

**METODOLOGÍA PARA LA FORMACIÓN DE ESTUDIANTES DE GUITARRA, A
PARTIR DE LA SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA DOCENTE EN EL
PROGRAMA “PROMOTORÍAS CULTURALES”**

FABIO SALAZAR OROZCO

00980038



**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
ESCUELA DE MUSICA
PROYECTO COLOMBIA CREATIVA
SANTIAGO DE CALI
JUNIO 24 DE 2011**

**METODOLOGÍA PARA LA FORMACIÓN DE ESTUDIANTES DE GUITARRA, A
PARTIR DE LA SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA DOCENTE EN EL
PROGRAMA “PROMOTORÍAS CULTURALES”**

FABIO SALAZAR OROZCO

00980038

Trabajo de grado para optar el título de licenciado en música.

Directora

PAOLA ANDREA CANO MOLINA



**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
ESCUELA DE MUSICA
PROYECTO COLOMBIA CREATIVA
SANTIAGO DE CALI
JUNIO 24 DE 2011**

Nota de aceptación

Jurado

Jurado

Santiago de Cali, 24 junio de 2011

A Dios mi compañero inseparable.

A mi esposa Amelia, por ser ese gran pilar y apoyo incondicional en este proceso de mi vida.

A mis padres y hermanos por siempre llenarme de fortaleza y por sus consejos que siempre supieron brindar.

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar mis agradecimientos al programa Colombia Creativa por brindarme la oportunidad de cumplir una de las metas más importantes de mi vida; agradezco a la escuela de música de la Universidad del Valle y los docentes que hicieron parte del programa, por darme la formación y las herramientas constructivas para mi desarrollo profesional.

Un agradecimiento especial para la maestra Paola Andrea Cano Molina (Socióloga de la Universidad del Valle), por su asesoría y dirección en esta monografía. De igual manera quiero dar un agradecimiento también especial al maestro Clemente Díaz por su instrucción musical y por haberme brindado las herramientas técnicas e interpretativas en la guitarra las cuales me fueron de gran ayuda en el desarrollo de este documento.

RESUMEN

El siguiente trabajo, es una sistematización que describe los procesos metodológicos, técnicas y herramientas interpretativas en la en la ejecución de la guitarra empleada en el programa de promotorías culturales de la ciudad de Buga. En él se observa algunos de los diversos problemas que los estudiantes pertenecientes al programa, presentaron en el campo de la ejecución instrumental guitarrística y sus posibles soluciones, además de mostrar algunos recursos con el fin de resolver dichas dificultades.

Se compone de un primer capítulo que trata, del nacimiento y la creación del programa de guitarra de las promotorías culturales y algunos antecedentes similares a este; un segundo capítulo que describe las diferentes herramientas técnicas, metodológicas e interpretativas que se emplearon en el programa; y una tercera parte, en donde se plantean algunas posibles soluciones a problemas y dificultades presentadas por los estudiantes del programa, implementando las diferentes propuestas técnicas y herramientas de los diferentes maestros como: Clemente Díaz, Eduardo Fernández, José Antonio Coso entre otros.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
1. CAPITULO I: NACIMIENTO Y CREACION DE LA CÁTEDRA DE GUITARRA DEL PROGRAMA DE PROMOTORÍAS CULTURALES	3
1.1. CREACIÓN DEL PROGRAMA DE PROMOTORÍAS CULTURALES	3
1.2. OTRAS INSTITUCIONES.	5
1.3. NACIMIENTO DE LA CÁTEDRA DE GUITARRA CLÁSICA.	6
1.4. FUNCIONAMIENTO Y ESTRUCTURA DEL PROGRAMA.	7
1.5. CONCEPTOS BÁSICOS E IMPORTANTES PARA EL DESARROLLO DE UNA BUENA EJECUCIÓN INSTRUMENTAL GUITARRÍSTICA.	13
1.5.1. Técnica para la mano izquierda.	13
1.5.2. Técnica para la mano derecha	19
2. CAPITULO II: HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS Y TECNICAS DE INTERPRETACIÓN MUSICAL EMPLEADOS EN EL PROGRAMA DE GUITARRA DE LAS PROMOTORÍAS CULTURALES	23

2.1	LA PLANEACIÓN REFERENTE AL ESTUDIO.	24
2.2	LENGUAJE MUSICAL.	26
2.3	TÉCNICA.	27
2.4	CONDICIÓN FRENTE AL ESTUDIO.	27
2.5	MECANISMO REFLEXIVO DE INTERPRETACIÓN	29
2.6	CICLOS DEL ESTUDIO EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL.	30
2.7	FASES DE PREPARACIÓN INTERPRETATIVA.	37
3.	SOLUCIÓN DE DIFICULTADES	39
3.1	UBICACIÓN DEL PROBLEMA.	39
3.2	ORIGEN DEL PROBLEMA.	41
3.3	SOLUCIONES ADECUADAS.	43
3.4	PROCEDIMIENTO DE ESTUDIO.	44
3.5	ORGANIZACIÓN DE LA PRÁCTICA.	46
3.6	EXPRESIÓN MUSICAL.	46
3.7	APRENDIZAJE.	47

3.8	APRENDIZAJE INTEGRAL.	50
3.9	RESULTADOS PRÁCTICOS DE LA EXPERIENCIA MUSICAL EN EL CAMPO DE LA TÉCNICA GUITARRÍSTICA.	51
3.9.1.	Anticipación a la digitación.	51
3.9.1.1	Adelanto a la posición.	52
3.9.1.2	Levantar el dedo anticipadamente en posición fija.	54
3.9.1.3	Posición en punto muerto.	55
3.9.1.4	Dedo guía.	58
3.9.1.5	El pivot.	59
3.10	ELEMENTOS CLAVES PARA LA INTERPRETACIÓN MUSICAL EN PÚBLICO.	61
3.10.1	El intérprete en el escenario.	62
3.10.2	El maestro y la experiencia musical.	63
3.10.3	Estudio e investigación pedagógica.	66
3.10.4	Desarrollo didáctico de la clase.	67
	CONCLUSIONES.	69
	BIBLIOGRAFÍA.	70

LISTA DE IMÁGENES

	Pág.
Imagen 1. Estudiante de guitarra clásica del Programa de promotorías culturales.	8
Imagen 2. Estudiante de primer de guitarra.	8
Imagen 3. Clase en las instalaciones de la biblioteca municipal.	9
Imagen 4. Posición mano derecha.	14
Imagen 5. Posición mano izquierda.	14
Imagen 6. Fragmento de la obra “La Catedral” del compositor Agustín Barrios.	15
Imagen 7. Fragmento de un estudio de Fernando Sor.	16
Imagen 8. Fragmento de un estudio de Fernando Sor digitado por Sainz de la Maza.	17
Imagen 9. Fragmento de un estudio de Fernando Sor digitado por el autor.	18
Imagen 10. Fragmento de un preludio de Bach.	19

Imagen 11. Escala de Do con digitación propuesta para guitarra.	20
Imagen 12. Posición propuesta para la mano derecha.	21
Imagen 13. Posición incorrecta del meñique.	22
Imagen 14. Posición correcta del meñique.	22
Imagen 15. Ejercicios de calentamiento.	25
Imagen 16. Fragmento de un estudio de Carcassi.	32
Imagen 17. Fotografía de un concierto musical.	40
Imagen 18. Ilustración sobre la posición adecuada en la guitarra.	41
Imagen 19. Fragmento de una partitura para guitarra.	45
Imagen 20. Preparación de los dedos de la mano izquierda.	52
Imagen 21. Preludio en Do de Carcassi.	53
Imagen 22. Fragmento de un estudio de Carcassi.	54
Imagen 23. Fragmento de un estudio de Carcassi digitado por el autor.	55
Imagen 24. Fragmento de la obra “Fantasía” de Weiss.	56
Imagen 25. Fantasía de Weiss con dedo en punto muerto.	57

Imagen 26. Ilustración de la mano izquierda con dedo en punto muerto.	58
Imagen 27. Fragmento ilustrativo de un estudio de Sor con aplicación del dedo guía.	59
Imagen 28. Ilustración del pivot.	60
Imagen 29. Fragmento de una obra de Weiss con aplicación del pivot.	61
Imagen 30. Estudiantes del programa de promotorías en un concierto.	62
Imagen 31. Instrucción en clase de guitarra.	64
Imagen 32. Clase didáctica con niños del programa.	65
Imagen 33. Clase ilustrando didácticamente ritmos y círculos armónicos para guitarra	66
Imagen 34. Estudiante recibiendo instrucciones finales en presencia de sus compañeros.	67

INTRODUCCIÓN

Este documento tiene como objetivo principal sistematizar los procesos, técnicas y estrategias metodológicas empleadas con los estudiantes de guitarra de las “Promotorías culturales” de la secretaría de cultura de la ciudad de Guadalajara de Buga, recopilando los diferentes procesos de formación musical empleados en la cátedra de guitarra clásica del programa de promotorías culturales con los distintos estudiantes del programa.

Por otra parte, el propósito de desarrollar esta sistematización es sentar algunas bases o herramientas en la interpretación musical y crear un mapa u horizonte, por medio de la sistematización de la experiencia docente empleada en el programa de guitarra de las promotorías culturales, en el cual, estudiantes y docentes de guitarra puedan obtener una fuente de consulta, la cual pueda servir de apoyo para la interpretación musical en la guitarra.

En una primera parte de este documento se describe la forma como nació el programa, los diferentes factores que influyeron en su creación y los procesos transformativos que este ha tenido, por otra parte también se habla de el funcionamiento de la cátedra de guitarra, la estructura en la cual está contenida y su forma de trabajo, además de analizar las estrategias metodológicas y técnicas empleadas por otros pedagogos musicales, como el maestro Clemente Díaz. Finalmente en este primer capítulo se relatan algunos antecedentes históricos sobre otras instituciones que en el país que han venido manejando programas similares al de las promotorías culturales.

En un segundo capítulo se recopilan los diferentes procesos técnicos y estrategias metodológicas empleadas en el programa de guitarra de las “Promotorías culturales”, detallando las herramientas técnicas y metodológicas en el aprendizaje instrumental. También se describen los diferentes procesos en el desarrollo de la

ejecución guitarrística, los métodos de estudio, las consideraciones que se deben de tener en la práctica musical y la actitud conciente que el intérprete debe ir formando en su desarrollo motor para la ejecución del instrumento.

Ya en la última parte se pretende realizar un aporte, técnico y metodológico sobre cómo interpretar la guitarra en el campo de la música clásica, exponiendo mediante diferentes ejemplos gráficos de algunos fragmentos musicales, las distintas soluciones a problemas técnicos e interpretativos que se presentan en la ejecución guitarrística; soluciones que han sido aplicadas en los estudiantes de las promotorías culturales. Además se realiza una explicación de manera ilustrativa y didáctica de los diferentes recursos técnicos que se han aplicado en el programa y que han sido tomados del resultado investigativo y musical de pedagogos como los maestros Eduardo Fernández y Clemente Díaz entre otros.

Finalmente esperamos por medio de esta sistematización, poder brindar un aporte significativo en el proceso del aprendizaje instrumental a las nuevas generaciones que se inclinan por el arte musical a través del mundo de la guitarra.

CAPÍTULO I

1. NACIMIENTO Y CREACIÓN DE LA CÁTEDRA DE GUITARRA DEL PROGRAMA DE PROMOTORÍAS CULTURALES

1.1. CREACIÓN DEL PROGRAMA DE PROMOTORÍAS CULTURALES

El programa “Promotorías Culturales” de la Secretaría de Cultura de la ciudad de Guadalajara de Buga; se creó en el año 1998 como un proyecto municipal de formación cultural de carácter informal, el cual, en sus inicios hacía parte de la secretaria de educación municipal de Buga, y tenía como principal propósito fortalecer el quehacer cultural de la localidad, brindando formación artística a la comunidad en las diferentes ramas del arte (danza, música, artes plásticas, arte dramático y artes visuales).

De esta manera, se buscaba poder satisfacer una necesidad cultural, en donde los diferentes estudiantes de los programas ya mencionados recibieran en su formación artística, las distintas herramientas técnicas, para que al continuar con sus estudios en instituciones formales de educación superior tuvieran las bases y fundamentos para seguir con su carrera académica y artística a un nivel de competencia más profesional.

Dentro de las áreas que conformaban este programa se encontraba la promotoría de música, la cual tenía como objetivo, brindar formación musical a la comunidad en los diferentes campos de la música como: coros, banda filarmónica y cuerdas especializándolos en la ejecución de los diferentes instrumentos para así desarrollar sus diferentes aptitudes musicales.

Por lo regular, en estos programas culturales que se desarrollan en el municipio de Guadalajara de Buga, se ha querido establecer una dinámica para los jóvenes; especialmente para la población estudiantil, en donde estos, en jornada contraria a sus clases ordinarias de colegio, asisten a las diferentes áreas de formación. Esto con el fin de brindar a estos jóvenes y niños una oportunidad en el buen aprovechamiento del tiempo libre. Por otra parte, también se pretendía elevar el nivel artístico y cultural de la comunidad, queriéndolos enfocar a un estudio musical de calidad.

