)*

The image displays a musical score for guitar, specifically measures 11 and 13. The score is written for two parts: E.Gtr. (Electric Guitar) and Gtr. (Guitar). Measure 11 shows a melodic line in E.Gtr. and a bass line in Gtr. with a specific fingering pattern. Measure 13 shows a similar structure with a different fingering pattern. The score includes a watermark 'IN TENEBRIS'.

*Nota:* Elaboración propia

He representado este recurso utilizando dos voces en la partitura. En el compás 11 mantuve la nota superior, que además resulta estar en el tiempo fuerte. Para el caso del compás 13 opté por mantener la nota inferior ya que coincide justamente con el tiempo fuerte del compás. Para ello, he diseñado una figura en que la nota La# se pueda tocar tanto en la tercera

como en la cuarta cuerda (pulsada en el tercer y octavo traste respectivamente). De esa manera ya no debo atacar de nuevo la misma nota y hacer una separación evidente a nivel de textura. El único inconveniente fue la amplitud de la extensión que debe hacerse con la mano izquierda. A pesar de ello, esa variación funcionó sin inconvenientes.

De manera análoga a este caso, en los compases 33 y 34 decidí mantener sonando la nota La esperando producir una ligera densidad armónica. Para ello fue necesario adaptar la digitación de las notas contiguas con la finalidad de liberar, ya sea el dedo 1 o el dedo 2, para pulsar dicha nota.

**Figura 15.**

*Compases 32 – 35 (versión melódica)*

The image displays two systems of musical notation for guitar. Each system consists of two staves: a treble clef staff for the melodic line and a guitar staff for fingerings and vibrato marks.

**System 1 (Measures 32-33):**

- Measures 32-33:** The melodic line features eighth notes with slurs and fingerings (1, 2, 3, 2, 1, 3, 1, 2, 3, 2, 3, 2). The guitar staff shows fingerings: 2-0, 2-0, 3-0, 4-0, 2-0, 2-0, 3-0, 4-0, 2-0, 2-0, 3-0, 4-0, 2-0, 4-0, 3-0, 5-0, 7-0, 0.

**System 2 (Measures 34-35):**

- Measures 34-35:** The melodic line features eighth notes with slurs and fingerings (1, 2, 3, 2, 1, 2, 4, 1, 2, 1, 3, 1, 3, 1). The guitar staff shows fingerings: 5-0, 7-0, 8-0, 0, 7-0, 8-0, 10-0, 7-0, 8-0, 7-0, 8-0, 5-0, 7-0, 5-0, 7-0, 3-0, 0.

*Nota:* Elaboración propia

**Figura 16.**

*Compases 32 – 35 (versión idiomática)*

32

E.Gtr.

Gtr.

32

34

E.Gtr.

Gtr.

34

*Nota:* Elaboración propia

Una de mis principales preocupaciones con la versión final de esta pieza en la guitarra eléctrica fueron los últimos compases, en los que se da el momento de clímax. Debido a que en ese caso no hay cuerdas abiertas disponibles en la tonalidad de Re mayor, tuve que diseñar una forma de producir más densidad armónica que pueda traducirse en una mayor dinámica. Con esa finalidad es que opté por dejar sonando nuevamente la nota La, lo cual agrega un poco más de resonancia y dinámica sin necesidad de modificar la obra desde la composición.



## Figura 17.

Compases 38 – 42 (versión idiomática)

The image displays a musical score for guitar, specifically measures 38 through 42. It is divided into two systems. The first system covers measures 38 to 39, and the second system covers measures 40 to 42. Each system includes a staff for Electric Guitar (E.Gtr.) and a staff for Acoustic Guitar (Gtr.). The E.Gtr. staff uses a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The Gtr. staff uses a six-line tablature system. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes, and accents are shown above notes. The Gtr. staff includes various fret numbers (e.g., 11, 8, 9, 10, 7) and a 'V' symbol above notes, likely indicating a vibrato or specific attack. The second system includes a 'Solo' marking above measure 41. The score concludes with a double bar line and a final note in measure 42.

Nota: Elaboración propia

En este caso, no fue necesario tomar demasiadas licencias a nivel de la digitación, tan solo mantener la posición en todo momento. Además de los pasajes ya descritos que considero de mayor relevancia, existen variaciones pequeñas a nivel de digitación y articulación pero que no se traducen de manera explícita en el sonido emitido o en una necesidad de poder acceder a una nueva variante que responde a un criterio en particular. En muchos casos la razón simplemente fue, al registrar la pieza en su resultado final, no presté demasiada atención en pasajes que no consideré como determinantes. El compás 9 encaja dentro de lo descrito a manera de ejemplo, en que utilicé la técnica de *pull off* en la primera ejecución, pero, al momento de registrar el resultado final del proceso, simplemente lo ejecuté con la púa atacando cada nota.

**Figura 18.**

*Compases 9 – 10 (versión melódica)*

The musical score for Figure 18 consists of two staves. The top staff is for the Electric Guitar (E.Gtr.) in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). It shows measures 9 and 10 with various notes, including slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The bottom staff is for the standard guitar (Gtr.) in six-line notation, showing fret numbers (2, 6, 7, 4, 7, 6, 9, 7, 7, 6, 10, 9, 7, 9, 7, 6, 9, 7, 10, 9, 10, 6, 9, 7, 9, 6, 9, 7, 6, 9, 7) and dynamic markings (P).

*Nota:* Elaboración propia

**Figura 19.**

*Compases 9 – 10 (versión idiomática)*

The musical score for Figure 19 consists of two staves. The top staff is for the Electric Guitar (E.Gtr.) in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). It shows measures 9 and 10 with various notes, including slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The bottom staff is for the standard guitar (Gtr.) in six-line notation, showing fret numbers (7, 11, 12, 9, 12, 11, 9, 7, 7, 6, 9, 10, 9, 7, 9, 7, 6, 9, 7, 10, 9, 10, 6, 9, 7, 9, 6, 9, 7, 6, 9, 7) and dynamic markings (P).

*Nota:* Elaboración propia

## Conclusiones

La presente investigación me permitió profundizar, desde la guitarra eléctrica, en las diversas maneras de abordar un repertorio a través del desarrollo de la técnica respondiendo a cuestiones interpretativas. Esto se tradujo en el proceso de explorar la obra, definir estratégicamente una dirección interpretativa y proponer variaciones en el empleo de técnicas diversas que me permitan acceder a distintos timbres para alinearse con dicha dirección.

Luego de delimitar ciertos fragmentos importantes dada su naturaleza y contenido melódico tales como saltos, movimiento escalar, polifonía implícita, uso de pedales, entre otros; analicé distintas posibilidades en cuanto a digitación y articulación para dichos pasajes específicos. En este estudio, el debido empleo de la técnica en el instrumento cumplió un rol fundamental dentro del proceso de proponer soluciones creativas a las intenciones que tuve a nivel interpretativo. Las variaciones propuestas en el capítulo 3 son evidencia del trabajo realizado por ese lado. Dicho trabajo consistió, en primer lugar, en identificar un rumbo a seguir y buscar la manera más efectiva y eficiente a través de la técnica para obtener los resultados deseados en segunda instancia. Es decir, considerando a la interpretación musical como un fin en sí mismo y la técnica en el instrumento como un medio para ese fin.