De esta manera, las promotorías culturales de Guadalajara de Buga funcionaron por siete años, pasando posteriormente por una etapa de transición, en donde estos programas por orden administrativa y por reforma laboral en el municipio fueron cerrados por un tiempo aproximado de 3 años, en los cuales, lamentablemente los procesos de formación artística en el municipio de Buga quedaron limitados al sector privado, excluyendo en muchos casos a la población oficial del municipio. En consecuencia a lo anterior, y queriendo nuevamente fortalecer el factor cultural de la ciudad, al elaborar el nuevo Plan de Desarrollo 2008-2011, se tuvo a bien la formulación del programa de formación artística y cultural y el desarrollo del subprograma de Promotorías culturales en el Subprograma 5.1.1.2. Dentro del marco del Plan Nacional¹.

Ya en el año 2008 estas promotorías cambiaron de dependencia, con la creación de la Secretaría de Cultura y Turismo municipal, por lo cual estos programas de carácter formativo artístico pasaron a formar parte de esta secretaría, ampliando aún más su cobertura y comenzando el proceso de formalizar los diferentes programas culturales adscritos ahora a la secretaría de Cultura y Turismo. Dentro de toda esta plataforma administrativa y dentro de las áreas de música funciona la cátedra de guitarra clásica, la cual pertenece al programa de cuerdas, y busca dar

¹ **Plan de Desarrollo Municipal**, documento administrativo. Guadalajara de Buga, administración 2009-2012.

una formación técnica e interpretativa en desarrollo instrumental de la guitarra por medio de una metodología actualizada y que se ajuste a las necesidades del programa.

1.2 OTRAS INSTITUCIONES

Citando algunos antecedentes anteriores, el programa de promotorías culturales igualmente se ha implementado en otros lugares del país como; la Escuela de artes de Bucaramanga (ESAB), en donde también se da formación en las diferentes ramas del arte, y que igualmente funciona de carácter gratuito para la comunidad, ya que es un programa creado por acuerdo municipal.

Las áreas de desarrollo musical que se manejan en esta escuela son las siguientes:

- **Música Tradicional Folclórica:** se refiere a los ritmos correspondientes a cada región y que contempla instrumentos de cuerda y percusión, como son Guitarra, Tiple, Bandola, Arpa, Cuatro, Tambora, Maracas, Güiro, entre otros.
- **Coro:** contempla la educación de la voz con la adecuada técnica y pedagogía rescatando también el repertorio folclórico nacional como Guabina, Bambuco, Porro, torbellino, Joropo, entre otros.
- **Banda:** se refiere a la adaptación de instrumentos de viento como Trompeta, Saxofón, Clarinete, Flauta travesa, Trombón, Barítono y Tuba, y percutidos como Bombo, Redoblante y Platillos.

También podemos citar otras escuelas con características similares pero que en la parte administrativa funciona un poco diferente, ya que el manejo financiero para la comunidad, no es de carácter gratuito, pero es cofinanciado y auspiciado en un gran porcentaje por la administración municipal. Nos referimos al (INCY) Instituto Municipal de Cultura De Yumbo, que años anteriores funcionaba bajo la figura de Casa de la cultura Manuel Elquin Patarroyo. Este instituto dentro de sus áreas musicales, también manejaban la cátedra de guitarra clásica.

Igualmente en la ciudad de Buga se han manejado diferentes programas y escuelas de música como, La casa de la cultura municipal, La Corporación para el Desarrollo del Artista (CORARTE), la Asociación de Artistas de Colombia (ADECOL) y el programa de extensión cultural de la Universidad del valle sede Buga; la diferencia de los programas anteriores radica, en que las áreas de formación son enfocadas al desarrollo de la música desde una visión informal o como complemento de una educación integral, mas no con un enfoque de desarrollo técnico musical para la formación musical, además de que estos programas ya no son de carácter gratuito, si no, que ya demandan un valor económico.

1.3 NACIMIENTO DE LA CÁTEDRA DE GUITARRA CLÁSICA

La cátedra de guitarra clásica nació en el año 2000 después de haberse logrado una aceptación dentro de la comunidad en el área de cuerdas típicas, y que se alcanzara una buena cobertura de estudiantes de guitarra en el campo de la música popular, para después de un proceso de formación, tanto en los aspectos básicos de la interpretación de este instrumento como en la formación de las diferentes áreas de la gramática musical, se seleccionaran los estudiantes más destacados y que tuvieran ciertas aptitudes mínimas para ingresar al programa de

guitarra clásica como lo eran: un dominio básico del instrumento y un buen dominio de la lectura musical y el solfeo.

La cátedra de guitarra clásica de las promotorías culturales ha formado un considerable número de estudiantes, los cuales hoy en día forman parte de las diferentes instituciones superiores de educación musical como: La Universidad del Valle, La Universidad Nacional, el Conservatorio Antonio María Valencia, El Instituto Municipal de Cultura de Cali, entre otros, y que gracias a la formación musical que recibieran en el programa de guitarra de las promotorías culturales, estos estudiantes han podido desarrollar las herramientas y técnicas musicales para continuar con sus estudios sin tener dificultad en los exámenes de admisión exigidos por estas instituciones.

1.4 FUNCIONAMIENTO Y ESTRUCTURA DEL PROGRAMA

Siguiendo con un proceso descriptivo del programa de guitarra clásica de las promotorías culturales haremos una explicación detallada del funcionamiento de este, con el fin de ilustrar las diferentes actividades pedagógicas y procesos que dentro del programa mismo se manejan.

Los espacios de trabajo donde se desarrolla este programa, son las instalaciones de la Biblioteca municipal Carlos H. Morales y el centro cultural de la Secretaría de Cultura y Turismo que actualmente se encuentra ubicada en la antigua estación del ferrocarril, el cual es un lugar turístico considerado patrimonio cultural de la ciudad, con una locación adecuada para el desarrollo de estos diversos programas culturales. En estos dos lugares, básicamente funciona los espacios donde se desarrollan las clases del programa de guitarra; allí se cuenta con un salón adecuado para el desarrollo de la clase con sus diferentes accesorios como: silletería adecuada, tablero pentagramado, bajo pies, biblioteca archivo y material

de partituras, y un salón de instrumentos en donde se cuenta con un número de 50 guitarras de estudio en buen estado, para de esta manera satisfacer la necesidad de los estudiantes que al comenzar sus clases no poseen instrumento propio y que en esta institución, se les facilita en calidad de préstamo para que estos inicien sus prácticas de ejecución instrumental mientras consiguen su propio instrumento; por otra parte también se cuenta con una sala de audio visuales para el desarrollo de las secciones de apreciación musical.



*Imagen1.*² Estudiante de guitarra clásica del Programa de promotorías culturales.



*Imagen 2.*³ Estudiante de primer nivel de guitarra.

² Archivo fotográfico del autor. **Fotografía del programa de guitarra de promotorías culturales. Año 2009.**

³ Archivo fotográfico del autor. **Fotografía del programa de guitarra de promotorías culturales. Año 2009.**



Imagen 3. ⁴ Clase en las instalaciones de la biblioteca municipal.

Con respecto al número de estudiantes, este se maneja de acuerdo al área de estudio o la materia de clase programada, queriendo decir con esto que hay clases grupales o de conjunto como también clases individuales como la de interpretación instrumental, en donde la clase de instrumento en este caso guitarra clásica se dicta de forma individual o personalizada y las clases de guitarra popular se manejan de forma grupal con un máximo de 15 estudiantes por grupo. Teniendo en cuenta lo anterior, contamos con un salón en cada sede, cada uno con capacidad para 40 personas.

En lo que respeta a los horarios de clase y teniendo en cuenta el calendario escolar de las diferentes instituciones educativas del municipio, que en su mayor porcentaje trabajan en horas de la mañana el programa de guitarra de las promotorías culturales, se desarrolla en jornada contraria a las de clases académicas de las instituciones educativas de la ciudad, estipulando así para su funcionamiento el siguiente programa de estudio y sus respectivos horarios.

⁴ Archivo fotográfico del autor. **Fotografía del programa de guitarra de promotorías culturales. Año 2009.**

HORARIO

LUNES	MARTES	MIERCOLES	VIERNES	SABADO	HORA
3er NIVEL GUIT. CLÁSICA		GRAMATICA MUSICAL	3er NIVEL GUIT. CLÁSICA	ENSAMBLE MUSICAL	2:00pm 4:00pm
APRECIACION MUSICAL	GUIARRA 1er NIVEL NIÑOS	ENSAMBLE MUSICAL			4:00pm 6:00pm
GUIARRA 1er NIVEL ADULTOS	3er NIVEL GUIT. CLÁSICA		GUIARRA 2DO NIVEL ADULTOS		7:00pm 9:00pm

Horario de clases.⁵

⁵ Archivo personal del Autor.

PROGRAMA DE MÚSICA					
NIVEL	MATERIA	INTENSIDAD	No. ESTUD.	DURACIÓN POR NIVELES	ESPECIFICACIONES
I	Guitarra	2	20	6MESES	Reconocimiento y adaptación al instrumento, por medio de elementos básicos de técnica musical.
	Gramática musical	1			
	Apreciación musical	1			
II	Guitarra	2	20	6 MESES	Estudio de elementos complementarios en el instrumento como; ritmos, escalas y estudios para guitarra sola.
	Gramática musical	1			
	Apreciación musical	1			
	Ensamble	2			
III	Guitarra	2	20	6 MESES	Mecánica y sincronización de ambas manos, reconocimiento auditivo del instrumento y su interpretación.
	Gramática musical	1			
	Apreciación musical	1			
	Ensamble	2			
IV	Guitarra clásica	2	10	6 MESES	Introducción a la guitarra clásica, ejercicios de interpretación
	Gramática musical	1			

PROGRAMA DE MÚSICA					
NIVEL	MATERIA	INTENSIDAD	No. ESTUD.	DURACIÓN POR NIVELES	ESPECIFICACIONES
	Apreciación musical	1			(grupetos, apoyaturas, ligados, etc.)
	Ensamble	2			
V	Guitarra clásica	2	10	6 MESES	Arpegios y escalas, montaje de obras para guitarra solista de mediana complejidad y estudio instrumental armónico para varios instrumentos.
	Gramática musical	1			
	Ensamble	2			
VI	Guitarra clásica	2	5	6 MESES	Estudio guitarrístico a conciencia por medio de la interpretación y la comprensión analítica de los periodos musicales y sus géneros.
	Ensamble	2			

Contenidos del programa.⁶

⁶ Archivo personal del autor.

1.5 CONCEPTOS BÁSICOS E IMPORTANTES PARA EL DESARROLLO DE UNA BUENA EJECUCIÓN INSTRUMENTAL GUITARRÍSTICA⁷

Ya profundizando un poco más en el campo de la guitarra clásica, se hace conveniente tener en cuenta los siguientes puntos, los cuales hemos desarrollado en el proceso metodológico empleado en el programa de guitarra de las promotorías culturales y que fueron el producto de una investigación realizada por el maestro Clemente Díaz en su experiencia pedagógica musical, la cual fue aplicada en los programas de interpretación musical, de Funmúsica como preparación de nuevos intérpretes guitarristas en el año 1999 y que hemos extraído lo más relevante del material.

1.5.1 Técnica para la mano izquierda.

1) Los dedos de la mano izquierda, deben estar lo más cerca posible a las cuerdas, separados a un centímetro y medio aproximadamente, pues de esta manera cuando el dedo se necesita tarda menos tiempo en llegar a la cuerda con el mínimo esfuerzo, obteniéndose mejores resultados en la ejecución y evitando el movimiento brusco de la mano izquierda, lo cual es causante de un mal fraseo musical.

⁷ DÍAZ, Clemente. *Ensayo sobre pedagogía musical en la guitarra*, Santiago de Cali – Colombia. Funmúsica año 1999. Pág. 1, 2 ,3 y 4.

Por ejemplo: Esta sería una posición adecuada para la mano izquierda



Imagen 4. Posición mano derecha ⁸



Imagen 5. Posición mano izquierda ⁹

Por otra parte los dedos libres o disponibles durante la ejecución deberán doblar la falange y no presionar mucho la cuerda, si esto no se corrige una vez que el alumno ha pasado por la etapa de adaptación a las cuerdas en ambas manos, origina cansancio y mal fraseo musical durante la ejecución.

Para conseguir este resultado es muy importante “Estudiar muy despacio” sometiendo cada movimiento de los dedos al control de la mente y la voluntad, hasta lograr un movimiento pausado, es decir que el dedo no debe proceder a pisar la cuerda dirigiéndolo en forma brusca en el momento de necesitarlo. En cuanto a esto conviene tener en cuenta los siguientes puntos.

Tablilla en la cual están repartidos los trastes, separados por una barra metálica.

a) La cuerda o cuerdas al aire durante la ejecución, son de vital importancia, ya que esto permite en muchos casos preparar el dedo o dedos, cambiar de posición y desplazar la mano izquierda a cualquier punto del diapasón.

⁸CHAPMAN, Richard. *guía completa del guitarrista*. México. Editorial Diana. S.A. Pág 45.

⁹CHAPMAN, Richard. *guía completa del guitarrista*. México. Editorial Diana. S.A. Pág 45.

- **Ejemplo:** Tomaremos un fragmento de una obra del compositor paraguayo Agustín Barrios Mangoré, en donde veremos la aplicación de este recurso en los compases 26 y 27 del tercer movimiento de **La Catedral**.

LA CATEDRAL

III. Allegro Solemne ♩ = 80

Agustin Barrios Mangoré

Compás 26 y 27



Imagen 6. Fragmento de la obra “La Catedral” del compositor Agustín Barrios.¹⁰

Análisis

Si observamos en la décima corchea del compás 26 (nota Mi de la primera cuerda) podemos ver que esa nota, nos servirá como desplazamiento de la mano izquierda para pasar de la posición del séptimo traste a la posición del segundo traste, conservando de esta manera la frase y evitando cualquier movimiento brusco.

b) Las pausas o silencios también permiten la preparación, cambiar de posición y desplazar la mano izquierda.

¹⁰ ESTOVER, Richard. *The complete Works of Agustín Barrios Mangoré Vol. 1*. Estados Unidos. Mel Bay Publications. Año 2003. Pág. 224.

- **Ejemplo:** Estudio No 11 de Fernando Sor, compases 2 y 3 en Mi mayor.

Estudio No 11

Allegro moderato ♩ = 90 **Fernando Sor**

Compases 2 y 3.

*Preparación de posición

Imagen 7. Fragmento de un estudio de Fernando Sor.¹¹

Observemos como los deferentes silencios de corchea nos pueden servir como desplazamiento de la mano izquierda para los cambios de posición.

Cabe mencionar que la pulsación de dos o más notas en una posición fija permite la preparación de los dedos de la mano izquierda, al igual que en ciertos cambios de posición, Una nota pisada también puede permitir la preparación siempre que la escritura lo permita.

2) En un segundo punto el maestro Clemente Díaz nos propone que debemos evitar la pisada de dos notas inmediatas en diferente cuerda y con un mismo dedo, pues esto origina dificultad y brusquedad en la mano izquierda, no permitiendo el fraseo musical, sobre todo cuando se trata de notas de corta duración.

En notas de larga duración, esto se facilita, no obstante siempre que este movimiento se pueda evitar, debe hacerse, no queriendo decir con esto que este concepto sea siempre inevitable, pues en algunos casos la solución no es posible y cuando esto acontece se necesita habilidad para no permitir el corte de frase, cosa esta que se consigue con un “análisis a conciencia”.

¹¹SEGOVIA, Andrés. 20 Estudios para guitarra de Fernando sor. Estados Unidos. Edgard B. Marks Music Corporation. Año 1945. Pág 13.

- **Ejemplo:** observaremos en el siguiente estudio del compositor Fernando Sor, dos digitaciones propuestas; la primera por el pedagogo y concertista de guitarra Regino Sainz de la Maza y la segunda propuesta en este material.

Primera fórmula digitativa (por Sainz de la Maza)

ESTUDIO EN DO
Guitar

Fernando Sor

-Digitación por Sainz de la Maza

Imagen8. Fragmento de un estudio de Fernando Sor digitado por Sainz de la Maza. ¹²

En esta digitación se puede ver que entre el último tiempo del primer compás, mas precisamente en la nota Fa de la quinta línea del pentagrama y el primer tiempo del segundo compás en la nota Mi del bajo, el dedo 1 de la mano izquierda realiza un salto de la primera cuerda a la cuarta cuerda con el mismo dedo 1, generando esto un movimiento brusco de dicho dedo, rompiendo así el fraseo musical, por lo cual no se aconseja esta digitación.

¹² SAINZ DE LA MAZA, Regino. 30 Estudios para guitarra de Fernando sor, España. Edición Unión musical española. Año 1990.

Segunda fórmula digitativa (digitación propuesta)

ESTUDIO EN DO
Guitar

Digitación propuesta. **Fernando Sor**

The musical notation is in 2/4 time and features a treble clef. It includes fingerings (1-4) and a 'Dedo guía' (guide finger) instruction. The notation shows a sequence of notes with fingerings: (4) 3, (2) 4, (3) 3, (1) 2, (2) 4, (4) 1, and a final note with a 'Dedo guía' instruction.

Imagen 9. Fragmento de un estudio de Fernando Sor digitado por el autor. ¹³

En esta digitación se resuelve el salto que se generaba en la primera fórmula digitativa con el dedo 1 al realizar una técnica llamada **pivot** sobre la nota Fa del tercer tiempo del primer compás, que consiste en pisar la cuerda en forma de cejilla con la parte inferior del dedo (primera falange) y no con la yema de este, quedando de esta manera el dedo disponible para pasar a pisar la nota Mi del primer tiempo del segundo compás que se hará en la cuarta cuerda de la guitarra, resolviendo de esta manera el salto brusco en cambio de posición y conservando la frase musical.

3) También nos dice el maestro Clemente Díaz, que en cuanto a la ceja o cejilla, debemos analizar cuantas cuerdas se deben pisar, pues en muchos casos el dedo índice de la mano izquierda, puede desenvolverse en un mejor desempeño, sirviendo de dedo guía, desplazándose sobre la misma cuerda, facilitando así la ejecución y permitiendo un mejor fraseo musical. Para esto, después del análisis se debe señalar con un número pequeño al lado derecho de la cifra que indica el traste correspondiente, el número de cuerdas a pisar.

¹³ SAINZ DE LA MAZA, Regino. *30 Estudios para guitarra de Fernando sor*, España. Edición Unión musical española. Año 1990.

- **Ejemplo:** El símbolo **II**³ (Indica que en el traste segundo se deben pisar tres cuerdas) y así sucesivamente.

PRELUDIO BWV 1006a

Compases 59 y 60

Guitar

Johann Sebastian Bach

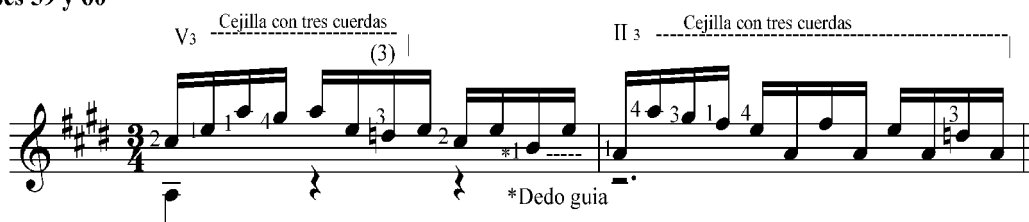


Imagen 10. Fragmento de un preludio de Bach.¹⁴

1.5.2 Técnica para la mano derecha.

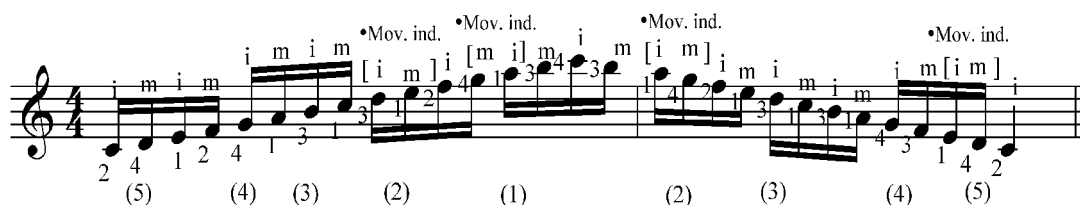
1) En lo referente a la mano derecha, el maestro Clemente nos aconseja evitar las digitaciones (índice-medio), (índice-anular) y (medio-anular) cuando se viene pulsando las cuerdas de abajo hacia arriba. “ movimiento contrario a la posición de la mano derecha en relación con las cuerdas, lo cual exige un mayor esfuerzo de los dedos). De la misma manera se debe evitar las digitaciones (medio-índice), (anular-medio) y (anular-índice), cuando se pulsan las cuerdas de abajo hacia arriba. Este concepto no obstante, no siempre se puede evitar, pues téngase en cuenta que sobre todo en movimientos melódicos, esto es inevitable, de ahí la importancia de estudiar escalas, de forma ascendente y descendente, alternando con la fórmula de digitación derecha a convenir, no permitiendo de ninguna manera, en el acenso o descenso, de pulsaciones de dos notas con un mismo dedo. Sin embargo, las digitaciones de derecha antes dichas, se pueden reducir al mínimo después de un análisis digitativo de la mano derecha a plena conciencia.

¹⁴ BRUGER, Hans Dagobert. *J.S. Bach Compositionen für die Laute*. Edición Denkmäler alter Lautenkunst, Band I. Wolfenbüttel: Julius Zwißlers Verlag. Año 1921. S.L.

- **Ejemplo:** Observemos en la siguiente escala, como las digitaciones que se encuentran en paréntesis nos muestran los diferentes movimientos indirectos que se presentan; se debe pues, cuidar la digitación para no llegar a realizar digitaciones en las que hallan repeticiones de dedos siempre y cuando los movimientos indirectos no se puedan eliminar.

ESCALA DE DO

Digitación i-m



•Movimiento indirecto

Imagen 11. Escala de Do con digitación propuesta para guitarra.¹⁵

2) En lo que concierne al punto primero, igualmente los dedos de la mano derecha, en el estudio inicial del instrumento se debe acostumbrar a no separar mucho de la cuerda, una vez que ha iniciado la pulsación. Por otra parte, en lo referente a pulsar la cuerda de forma apoyada, o sea, que el dedo descansa sobre la cuerda inmediata, una vez que inicio la pulsación no debe levantarse si no en movimiento alternado con el dedo que pulsa.

¹⁵ Elaboración del autor.

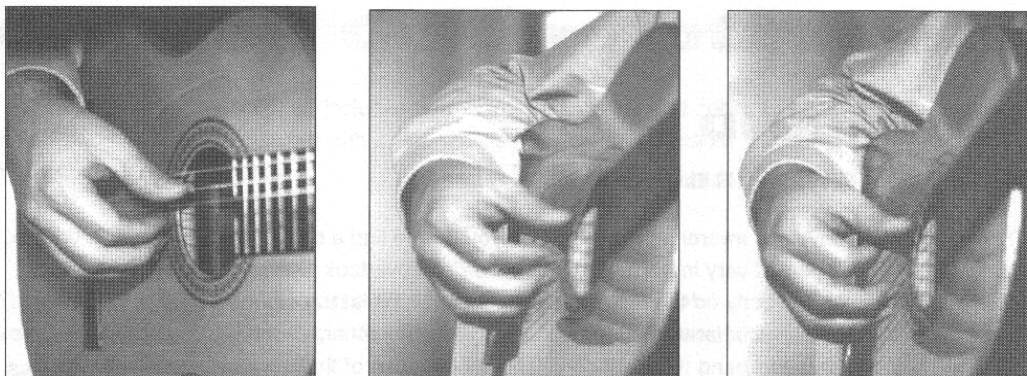


Imagen 12. Posición propuesta para la mano derecha.¹⁶

Cuando interviene el pulgar de la mano derecha para pulsar, no debe permitirse su apoyo en la cuerda inmediata inferior, pues su movimiento de pulsación será con dirección al índice, si tocar o rozar ninguna de las cuerdas inmediatas a la que se pulsa. El movimiento de pulsación apoyada del pulgar será en casos especiales.

En otro aspecto, conviene tener en cuenta que el momento de intervención del pulgar en su pulsación, ninguno de los dedos restantes (índice, medio y anular), deberá rozar o apoyarse en ninguna cuerda. En caso contrario, durante la ejecución sobre todo de los arpeggios, se perdería el resultado efectista, pues la belleza de los arpeggios en el campo guitarrístico está en que las notas que los componen, sigan vibrando sin interrupción.

3) Por otra parte el maestro Clemente Díaz, recomienda ejercitarse con ciertos estudios, combinando la pulsación apoyada y sin apoyar, la guitarra culta o clásica, no debe interpretarse pulsando siempre con pulsación apoyada, ni tampoco en caso contrario o sea, pulsando siempre sin apoyar. La alternación de ambas pulsaciones es lo más aconsejable.

¹⁶ OAKES, David. *Classical y fingerstyle, guitar techniques*. S.L. Edición Hal – Leonard corporación. Año 2000. Pág 8.

Tres de los más importantes maestros de la guitarra como lo son: Fernando Sor, Dionisio Aguado y Mateo Carcassi, dejaron estudios y ejecuciones para este fin, de ahí la importancia de estos grandes genios al incluir por encima de otros autores, sus estudios y ejercicios durante el aprendizaje y práctica de la guitarra.

4) En el estudio inicial conviene en lo que respeta a la mano derecha (su correcta posición), ponerle atención al dedo meñique, su encogimiento o tensión, es señal de que la mano derecha no está suelta, relajada o libre de tensión. Para corregir esto, es importante estudiar frente a un espejo. Para terminar, algunos consejos: tener las uñas bien cortas en la mano izquierda, para una mejor pisada de la cuerda.

Tener las uñas de la mano derecha largas y que sobresalgan un milímetro mas o menos sobre la yema, pues para mejor sonido es importante la fusión de yema y uña, y por último, no mojarse las manos después de una práctica guitarrística pues al estar acalorado por el trabajo, mojarlas puede producir torceduras.

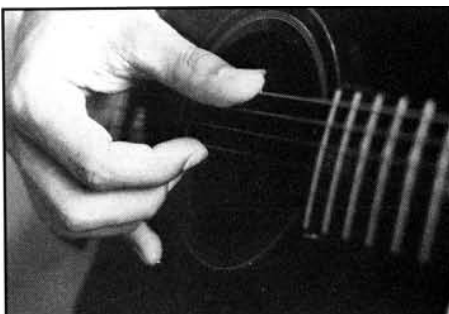


Imagen 13. Posición incorrecta del meñique.¹⁷



Imagen 14. Posición correcta del Meñique.¹⁸

¹⁷ BERLE, Arnie and GALBO, mark. *Fingerstyle blues Guitar*. New York. Editions Rolland Ottewell. Año 1993. Pág 8.