He podido evidenciar que la guitarra eléctrica es un instrumento verdaderamente versátil. La música de Bach para instrumentos de cuerda sin acompañamiento puede llegar a ser bastante compleja y diversa en contenido melódico, y a pesar de ello, he conseguido resultados satisfactorios para cada sección. La guitarra eléctrica y su registro de casi cuatro octavas cuenta con una variedad amplia en cuestión de posiciones y maneras de articular; sin embargo, presenta

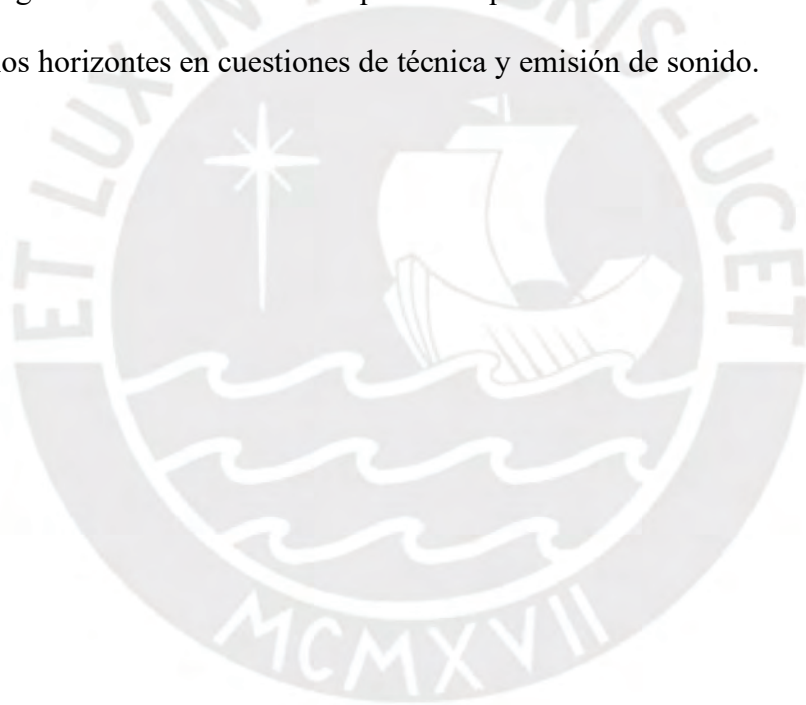
un timbre heterogéneo a lo largo de dicho registro, lo cual he podido ilustrar en este estudio al momento de justificar una variación sobre otra.

He conseguido abordar el repertorio desde un acercamiento melódico, emulando el sonido y fraseo de un violonchelo; así como un segundo acercamiento más maduro de carácter idiomático en el que se emplearon una serie de recursos tímbricos y técnicos que ofrece la guitarra eléctrica. No hay un manual ni manera específica sobre cómo interpretar este repertorio. Incluso coexisten tantos puntos de vista sobre el tema que, al considerarlo como una especie de área gris, se puede identificar como una oportunidad para tomar ciertas licencias y explorar desde lo que el instrumento tiene por ofrecer. En ese ámbito, he tenido en cuenta ciertos criterios básicos en lo que respecta al estudio de instrumentación con la finalidad de traducir la obra al lenguaje de la guitarra eléctrica.

En este estudio he llegado a un repertorio que demanda tener acceso a cierto manejo avanzado de la técnica involucrando la digitación en la mano izquierda y el uso del plectro en la mano derecha. Sin duda puede significar un buen repertorio de estudio técnico. Sobre todo, en pasajes que presentan saltos entre cuerdas, un manejo astuto de ataques con el plectro y ciertas extensiones en la mano izquierda que fueron necesarias al abordar el material con un acercamiento polifónico en la guitarra. No obstante, muchas posiciones que fueron expuestas en el tercer capítulo podrían no ser del todo recomendables para la salud física según las cualidades de cada intérprete. En los compases comprendidos del 1 al 5, el compás 13 y del 39 al 4; se presentan extensiones para la mano izquierda que exceden el rango de una tercera mayor que se considera como estándar para estar contemplado dentro de la misma posición. Al conocer los alcances y limitaciones de mi cuerpo con el instrumento me ha sido factible poner en práctica

dichas posiciones; sin embargo, no debe esperarse que funcionen con el mismo éxito en todos los intérpretes y sus respectivos instrumentos.