¹⁸ BERLE, Arnie and GALBO, mark. *Fingerstyle blues Guitar*. New York. Editions Rolland Ottewell. Año 1993. Pág 8.

CAPITULO II.

2. HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS Y TECNICAS DE INTERPRETACIÓN MUSICAL EMPLEADOS EN EL PROGRAMA DE GUITARRA DE LAS PROMOTORÍAS CULTURALES

Comúnmente los aspirantes a ser guitarristas, que se dedican al estudio serio del instrumento, inician sus estudios musicales en academias, Casas de la Cultura u otros institutos de arte. Posteriormente estos aspiran a fundamentar sus conocimientos musicales y deciden realizar estudios musicales de calidad en algún instituto de educación superior como: las universidades y conservatorios. Hemos de saber que estas instituciones por lo regular exigen una prueba de aptitud o de conocimientos musicales a los diferentes estudiantes que aspiran ingresar a sus distintos programas de formación musical.

Por esta razón, la cátedra de guitarra clásica del programa de promotorías culturales, ha desarrollado una pedagogía integral tanto en sus herramientas y técnicas interpretativas que se ajusten a cada uno de los diferentes géneros musicales.

De igual manera, se quiere ofrecer al estudiante una mayor versatilidad al desarrollar diferentes formas en su ejecución y variando según el género musical que se esté interpretando. Salvo en algunos géneros más complejos como: el flamenco, el jazz y la música clásica, en donde se requiere un desarrollo en algunas ocasiones estándar en la técnica. Lo anterior, con el objetivo de brindar algunas herramientas en la ejecución e interpretación para el desarrollo de pasajes musicales, en donde la guitarra muestra su potencial sonoro por medio del ejecutante conservando similitudes en algunos aspectos y conceptos técnicos.

En esta sistematización, nos ocuparemos básicamente de la metodología técnica e interpretación de la guitarra, en el género de la música clásica, ya que este es el campo de acción para el cual se ha querido desarrollar este documento, con el objetivo de poder brindar algunas herramientas a los nuevos estudiantes de guitarra, para que estos puedan acceder más fácilmente o tener una ruta más segura para el ingreso a la educación superior, desarrollando los requerimientos musicales y de la ejecución instrumental que estas instituciones exigen.

2.1 LA PLANEACIÓN REFERENTE AL ESTUDIO

Por lo regular la mayor parte de los estudiantes anhelan disponer de una planificación diaria de estudio; relación que existe entre el tiempo empleado en estudiar y los resultados obtenidos. Podemos hablar de rendimiento absoluto del 100% pero, esto no suele ser la realidad debido a diferentes factores naturales que se nos presentan en el abordaje del estudio musical como: la distracción y la divagación musical, por esta razón se recomienda al estudiante tener una claridad y dividir el estudio del instrumento en diferentes etapas.

Por lo anterior, en el programa de guitarra de las promotorías culturales, hemos elaborado una ruta a seguir al momento de comenzar nuestra jornada de trabajo musical.

Calentamiento: es de vital y suma importancia activar los dedos mediante ejercicios técnicos y de relajación, para conseguir una buena flexibilidad, equilibrio, precisión y además para evitar traumas o lesiones futuras por falta de un buen calentamiento físico.

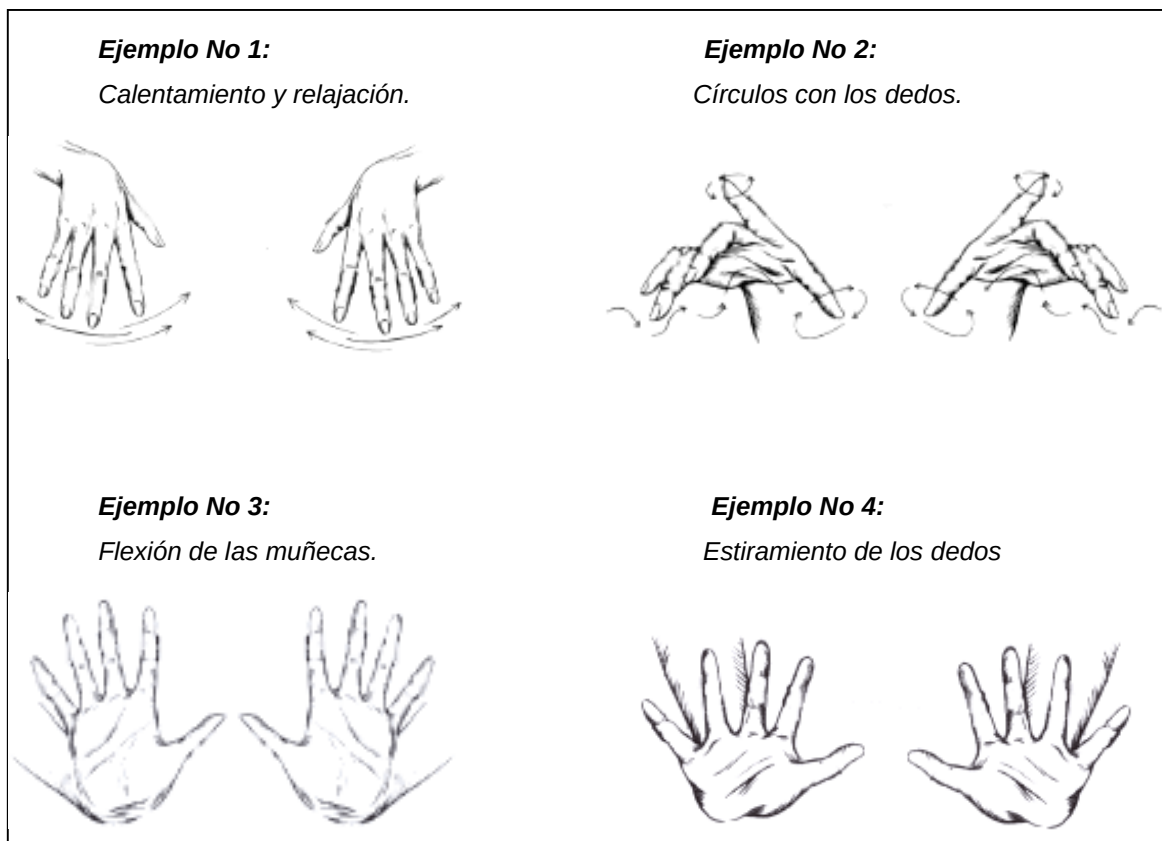


Imagen15. Ejercicios de calentamiento. ¹⁹

Estudios: Realizar estudios preparatorios de digitación guitarrística que planteen dificultades específicas y posibles soluciones a dificultades técnicas de pasajes musicales de alguna obra específica.

Profundidad en el trabajo: Realizado una buena lectura de la obra, la finalidad perseguida es solucionar cualquier irregularidad implica un trabajo reflexivo, analítico, el trabajo de fondo está dirigido a potenciar el desarrollo y progreso de secciones o fragmentos aislados, solucionando las dificultades, problemas o particularidades que encierran.

¹⁹ ANÓNIMO. *Ejercicios de calentamiento. Un programa completo para crear destreza y flexibilidad.* S.F. Extraído el 11 de noviembre de 2010 desde http://socratesplanet.net/lecciones/tecnicos/ejercicios_de_calentamiento.pdf

Visualización interpretativa: Frente a la partitura, sin el instrumento, y si es posible con los ojos cerrados, vamos a escuchar mentalmente en nuestra imaginación la recreación interpretativa ideal de la obra con el fin de ir creando una interpretación musical propia y original de la obra por el intérprete.

2.2 LENGUAJE MUSICAL

Cuando se habla de música, por lo regular se habla de una expresión y un sentir cultural a través de un discurso musical emitido por algún instrumento o la misma voz humana; pero poco se tiene en cuenta que hay que ir más al fondo, sabemos que la expresión musical es un discurso, pero este tiene que ser claro y preciso al igual que el idioma o lenguaje, y que este discurso debe tener la capacidad no sólo de transmitir sentimientos o ideas, si no, de crear un dialogo entre los diferentes interlocutores que intervienen en él, dejando al oyente la sensación de una idea emotiva por medio de una expresión abstracta libre de palabras, las cuales son sustituidas por un lenguaje transparente de sonidos que puede emitir una frase musical.

Teniendo en cuenta lo anterior, hay que tener claro que la música es también una forma de comunicación unilateral, es decir: interprete o agente emisor y oyente o receptor. Por esta razón, hay que ser claros y precisos en lo que queremos expresar por medio de un instrumento como la guitarra y que para esta parte debemos de tener en cuenta que, debemos contar con una parte física y motora capaz de resolver las dificultades de los pasajes musicales y la resistencia en general; hablamos pues de un elemento de fundamental importancia en la ejecución instrumental el cual se conoce como técnica.

2.3 TÉCNICA

Podremos definir la técnica como, “los procedimientos y procesos a seguir a con el fin de dominar una línea musical o una dificultad de esta misma” ²⁰, es decir que la técnica más que dar las herramientas del desarrollo de la ejecución musical, es la base principal de un sonido claro y preciso para emitir una frase musical.

Según a lo anterior y de acuerdo a lo que se plantea en el programa de guitarra de las promotorías culturales, la guitarra no es indiferente a estos procesos o procedimientos ya que se le conoce como uno de los instrumentos musicales más complejos en el desarrollo de su técnica, debido a que son los instrumentos de cuerda pulsada los que deben cuidar más la limpieza y claridad del sonido, ya que además de emitir un sonido, el ejecutante de este instrumento debe de embellecerlo y redondearlo²¹.

En lo que se entiende como un método de técnica, son aquellos que nos brindan la formación como: saber cuáles son las diferentes dificultades mecánicas que pueden existir en la interpretación de la guitarra, de tal manera que, trabajadas aisladamente cuando sea necesario, facilitar su realización.

2.4 CONDICIÓN FRENTE AL ESTUDIO

En lo que respeta a la intensidad de horas de estudio, por lo regular se piensa en el número de horas diarias dedicadas al desarrollo del trabajo instrumental, y aunque este es un elemento de suma importancia, no es ni el único ni el más

²⁰ FERNANDEZ, Eduardo. “Técnica, mecanismo y aprendizaje” una investigación sobre llegar a ser un guitarrista. Publicado en (Montevideo) Uruguay por ART. Ediciones en el año 2000. Pág 6.

²¹ FERNANDEZ, **Eduardo**. Ibíd. Pág. 7.

relevante de los factores y elementos que determinan la eficacia y avance en el estudio de la guitarra.

El concepto de que a mayor tiempo de estudio, son mejores los resultados, es por lo regular un postulado a medias,

pues se ha podido comprobar que muchos estudiantes después de realizar una gran jornada de horas de estudio, observan con desanimo que no les fue productivo el tiempo; hacer una diferencia entre el tiempo dedicado diariamente al instrumento, del tiempo que realmente ha sido útil por haberse traducido en avances logrados en los diferentes objetivos que se quieren alcanzar en determinado momento de estudio.

El principal problema radica en una actitud de desatención a lo que se esta haciendo, y comúnmente esta ausencia de atención la podemos relacionar con elementos fundamentales en el desarrollo de la atención en el estudio instrumental como lo es, la falta de un elemento de motivación, pues es curioso ver que el rendimiento musical de un estudiante no se da solamente por sus aptitudes musicales sino, por actitud de motivación personal.

Cuando la actitud es positiva y motivadora influye a que el estudiante reconozca su talento, pero, por otra parte, cuando la actitud motivadora del intérprete es dificultosa, este pasa a ser el responsable de obstruir el desarrollo de sus valores. Un estudiante con una buena motivación, es un estudiante capaz de lograr sus metas y objetivos.

De igual manera otro elemento que participa en el proceso de aprendizaje guitarrístico instrumental, es la aplicación de un material o método de estudio que permita proyectar un mapa de orientación en su trabajo individual.

La cantidad de horas en el estudio, son vitales para un buen aprendizaje instrumental, pero con la disponibilidad precisa de concentración atención y ubicación de todos los sentidos en el montaje musical.

También es importante considerar que la impaciencia de algunos estudiantes en querer lograr resultados inmediatos nos conlleva a desarrollar hábitos nocivos, que nos obstaculizan en el desarrollo de una buena interpretación musical en la guitarra.

No es aconsejable el afán de querer terminar una obra musical en el menor tiempo posible, pues esto causa, que a raíz de la inconsciencia musical el estudiante no dé a sus dedos la información técnica y precisa para la ejecución de la guitarra, pues también conviene saber que los dedos del intérprete pertenecen a una parte física y neuromotora, a los cuales si se les acostumbra a ejecutar el instrumento rápidamente y de forma defectuosa, seguirán actuando en la forma en que se les ordenó la información, y por esta razón conviene realizar un estudio lento y consciente del instrumento, para que así, los dedos que participan en la ejecución instrumental, trabajen con conciencia y reciban una información más adecuada y técnica para que cuando trabajen de forma mecánica lo puedan hacer de una forma más precisa ²².

2.5 MECANISMO REFLEXIVO DE INTERPRETACIÓN

En esta parte se hace conveniente conocer lo que concierne al mecanismo, del cual el maestro y pedagogo musical Eduardo Fernández nos dice lo siguiente: “el mecanismo tiene la propiedad de pertenecer al campo de los reflejos adquiridos, o habilidades del individuo”²³. Podríamos considerarlo como el significado de la frase

²² FERNÁNDEZ, **Eduardo**. Ibíd. Pág. 7 y 8.