Como resultado final del proceso, se obtuvo una adaptación de la obra en el lenguaje de la guitarra eléctrica. Esto supuso un gran reto como músico a nivel integral pues ha sido necesario no solo aplicar mis conocimientos como instrumentista, sino también como arreglista, compositor y observador crítico. Por otro lado, la interpretación inicial en la que abordé el repertorio desde el tratamiento melódico emulando un violonchelo significó también un gran aprendizaje como guitarrista. Esto se debe a que la búsqueda de nuevos timbres en el instrumento permite ampliar los horizontes en cuestiones de técnica y emisión de sonido.



## Referencias bibliográficas

- Barceló, R. (1995). *La digitación Guitarrística: Recursos poco usuales*. Real Musical.
- Divito, E. (2013). Using Classical Guitar Techniques in the Jazz Idiom. *Downbeath*, 80(2), 86–87. [http://www.downbeat.com/digitaledition/2013/DB201302/single\\_page\\_view/86.html](http://www.downbeat.com/digitaledition/2013/DB201302/single_page_view/86.html)
- Duque, D. (2013). *La digitación en la guitarra: Recursos esenciales* [Universidad EAFIT]. [http://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/1235/David\\_DuqueHenao\\_2013.pdf?sequence=1](http://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/1235/David_DuqueHenao_2013.pdf?sequence=1)
- Goodman, A. (2020). *Etudes*. Institute for Creative Music Press.
- Govan, G. (2002a). *Creative Guitar 1: Cutting-Edge Techniques* (MPG Books). Sanctuary Publishing Limited.
- Govan, G. (2002b). *Creative Guitar 2: Advanced Techniques* (MPG Books). Sanctuary Publishing Limited.
- Harb, T. (2014). *The Unlimited Guitar: Arranging Bach and Britten as Means to Repertoire Expansion*. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Nunes, M., & Alípio, A. (2016). o processo de digitação ao violão para o prelúdio BWV 997 de Johann sebastian Bach Maurício. *Música Hodie*, 16(2), 91–103.
- Walser, R. (1992). Eruptions: Heavy metal appropriations of classical virtuosity. *Popular Music*, 11(3), 263–308. <https://doi.org/10.1017/S0261143000005158>

## Anexo

### Anexo 1. Glosario

#### **Picking:**

El manejo del plectro o púa ha recibido el nombre de *picking* en esta tesis debido a su significado en inglés y su uso estandarizado. Existen múltiples formas de articular con la púa siendo la más popular el *picking* alternado, lo que vendría a ser equivalente al *Detaché* en el caso de la familia de las cuerdas frotadas, y que consiste básicamente en tocar cada nota con una dirección opuesta. Además, se habla del *picking* de barrido que se emplea para economizar movimientos y consiste en atacar las cuerdas en la misma dirección si es que la digitación del pasaje lo permite.

#### **Pull-off:**

Es una manera de producir sonido con la mano que pulsa los trastes. Consiste en estirar ligeramente la cuerda y soltarla rápidamente para que esta permanezca vibrando. Resulta muy similar al “Pizzicato de la mano izquierda” que se suele utilizar en el repertorio solista de instrumentos de cuerda frotada.

#### **Hammer-on:**

Esta técnica también compromete a la mano encargada de pulsar las cuerdas y consiste básicamente en presionar con fuerza y agilidad la posición de la altura deseada. De esta manera, esa presión inicial generará que la cuerda empiece a vibrar y emita sonido.

#### **Slide:**

Consiste en deslizar el dedo que pulsa la cuerda a través de los trastes para emitir nuevas alturas con una articulación ligada. Resulta más efectivo en la guitarra eléctrica utilizando un cilindro de metal o vidrio alrededor de uno de los dedos de la mano izquierda para poder hacer *glissando*.