²³ FERNÁNDEZ, **Eduardo**. Ibíd. Págs. 3,4 y 5.

“yo sé tocar” en boca de un ejecutante no muy reflexivo. Esta frase no significaría necesariamente que él es capaz una obra dada, sino que incluso antes de abordar una obra determinada o de tomar el instrumento en sus manos, tiene en abstracto la capacidad de dominar el instrumento. Otra manera de aproximarnos a la idea de mecanismo sería considerar la idea que un ejecutante tiene la guitarra.

Dado que el mecanismo forma parte de los reflejos adquiridos, él no está presente como tal en la consciencia del ejecutante. Las acciones físicas necesarias para tocar son sumamente complejas y requieren una cantidad tan grande de actividades separadas y coordinadas del sistema neuromuscular que si estuvieran presentes en la consciencia del ejecutante, es muy posible que este no fuera capaz de llevarlas a cabo.

Uno no puede menos que preguntarse si no habrá un medio más rápido y sencillo de adquisición del mecanismo, sobre todo el caso de adultos cuyo cerebro y sistema neuromotor ya están completamente desarrollados.

2.6 CICLOS DEL ESTUDIO EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

Cuando no se sabe cuáles son los objetivos musicales de lo que queremos lograr, se nos presenta insuficiencia en el logro de resultados concretos producidos por el desánimo y la desmotivación, en cambio, si por el contrario, disponemos de un amplio conocimiento de objetivos para el montaje de una obra instrumental, el proceso es más eficaz y productivo.

Plantearemos a continuación varios elementos musicales los cuales se han desarrollado dentro del programa de guitarra de las promotorías culturales.

Ejecución instrumental: al referimos a una labor concreta sobre una obra musical, el mecanismo de reflejos que nos permite ejecutar el instrumento, no nos

permitirá necesariamente ejecutarlo siempre bien, es decir, no siempre estará a la altura de los acontecimientos. Una frase musical seleccionada puede presentar resistencia a la repetición y al paso del tiempo, y seguir con la misma dificultad, aunque todos los factores mecánicos necesarios para su dominio estén en la insistencia del ejecutante.

Esta situación de saber interpretar la guitarra y a la vez no poder hacerlo, nos obliga establecer nuevos conceptos, que precisamente hemos definido anteriormente como técnica: la capacidad de poder interpretar un pasaje determinado de la forma deseada.

Para esta labor de resolver un pasaje musical preciso, es necesario tener una idea clara del objetivo que se quiere conseguir con el pasaje a estudiar.

Esto nos da por entendido que se han tomado consideraciones en cuanto al tiempo y pulso musical, dinámica, colores, articulación y timbre, pero mas aunque haya un concepto musical claro del pasaje. Si esto no se presenta antes del trabajo técnico, nuestra interpretación musical se nos presentara como si fuéramos una máquina, con resultados imprescindibles. La concepción y comprensión musical del pasaje nos determinará incluso cuál es el pasaje a estudiar. Se debe seleccionar un fragmento que contenga un cierto sentido musical.

Ya escogido el fragmento, se establecerá la digitación más adecuada al concepto musical que se quiera logra, y el trabajo técnico se fundamentará en el desarrollo de un ejercicio y en el estudio con el instrumento de dicho ejercicio. Tomaremos como ejemplo la primera parte del estudio No 3 Óp. 60 (Andantino) en La mayor del compositor Mateo Carcassi que consta de ocho compases.

Este estudio se encuentra bajo una cifra indicadora de compás de 4/4; podemos citar en una primera instancia, que la digitación más adecuada para la mano derecha sería: el dedo pulgar para el bajo y los dedos índices, medio y anular en las tres primeras cuerdas en el siguiente orden; para la primera cuerda el dedo anular, para la segunda el dedo medio y para la tercera el dedo índice. Esta digitación recomendamos mantenerla durante todo el estudio²⁴ (obra musical).

Estudio No 3 Op. 60 (Andantino)

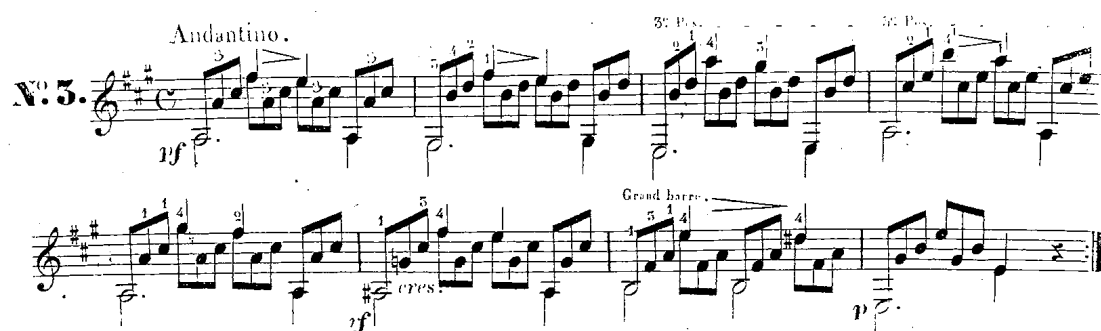


Imagen 16. Fragmento de un estudio de Carcassi.²⁵

Ya una vez explicado la digitación de la mano derecha, explicaremos lo correspondiente a la mano izquierda.

Compás No 1



En el primer compás, las notas La y Do sostenido de la tercera y segunda cuerda serán pisadas con los dedos 1 en la tercera y 2 en la segunda, y la nota Fa sostenido de la primera cuerda será pisad con el dedo 3; posteriormente el dedo número 3 que se encontraba en el Fa sostenido, deberá levantarse para pulsar la nota mi de la primera cuerda y de igual manera este dedo 3 debe

²⁴ Por estudio se entiende como una obra musical destinada a un fin u objetivo técnico en el instrumento.

²⁵ CARCASSI, Mateo. 25 Estudios para guitarra op. 60. Revisados y digitados por Miguel Llobet. Buenos Aires - Argentina. Ricordi Americana, Sociedad anónima editorial y comercial .S.A. Pág 5.

preparar la posición e irse acercando al sol sostenido de la sexta cuerda del segundo compás. Al tiempo que el dedo 3 opera en preparar su próxima posición, el dedo 2 debe de servir como dedo guía al no levantarse del todo de la nota do sostenido del primer compás y deslizarse hasta la nota re del segundo compás.

Compás No 2



Ya en el segundo compás la digitación establecida será la siguiente: el dedo 3 irá n el Sol sostenido de la sexta cuerda, el dedo 4 en la nota Si de la tercera cuerda, el dedo 2 en la nota re de la segunda cuerda y por último el dedo 1 en el Fa sostenido de la primera cuerda. Cabe aclarar que la melodía se encuentra en las notas superiores o agudas, por lo regular en la primera cuerda y por esta razón el dedo anular de la derecha debe realizar una acentuación sobre esta cuerda para destacar la melodía.

Compás No 3



Al pasar al tercer compás, la nota Mi de la sexta cuerda al estar en el primer tiempo nos da la preparación para organizar la digitación de este compás; de esta forma los dedos 2 y 1 deben pisar casi al mismo tiempo las notas Si y Re de la tercera y segunda cuerda, para posteriormente el dedo 4 posarse sobre la nota La de la primera cuerda.

Compás No 4



En el cuarto compás en dedo 2 que estaba ubicado en la nota Si de la tercera cuerda, ahora se deslizará como dedo guía hasta la nota Do sostenido de la misma tercera cuerda para preparar la nueva posición de este compás, al mismo tiempo que se pulsa la nota La de la quinta cuerda de este mismo compás. Ya ubicada esta primera posición del cuarto compás el dedo 1 pisara las notas Mi

de la segunda cuerda y realizará una media cejilla pisando solo la segunda y primera cuerda, con el fin de adelantarse a la posición de la nota La de este compás que se encuentra después de la nota Si de la primera cuerda y que sonará después de que el dedo 4 se levante cuando la nota Si halla cumplido su duración y de paso a la nota La.

Compás No 5



En el quinto compás la nota La de la quinta cuerda al aire nos preparará para ubicar una media cejilla en el segundo traste para pisar las notas La y Do sostenido de la tercera y segunda cuerda, mientras que el dedo 4 pisa la nota Sol sostenido de la primera cuerda y Luego se levanta para que suene la nota Fa sostenido de esta misma cuerda; esta posición se mantendrá hasta el tercer tiempo de este compás, ya que en el cuarto tiempo al pulsar nuevamente la nota La de la quinta cuerda se debe retirar la posición anterior con el fin de que los dedos 2 y 3 se ubiquen en la tercera y segunda cuerda respectivamente y nos preparen la posición del siguiente compás.

Compás No 6



Ya en el sexto compás la nota la sostenido se pisará con el dedo 1 mientras que el dedo 3 que estaba ubicado en el Do sostenido de la segunda cuerda continuará en esta misma posición fija mientras que los demás dedos ubican sus nuevas posiciones; el dedo 4 pisara la nota Fa sostenido de la primera cuerda.

Compás No 7



En el compás séptimo el dedo 1 que estaba ubicado en el La sostenido en el compás anterior, funcionará como dedo guía deslizándolo hasta la nota Si del sexto

compás y realizando una cejilla de cinco cuerdas mientras que el dedo 3 pisa el Fa sostenido de la cuarta cuerda y el dedo 4 pisa la nota Mi de la segunda cuerda para deslizarse como guía hasta la nota Re sostenido de la misma segunda cuerda.

Compás No 8



Finalmente en el octavo compás, la nota Mi de la sexta cuerda nos da la preparación para la posición de las notas de este compás, en donde el dedo 1 pisará la nota Sol sostenido de la tercera cuerda mientras que el dedo 2 espera para pisar la nota Mi de la cuarta cuerda que se encuentra en el tercer tiempo para concluir con el final de esta primera parte.

El objetivo de este proceso es que al final del mismo, el pasaje musical esté dominado.

En todo este proceso es de vital importancia el papel receptor del oído. Sabemos por experiencia propia de estudiantes de guitarra que, simplemente no oyen lo que están interpretando, y esto no es una casualidad ni se debe a incapacidades propias del intérprete.

Cuando no nos enfocamos en la adquisición de la sensación neuromotora sino en la descripción de los movimientos desde un punto de vista exterior al estudiante, éste carece de herramientas para juzgar por sí mismo si lo que está haciendo es o no correcto. Son varios los estudiantes que se acostumbran a interpretar la guitarra en frente de su maestro, en espera de que este haga las correcciones que el alumno crea necesarias y así el cuerpo del estudiante deja de ser suyo para pasar a pertenecer al maestro, y no como objetos autónomos, sobre los cuales no tiene control ni responsabilidad, y que es al maestro a quien corresponde controlarlos.

Queremos decir pues, que en la etapa del aprendizaje musical de la guitarra, es necesario desarrollar la capacidad de escuchar al mismo tiempo que se toca. Se debe, por supuesto, realizar a la vez ambas cosas y al serlo estaremos en el buen camino para llegar a ser verdaderos músicos.

Posteriormente a este proceso de técnica, es importante tener en cuenta varios factores que se deben ir dando paulatinamente en el desarrollo instrumental de la guitarra como lo son:

Expresión: con el fin dar a escuchar al oyente lo que interprete quiere transmitir.

Lectura: los rudimentos de la gramática musical, deben tenerse claros y precisos para descifrar los diferentes códigos musicales que la partitura demanda.

Digitación: para resolver los requerimientos mínimos de la interpretación de los diferentes pasajes musicales.

Precisión: la cual es lograda con los diferentes ejercicios mecánicos en el comienzo del aprendizaje instrumental.

Velocidad progresiva: la cual se debe incrementar paulatinamente de acuerdo al dominio de los diferentes pases musicales.

Sonido: el cual el estudiante debe ir encontrando su propio sonido que lo caracteriza en la interpretación propia del mismo.

Retentiva: ya que la guitarra es un instrumento melódico y armónico lo cual se es más dificultoso la interpretación musical leyendo una partitura y por esta razón y para mayor claridad en el sonido se hace necesaria la memorización de los pasajes musicales.

Comprensión: la cual el guitarrista debe fusionarla a su desarrollo integral en la ejecución de la guitarra para expresar todo el contenido global de lo que este ha percibido en el proceso de estudio de la obra musical que se tiene en montaje.

2.7 FASES DE PREPARACIÓN INTERPRETATIVA

En el estudio de la interpretación musical se hace necesaria una planificación adecuada con el fin de determinar un horizonte a seguir en el montaje de la obra musical que se piensa abordar, pues no es recomendable enfrentarse a un proceso de interpretación sin tener un objetivo claro de lo que se piensa trabajar en el instrumento. Para esto hemos considerado importante tener en cuenta los siguientes puntos.

Selección de la edición: la partitura es el primer contacto visual que se tiene con la obra musical; por esta razón se hace necesario que el estudiante escoja una buena edición, que se asimile más a la versión original del compositor.

Originalidad de la partitura: para esto podemos servirnos de los Faximil en donde las partituras han sido revisadas y corregidas por el mismo compositor de la obra musical.

Lectura: Esta no solo debe ser de manera teórica, si no que debemos lograr una aplicación a los elementos de la gramática musical, realizando un minucioso análisis de los diferentes grafismos que aparecen en la partitura, los cuales deben de estar claros y precisos para que el proceso de lectura, memorización y ejecución de los diferentes pasajes musicales arrojen unos resultados óptimos al momento de la interpretación musical.

Por otra parte se hace necesario el desarrollo de un excelente oído musical, para de esta manera poder tener una idea con respecto a una audición interna sobre

como suenan estos símbolos musicales al tiempo que se realiza el proceso de lectura.

CAPITULO III.

3. SOLUCIÓN DE DIFICULTADES

Para la solución de las diferentes dificultades que se nos puedan presentar en la guitarra plantearemos tres frases operativas, la cuales se han podido comprobar e implementar en la pedagogía manejada con los estudiantes de guitarra de la cátedra de guitarra del programa de las promotorías culturales: ubicación del problema, causas que lo produce, y aplicación de soluciones adecuadas a cada caso.

3.1 UBICACIÓN DEL PROBLEMA

Cuando nos referimos a este punto debemos primero que todo crear una conciencia analítica y autocrítica para de esta manera identificar la ubicación exacta de los pasajes musicales que nos causen diferentes problemas técnicos e interpretativos para luego pasar a conocer las notas afectadas y comenzar a crear una ruta de posibles soluciones técnicas con el fin de obtener una ejecución limpia y un sonido musical bello y redondo.

Cabe en esta parte tener en cuenta que la auto audición del intérprete juega un papel importante en el desarrollo de la interpretación musical, pues se ha podido comprobar que la mayor parte de los estudiantes que comienzan con el estudio del instrumento, no se escuchan mientras están ejecutando alguna obra o pasaje musical, y es allí donde radica uno de los primeros obstáculos para el desarrollo instrumental, ya que se pierde la capacidad de estar conscientes y críticos al momento de abordar el estudio musical, llevando esto a pasar por alto muchos errores técnicos e interpretativos en el instrumento; por otra parte el estudiante que no se escucha mientras toca, pierde su autonomía y siempre tendrá que estar

pendiente de las observaciones que el maestro realice para el montaje musical, es decir que este pasa a ser parte del maestro, no queriendo decir con esto que un maestro o un guía no sea necesario, pues sabemos que en una instancia es importantísimo, pero el estudiante también debe de ir creando su propio criterio interpretativo.

Varios pedagogos musicales coinciden en el postulado anterior, como el maestro Clemente Díaz, cuando nos expone acerca del estudio lento y a conciencia; también el maestro Eduardo Fernández, cuando nos habla de la autonomía musical y la audición propia de lo que el intérprete está ejecutando.



Imagen 17. Fotografía de un concierto musical.²⁶

²⁶ Imagen tomada del concierto de guitarra organizado por la Dirección Municipal de Cultura "Tierra Mestiza" en Noviembre de 2010. Extraído el 20 de Febrero de 2011 desde <http://impreso.milenio.com/node/8859361>

3.2 ORIGEN DEL PROBLEMA

Para identificar las diferentes causas que pudieran producir un problema técnico determinado, ubicaremos primero que todo la naturaleza del problema, es decir, su origen natural desde un aspecto físico o desde una memoria interpretativa ya adquirida.

Seguidamente debemos revisar una posición corporal adecuada para que la interpretación musical sea más fluida y dinámica que nos brinde la capacidad de un buen rendimiento físico en las jornadas de estudio o de interpretación (recitales, audiciones, conciertos etc.).

Igualmente debemos procurar en lo posible evitar las tensiones, ya que para un mejor desarrollo en la ejecución de un instrumento musical se recomienda la completa relajación ya que esta ofrece mejores resultados y mas flexibilidad a la hora de ejecutar la guitarra, y para esto debemos tener claro que la posición del guitarrista debe de estar relacionada con la ubicación del cuerpo en el espacio asi como lo veremos en la siguiente ilustración.



Imagen 18. Ilustración sobre la posición adecuada en la guitarra.²⁷

²⁷ MORENO, José Miguel. *Guitarra romántica, Guitarra post-romántica*. S.L. Editado por Glossa Music, Año 2000. Pág.2.

Existe la opinión unánime que sostiene que la mejor postura para el guitarrista es aquella que le posibilita el más amplio margen de movilidad según los requerimientos técnicos que le exige el instrumento y que, además, sea cómoda y flexible, es decir, adaptable a las características corporales de cada individuo. Las distintas escuelas (y experiencias personales) aceptan, pues, que una ubicación correcta de la guitarra y de su ejecutante debe permitir la mayor libertad de movimientos a cualquier complexión y ha de ser necesariamente descansada; incluso también han abandonado ya el criterio de que la postura debe ser distinta según se sea hombre o mujer.

Es sabido que la posición sentada es la más adecuada para trabajos que no requieren mucha actividad física, pues posibilita una buena estabilidad del cuerpo, implica una pequeña sobrecarga muscular, poca carga circulatoria y buena coordinación de movimientos. Todo lo anterior se da si el asiento reúne ciertas condiciones. Un asiento adecuado recibe el nombre de asiento ergonómico, aunque un asiento ergonómico en cierto sentido debe estar específicamente adaptado al individuo, se puede establecer algunos criterios generales de que todo guitarrista o estudiante debe intentar cumplirlos.

Otra causa que puede originar un problema de interpretación musical, es la falta de reconocer el entorno musical en cual se ha creado la obra musical, es decir que también debemos realizar una precisa revisión del entorno musical en el cual se desenvuelve la obra que iremos a interpretar o que se encuentra en proceso de montaje, para que de esta manera le demos el enfoque interpretativo al en el cual se enmarca la pieza u obra musical, pues debemos de saber que la música se divide en géneros, periodos y estilos musicales y que no es la misma interpretación que se le debe dar a una obra de del periodo barroca a una obra del periodo clásico o contemporáneo, ya que el contexto interpretativa cambia en un gran porcentaje.

Otro de los elementos específicos que nos pueden crear dificultades o problemas es la digitación, pues esta parte debe de estar prácticamente resuelta en una primera instancia, para esta parte correspondiente a la digitación podemos encontrar una buena guía en el punto expuesto en páginas anteriores *“conceptos básicos e importantes para el desarrollo de una buena técnica instrumental guitarrística”*²⁸ del maestro Clemente Díaz.

Finalmente el fraseo es uno de los elementos fundamentales que se puede ver afectado si no se tienen en cuenta los puntos anteriores, además de tener una comprensión musical plena de las diferentes frases que componen la obra musical que se esté trabajando; y para finalizar esta parte debemos crear un compendio de todos los aspectos que hemos considerado en esta parte, para una memoria consciente y aplicar una precisa velocidad de ejecución y memoria.

3.3 SOLUCIONES ADECUADAS

Para determinar diferentes soluciones que nos puedan resolver los conflictos que se nos puedan presentar en el proceso de la ejecución instrumental en la guitarra es importante detectar las desigualdades y, una vez descubiertas someter a los dedos a un proceso de readaptación, con el fin de que estos reciban, otra vez la información adecuada y consciente que se ha analizado en el proceso de corrección técnica y así comenzar a equilibrar las diferentes igualdades musicales como lo son:

1. Igualdad mecánica; la cual se logra al crear conciencia de todos los aspectos técnicos en el instrumento y haber resuelto los diferentes problemas de ejecución en el instrumento.

²⁸ DÍAZ, A Clemente. Op cit. Pág 1 y 2.

2. Igualdad expresiva; la cual la podemos enmarcar dentro del proceso de interpretación, y es allí donde debemos aplicar todos los diferentes elementos de la dinámica expresiva interpretativa.
3. Atención consciente; cuando la atención del estudiante esta fuera del contenido musical es decir, ocupada en otra cosa, mientras que los dedos están actuando por inercia mecánica se produce una disociación psicofísica que suelen traer como consecuencia la acción mecánica incontrolada de los dedos.

3.4. PROCEDIMIENTO DE ESTUDIO

Para un avance progresivo y un buen desarrollo en la interpretación musical de una determinada obra en especial, hay que disponer de un programa racional de estudio.

a) Lo primero que hay que realizar es una inspección general de la obra.

- En el siguiente ejemplo de una obra para guitarra del compositor Rolan Dyenz, podremos observar los diferentes símbolos y grafismos que se presentan en la obra musical, para lo cual se considera que el intérprete debe de conocer previamente su simbología.

- **Ejemplo: Fragmento de una obra de Roland Dyenz.**

TANGO EN SKAI

Cette pièce est enregistrée : sur disque ALUIDIS N° AV 4731
sur cassette ALUIDIS N° AV 5731

Roland DYENS

Un rien canaille (♩ = 66)
(8^e alla)

Mélodie claire
Accompagnement léger

breve (comme un clin d'œil)

Glace.

Glace.

Glace.

(déplacer la même position en soulevant le doigt 1)

(8^e alla)

H.V.

Imagen 19. Fragmento de una partitura para guitarra.²⁹

- b) Plantearse las dudas que pueden surgir. Esto mantiene el interés y determina la participación activa en el proceso del aprendizaje. El aprendizaje activo es mucho más eficaz que el pasivo.
- c) Leer activamente, leer para recordar.
- d) Detenerse y recordar lo que se ha estudiado. Esto sirve para mantener la atención y corregir los errores.

²⁹ DYENZ, Roland. *Tango en Skai, obra para guitarra*. París. Publicado por. Henry Lemoine. Año 1921.

e) Después de aprendido todo el conjunto, realizar una revisión o transferencia del aprendizaje el cual es el fenómeno que consiste en trasladar lo aprendido a nuevas situaciones.

3.5 ORGANIZACIÓN DE LA PRÁCTICA

Uno de los métodos aconsejables en este caso, es mezclar períodos de práctica cortos con descansos. Los períodos de práctica no deberán ser tan cortos como para dividir la tarea en unidades artificiales o desprovistas de sentido.

La práctica masiva (un intento que sigue inmediatamente a otro) es menos eficaz que la práctica distribuida o espaciada, en la cual hay descansos entre cada intento. La explicación de este fenómeno no está del todo clara, aunque se supone que durante los intentos adquisitivos se va acumulando una especie de fatiga que perturba el proceso. Como esta inhibición se disipa durante los descansos, la adquisición se acelera cuando los intentos se distribuyen espaciadamente con intervalos que varían en función de la duración, número, intensidad y naturaleza de los intentos. Lo normal es que los períodos de práctica sean breves aunque no tanto que fragmenten la tarea en componentes absurdos; en la medida en que los períodos de práctica se alargan, la situación tiende lógicamente a transformarse en una práctica masiva, pero si los períodos se minimizan demasiado la tarea, como tal, deja de existir, y con ella su aprendizaje.

3.6 EXPRESIÓN MUSICAL

Las indicaciones complementarias tienen como objetivo principal conseguir la unidad artística en la que aquellas encargan el color de la música, es decir es la forma en que iremos a expresar nuestra interpretación musical de acuerdo a nuestro propio criterio; cabe resaltar que este proceso se debe trabajar

preferiblemente cuando la gran mayoría de las dificultades técnica han quedado resueltas.

Por otra parte es recomendable que el intérprete de la guitarra, conozca el repertorio musical universal y que dedique un buen tiempo de su formación a la audición de los diferentes géneros musicales, para que partir de este ejercicio auditivo, el intérprete elabore su propio criterio en la interpretación musical.

También debemos de tener en cuenta que el estudio de la expresión y su aplicación al contexto musical, es un tema sumamente complejo al igual que la expresión literaria necesita elementos de referencia que permite imprimir sentido a cada palabra, frase, párrafo o capítulo.

La expresión musical se ayuda de las posibilidades que ofrece el fraseo para dar significación expresiva al contenido musical en general, y cada frase en particular.

3.7 APRENDIZAJE

De lo dicho más arriba sobre el mecanismo y la técnica, no es difícil que los procesos de aprendizaje de uno y otra deban probablemente ser radicalmente diferentes para ser eficientes. Se trata de los dos campos de tal modo distintos, involucrando tan diversos aspectos del ser, que emplea en uno de ellos las habilidades que correspondan al otro llevaría necesariamente a una pérdida de eficiencia.

El aprendizaje del mecanismo estará, según lo mencionado antes, fundamentado en el cambio de los reflejos ya adquiridos o en la adquisición de nuevos reflejos. La técnica de aprendizaje del mecanismo será básicamente dos: la adquisición y

archivo de la sensación neuromotora por un lado, y el aprendizaje negativo por otro.

Los pasos a dar para la adquisición de la sensación neuromotora será aproximadamente los siguientes:

- Localización mental de la sensación neuromotora que acompaña al movimiento deseado. Esto puede hacerse con el instrumento o sin él; si se trata de un cambio de mecanismo, es preferible hacerlo fuera del instrumento por las razones expuestas más arriba.
- Memorización de esa sensación neuromotora por medio de unas pocas repeticiones. El aprendizaje negativo es un medio eficaz para traer a la luz un reflejo no deseado que queremos sustituir por otro más eficiente. En este caso, se hace el movimiento acostumbrado, presentando atención a la sensación neuromotora que lo acompaña. Traído así a la percepción cenestésica, se hace muy sencillo, haciendo inmediatamente el movimiento deseado por medio de la convocatoria a la nueva sensación neuromotora.

Ambas técnicas tienen en común en traer a la consciencia movimientos y sensaciones que no están en ella. Ambas adquieren además una sensación cenestésica bastante desarrollada del mismo cuerpo, y por ende de las sensaciones provenientes del aparato neuromotor, lo que no tiene que provocar inhabilitaciones; siempre que se tenga claro que una vez adquirido el nuevo reflejo, esté pertenecerá irrevocablemente al acervo del ejecutante hasta que esté mismo decida sustituirlo por otro que juzgue más eficiente.

El aprendizaje de técnica se realiza en dos etapas: la construcción del ejercicio por un lado, y su trabajo en el instrumento por otro. En lugar de la sensación de haber cerrado una puerta detrás nuestro que nos produce el aprender un nuevo elemento del mecanismo, en el caso de la técnica experimentamos una sensación

igualmente curiosa de familiaridad, comparable a lo que ocurrirá al tocar un pasaje perfectamente dominado de una obra que está hace años en nuestro repertorio y, de hecho, lo normal es que esto se produzca en una sesión de trabajo.

Un rasgo del aprendizaje que merece ser analizado es el papel que en él desempeña la repetición, para la adquisición de nuevo elemento de mecanismo, o para afirmar un elemento de mecanismo que se acaba de cambiar, la repetición es necesaria. Debe realizarse siempre en condiciones de completo control consciente por parte del estudiante. Recordaremos que lo que se repite, se aprende; si por no prestar atención consciente a lo que estamos haciendo el movimiento se repetirá en forma incorrecta, lo que aprenderá será lo que se repitió, o sea lo incorrecto.

Esto se implica aún más en el estudio de problemas de técnica: si al estudiar estaremos continuamente repitiendo lo que no deseamos conseguir en el pasaje, sea lo que sea: una pausa antes de atacar un acorde, la ausencia de modulación dinámica en un pasaje, notas equivocadas o pisada incorrectamente, un tiempo carente de solidez, en el momento de la ejecución pública haremos exactamente lo mismo lo que estuvimos practicando. En la ejecución pública, el oído no tiene más opción que atender lo que está sonando. Muchas veces lleva sorpresas desagradables que pudieron ser prevenidas.

Es claro que en el papel de la repetición será diferente en el aprendizaje de mecanismo que en el de técnica. En el primero, se trata de repetir la sintonía y ejercitación de la sensación cenestésica, controlando los resultados; en el segundo, de mantener la ejecución bajo control, ya que somos nosotros mismos quienes estamos tocando. Nadie más lo puede hacer por nosotros.

3.8 APRENDIZAJE INTEGRAL

Uno de los problemas con que se enfrenta el estudiante que intenta dominar un material consiste en saber si es eficaz memorizar dicho material como un todo o en sus partes.

El método parcial cuenta con las siguientes ventajas: cuando una parte es fácilmente separable del todo, es más conveniente. También lo es cuando el todo es tan amplio que no se puede intentar su dominio. Posee, además la ventaja de mantener el interés, porque informa sobre los resultados continuamente. y por tanto incrementa la motivación.

El método global tiende a ser más eficaz en las siguientes condiciones: cuando el sujeto tiene capacidad para aprender todo el material rápidamente y cuando el material es tan significativo que es fácil encajar unas partes con otras.

En la práctica hay que saber combinar estos dos métodos de una manera flexible. Lo más conveniente es comenzar con el método global con lo que se individualizan aquellas porciones que requieren un aprendizaje parcial para, finalmente, volver al aprendizaje global previamente aprendido redundando en beneficio del aprendizaje en una nueva situación. En el caso contrario se producirá una transferencia negativa, el factor crucial en la efectividad y signo de la transferencia es el grado de similitud o diferencia de los estímulos y las respuestas asociadas en el hábito.

Los hábitos de trabajo en una materia determinada imprimen un cierto carácter modal a otros aspectos de la conducta. La transferencia de unas materias a otras o de una disciplina teórica a sus aplicaciones se logra con mayor eficacia cuando al sujeto se le hacen notar los aspectos comunes entre una situación y otra.

3.9 RESULTADOS PRÁCTICOS DE LA EXPERIENCIA MUSICAL EN EL CAMPO DE LA TÉCNICA GUITARRÍSTICA

Los diferentes recursos técnicos que presentaremos a continuación, son el resultado de las diferentes técnicas y mecanismos para interpretar la guitarra, por los distintos maestros como Clemente Díaz, Eduardo Fernández entre otros, y que han sido aplicadas en el proceso de enseñanza musical que se maneja en la cátedra de guitarra del programa de promotorías culturales y que han servido para la formación de nuevos intérpretes de la guitarra.

3.9.1 Anticipación a la digitación

Antes de la ejecución de alguna pieza musical o algún pasaje en particular, se debe realizar un previo análisis a conciencia. Debe tenerse en cuenta que el objetivo principal de una buena técnica es lograr el dominio del instrumento de la forma mas natural posible y con el más mínimo esfuerzo. Por consiguiente y como se exponía en capítulos anteriores se deben evitar en lo posible los movimientos bruscos y torpes de la mano a la hora de la ejecución; Para esto se hace necesario anticipar la digitación, es decir, que esta debe de estar pensada con anterioridad a lo que se va a interpretar con el fin de logran una mejor exactitud y efectividad en la ejecución guitarrística.

Por lo anterior en el programa de guitarra de las promotorías culturales se aplicaron diferentes elementos técnicos expuestos por el maestro Clemente Díaz como: el dedo guía, el uso de cuerdas al aire, desplazamientos laterales, posiciones fijas etc.

3.9.1.1 Adelanto a la posición

Consiste en adelantar la digitación de los dedos que no hacen parte activa de la ejecución en ese instante, acercándolos previamente los a su posición de llegada, con el fin de que estos tengan un movimiento suave y ordenado, evitando al máximo la brusquedad de la mano izquierda.

Para el recurso anterior señalaremos con la letra **A** con un número que nos indicará el dedo a preparar para la digitación.



Imagen20. Preparación de los dedos de la mano izquierda³⁰

³⁰ ANONIMO. Guitarra 101 posición de la mano izquierda. México. Año 2009. Extraído el 11 de noviembre de 2010 desde <http://guitarra101mexico.blogspot.com/2009/07/posicion-de-la-mano-izquierda.html>

- # PRELUDIO

Mateo Carcassi

The second system of the musical score for 'Pima' consists of two staves. The first staff continues the melody from the first system, with notes beamed in groups of four. Above the staff, the letter 'A' is written above each group of four notes, indicating a specific fingering or articulation. The second staff continues the melody, also with beamed notes and 'A' markings above. The key signature remains one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

La digitación que se propone en este ejemplo, nos permitirá un mejor desempeño en la mano izquierda evitando los movimientos bruscos de los dedos.

Como podemos observar en el primer compás al pisar la nota Do de la tercera corchea, aparece el símbolo **A2** sobre la nota; esto nos está indicando que debo adelantar la digitación del dedo 2 para ubicarlo posteriormente en la nota Mi de la cuarta corchea del mismo compás. Luego, en la última corchea del primer compás, encontramos nuevamente el símbolo **A2** sobre la nota, indicándonos que debemos adelantar la digitación del dedo 2 para ubicarlo luego en la nota La del segundo compás en la segunda corchea. Posteriormente encontraremos estos

53

símbolos como indicación para adelantar o preparar las posiciones de los dedos que harán parte de las digitaciones previas.

3.9.1.2 Levantar anticipadamente el dedo en posición fija.

Este recurso técnico nos indica el levantamiento anticipado del dedo que se encuentra en una posición fija (pisando una nota), con el fin de que este mismo también se pueda preparar, para pisar otra nota posteriormente, sin suspender el pulso ni el tiempo de la obra o pasaje musical que se esté ejecutando.

Para indicar esta acción, utilizaremos la letra **L** con un número ubicado al lado, el cual nos indicará el dedo que previamente deberemos levantar.

Por ejemplo:

L1= Levantar el dedo 1.

L4= Levantar el dedo 4.

Observaremos en un fragmento de un estudio del compositor Mateo Carcassi la aplicación de este recurso.

Estudio No 1 Op. 25 (compases del 26 al 37)

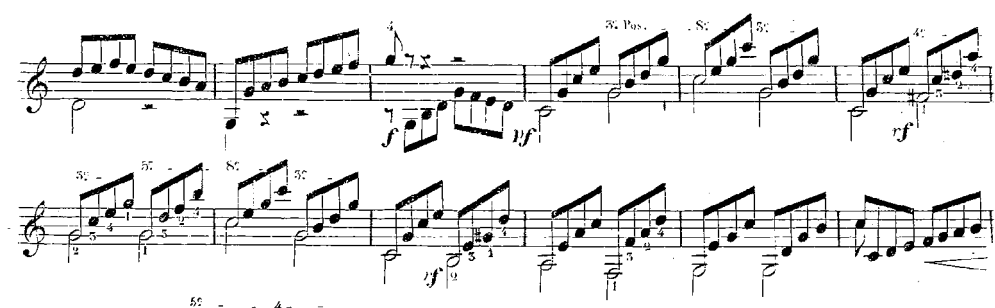


Imagen 22. Fragmento de un estudio de Carcassi.³²

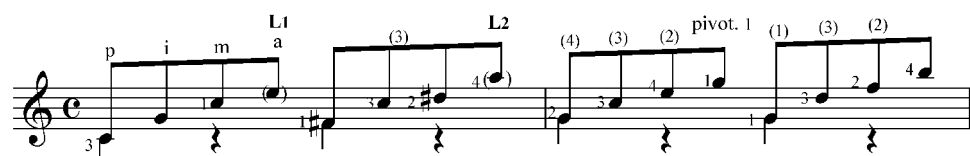
³² CARCASSI, Mateo. Op. Cit. Pág.4.

ESTUDIO No 1 Op 25

Guitar

Mateo Carcassi

Digitación propuesta (Comases 31 y 32)



Pivot. = Tocar con la parte inferior del dedo 1

L1 = Levantar el dedo 1

Imagen23. Fragmento de un estudio de Carcassi digitado por el autor.³³

Si observamos el compás 31 podemos analizar que el dedo No 1 que se encuentra en el Do de la tercera corchea, luego pasará a pisar la nota Fa sostenido ubicada en el tercer tiempo, generando esto un movimiento brusco y torpe de los dedos; por otra parte si miramos en la nota Re de la penúltima corchea, se ubicará Lugo en la nota Sol del primer tiempo del compás 32, causando también torpeza en los dedos y una digitación no adecuada.

Para buscar solución al las dificultades planteadas, aplicaremos el recurso de levantar el dedo que se encuentra en posición fija anticipadamente, dándonos esto una mejor digitación y mejor desempeño en los dedos de la mano izquierda.

3.9.1.3 Posición en punto muerto

Este recurso técnico consiste en la preparación anticipada de una nota, aunque el dedo que se utilice en esta técnica en el momento de pisar la cuerda no ejerza una función sonora, mas adelante este cumplirá su función correspondiente,

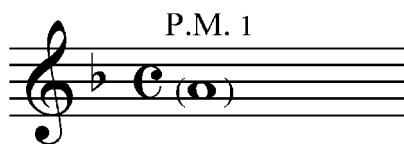
³³ CARCASSI, Mateo. **Op. Cit. Pág.4.**

adelantándose así a la digitación y suavizando más la ejecución de la mano izquierda.

Para indicar este elemento técnico emplearemos la siguiente simbología.

P.M. 3 = Esto nos indica lo siguiente: el dedo 3 de la mano izquierda se ubicará en punto muerto, además de señalarse la nota que se pisara en punto muerto con un pequeño círculo en el pentagrama.

- **Por ejemplo:**



El dedo No 1 se posara en punto neutro sobre la nota La.

- **FANTASIA.**
Silvius Leopold Weiss.

Digitación de la partitura original.

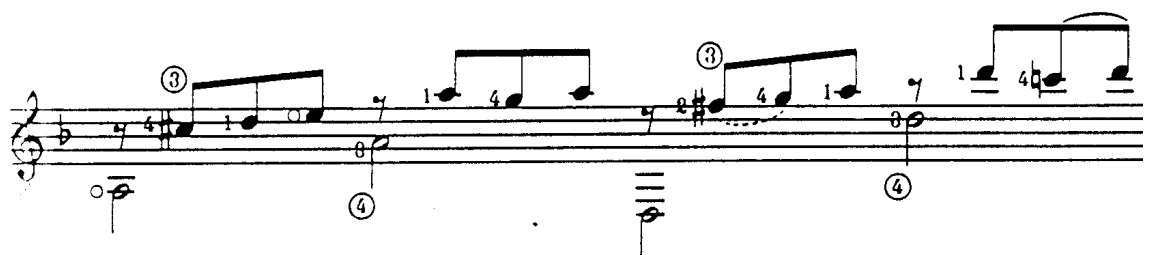


Imagen 24. Fragmento de la obra “Fantasía” de Weiss.³⁴

³⁴ WEISS, Silvius Leopold. *Fantasia, obra para laúd transcrita para guitarra*. S.L. Edición Xavier Coll. Año 2010. Pág. 3.

En este fragmento podemos observar en la segunda blanca del bajo, que si no se cuida la ejecución esta nota se puede proceder a pisar bruscamente con este dedo. Por otra parte en el tercer grupo de corcheas en el Fa sostenido, puede ocurrir el mismo fenómeno de brusquedad en los dedos de la mano izquierda si tampoco se cuida la digitación.

Digitación Propuesta.





***Dedo 2 en
punto muerto.***

Imagen 26. Ilustración de la mano izquierda con dedo en punto muerto.³⁶

3.9.1.4 Dedo guía

Este recurso, el cual es uno de los más empleados en la técnica guitarrística, consiste en deslizar el dedo que se encuentra pisando una respectiva nota musical hacia otra nota que se encuentre en la misma cuerda y en un punto diferente en el diapasón; lo que es importante de esta técnica, es que nos brinda la opción de no abandonar la cuerda en la que se esta trabajando, dándonos esto una estabilidad en la mano izquierda en su ejecución y ofreciéndonos a su vez un mejor resultado en el fraseo musical, evitando así el corte de la frase.

Para la indicación del dedo guía se utilizará una línea entre las notas que hará el desplazamiento del dedo de la mano izquierda.

³⁶ Archivo fotográfico del autor. Fotografía del programa de guitarra de promotorías culturales.

Ejemplo:

- **ESTUDIO EN RE**
FERNANDO SOR
COMPASES 1 Y 2

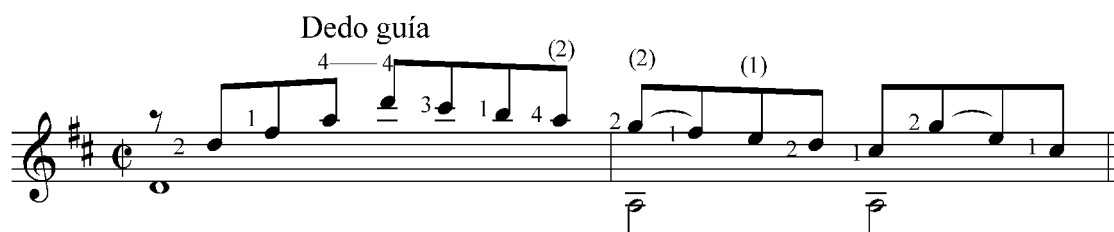


Imagen 27. Fragmento ilustrativo de un estudio de Sor con aplicación del dedo guía.³⁷

Como podemos observar en el primer grupo de corcheas, la nota La de la primera cuerda se encuentra pisada con el dedo 4, de igual forma este dedo se desplaza hasta la nota Re de la misma cuerda del segundo grupo de corcheas, sirviéndonos así el dedo 4 como dedo guía para evitar el rompimiento de la frase musical.

3.9.1.5 El pivot

Es una de las herramientas técnicas que se usan en la guitarra con el fin de facilitar las digitaciones en el instrumento en el momento de emplear la cejilla. Esta consiste en realizar una especie de cejilla pero sin presionar todas las cuerdas, pues en este caso solo se pisará las notas que se ejecuten en la primera cuerda y se hará con la parte inferior e interna del dedo 1, dando esto la posibilidad de ejecutar cuerdas al aire; por otra parte también nos permite preparar el dedo 1

³⁷ VALDIRI, Vanegas Alfonso. *Método de guitarra optativa, nivel 3*. Santiago de Cali- Colombia. Musicales Valdiri, S.A. Pág. 64.

para pisar alguna nota que se encuentre en las cuerdas superiores y que se deban de pisar con ese mismo dedo.

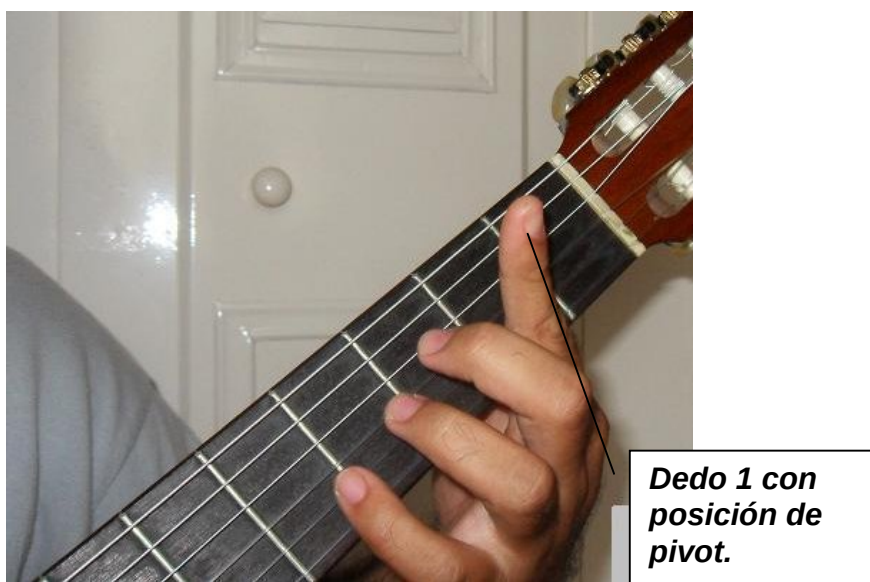


Imagen 28. Ilustración del pivot.³⁸

Para indicar este recurso, se utiliza la palabra Pivot y se escribe al lado en números romanos el traste donde se ejecutará.

Por ejemplo:

IV (pivot) = esto nos indica que se debe ubicar el dedo 1 en el cuarto traste en forma cejilla pero solo pisando la primera cuerda.

³⁸ Archivo fotográfico del autor. Fotografía del programa de guitarra de promotorías culturales.

- **FANTASIA.**

Silvius Leopold Weiss.

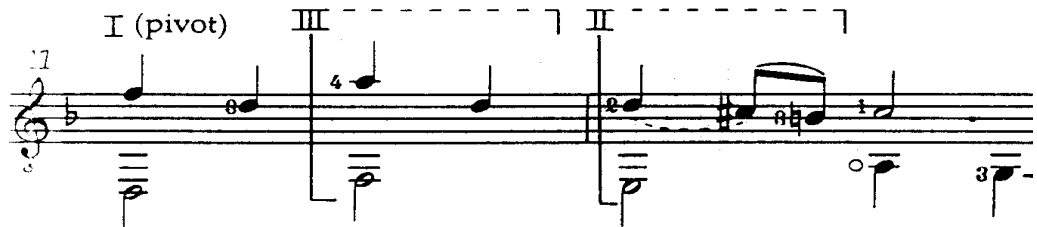


Imagen 29. Fragmento de una obra de Weiss con aplicación del pivot.³⁹

Análisis técnico

Si se observa en el primer compás de este fragmento, la nota Fa se debe pisar empleando este recurso, logrando con esto que la yema del dedo 1 quede libre para luego pisar en forma de cejilla la nota Fa de la sexta cuerda en el tercer traste, logrando así evitar el salto brusco del dedo 1 entre las notas Fa de la primera cuerda y la nota Fa de la sexta cuerda.

3.10 ELEMENTOS CLAVES PARA LA INTERPRETACIÓN MUSICAL EN PÚBLICO

En esta última parte abordaremos varios factores de vital importancia para el intérprete al momento de enfrentarse al escenario, los cuales fueron tomados del material del pedagogo e investigador José Antonio Cosso llamado "TOCAR UN INSTRUMENTO", metodología del estudio y experiencia educativa en el aprendizaje instrumental.⁴⁰ El cual nos da distintas pautas, para después de haber pasado por los diferentes procesos técnicos e interpretativos, se pueda superar

³⁹ WEISS, Silvius Leopold. Op.Cit. Pág. 5.

⁴⁰ COSO, José Antonio: "Tocar un instrumento" metodología del estudio, psicología y experiencia educativa en el aprendizaje instrumental. Madrid - España. Editorial "música mundana Maqueda." Año 1991.

esta última etapa que por cierto no es fácil y en la cual se da a mostrar los resultados alcanzados por el intérprete.

3.10.1 El intérprete en el escenario

Esta relación entre el intérprete y el público, es un aspecto tan significativo de la interpretación musical, que hace que el aprendizaje instrumental no sea únicamente un proceso mediante el cual se aprende a tocar un instrumento, sino que también es un proceso mediante el cual se aprende a hacerlo ante el público.

Para esta parte es de vital importancia que el estudiante, en el transcurso de su aprendizaje musical esté en contacto con el público, es decir, tratar de aprovechar los diferentes espacios que se puedan brindar en las diferentes audiciones públicas como recitales, conciertos o simplemente una muestra musical a terceros.



Imagen 30. Estudiantes del programa de promotorías en un concierto. ⁴¹

⁴¹ Archivo fotográfico del autor. Fotografía del programa de guitarra de promotorías culturales.

3.10.2 El maestro y la experiencia musical ⁴²

El maestro a través de la enseñanza y de acuerdo a su muy singular experiencia, muestra un camino, de las indicaciones para recorrerlo y orienta sobre la mejor forma de hacerlo.

El docente se diferencia del estudiante, fundamentalmente, en que tiene amplios conocimientos y experiencia en el campo de su especialidad, lo que no implica necesariamente que aquel sea una cinta en blanco donde se tenga que grabar las experiencias del educador.

También es fundamental que el docente conozca su propio nivel, así este construirá una sólida base sobre la cual desarrollar una facunda actividad pedagógica para lo anterior, se recomienda tener en cuenta dos aspectos fundamentales.

Relación formativa: cualquier relación educativa caracterizada por un distanciamiento entre el docente y el estudiante, limita asombrosamente sus frutos.

El profesor debe llegar a comprender que el distanciamiento, la timidez, el nerviosismo y el miedo al público, el alumno tiende a sufrir en silencio y resignadamente el afecto negativo que produce en su rendimiento y hasta en su forma de ser.

⁴² Coso, José Antonio. Ibíd. Pág.137.



Imagen 31. Instrucción en clase de guitarra.⁴³

Cuando la inteligencia, la creatividad y el mismo ingenio del profesor se conjugan en la búsqueda de sistema de enseñanzas más eficaces, fáciles y agradables para el estudiante, aparecen, como es el caso del humor aplicado a la educación.

De igual forma disciplinas como historia, acústica, filosofía, armonía, poesía, escultura, teatro e incluso matemáticas, física, informática, y hasta biología, cuando se sabe infiltrar hábilmente en la enseñanza musical a modo de comentario alusivo a algún aspecto instrumental da a esta una riqueza cultural.

⁴³ Archivo fotográfico del autor. Fotografía del programa de guitarra de promotorías culturales.



*Imagen 32. Clase didáctica con niños del programa.*⁴⁴

Dinámica pedagógica: el profesor debe esforzarse en hacer de su clase algo vivo, con utilización de medios audiovisuales, audición, estudio, y análisis de grabaciones celebres, investigaciones de documentos o literatura biográfica e historia alusiva a las obras que se están trabajando, pueden incorporarse al desarrollo de la clase, para por medio de estas ayudas didácticas, sus estudiantes puedan tener un horizonte y diferentes puntos de referencia interpretativa, y que este mismo vaya construyendo su propio criterio en el desarrollo de la interpretación musical .

⁴⁴ Archivo fotográfico del autor. Fotografía del programa de guitarra de promotorías culturales.



Imagen33. Clase ilustrando didácticamente ritmos y círculos armónicos para guitarra.⁴⁵

3.10.3 Investigación pedagógica musical ⁴⁶

La educación instrumental, en particular se ha basado durante mucho tiempo más en la intuición del propio profesor que en un planteamiento pedagógico preestablecido, mas sin embargo el docente debe de estar cada día en la búsqueda de su actualización, pues hoy en día vivimos en un mundo de globalizaciones en todas las ramas de las ciencia, la filosofía y el arte, en donde los diferentes conceptos y más aun el desarrollo de la técnica instrumental avanza con nuevos criterios e investigaciones que el docente debe tratar de incorporar a su pedagogía, pues de esta manera sus enseñanzas musicales van siempre a esta renovadas y actualizadas con un mundo tan cambiante como el actual.

⁴⁵ Archivo fotográfico del autor. Fotografía del programa de guitarra de promotorías culturales.

⁴⁶ COSO, José Antonio Ibíd. Pág. 141.

3.10.4 Desarrollo didáctico de la clase ⁴⁷

Consiste en mostrar la labor efectuada sobre las obras que correspondan, en presencia del profesor y demás compañeros con el fin de poder hacer una valoración general de la interpretación del alumno, sin interrupción o corrección alguna.

El alumno debe volver a interpretar la obra, pero esta vez deteniéndose a cada indicación del profesor, en cada detención, es donde se inicia la verdadera actividad docente.



Imagen34. Estudiante recibiendo instrucciones finales en presencia de sus compañeros. ⁴⁸

⁴⁷ COSO, José Antonio. Ibíd. Pág. 145.

⁴⁸ Archivo fotográfico del autor. Fotografía del programa de guitarra de promotorías culturales.

CONCLUSIONES.

Ha sido de grato agrado realizar esta sistematización, queriendo dejar un aporte hacia el desarrollo instrumental de la guitarra y un referente de estudio para las nuevas generaciones de instrumentistas que quieran tomar este arte como una forma de vida y una manera seria en su desarrollo musical.

Por otra parte la pedagogía musical, es una herramienta de vital importancia que debe adaptarse a las condiciones del ser humano y sus capacidades, por consiguiente la enseñanza musical a través de la guitarra no es ajena a este fenómeno, pues esta al igual que muchos otros instrumentos demanda una complejidad en su ejecución si no se tienen los recursos técnicos adecuados; lo importante es tener un mecanismo conciente de ejecución que nos permita mediante la técnica instrumental hacer de lo difícil algo mas fácil, pues la ejecución guitarrística debe ser algo natural y sin el más mínimo esfuerzo. Para este fin, en esta monografía se trabajaron diferentes elementos técnicos, los cuales fueron aplicados con óptimos resultados en los estudiantes del programa de guitarra de las promotorías culturales.

La mayor parte recursos técnicos que aquí hemos aplicado, hacen parte de la investigación y el estudio arduo de diferentes pedagogos de la guitarra como los maestros Clemente Díaz y Eduardo Fernández; los cuales han dejado unos puntos de apoyo para el desarrollo de una pedagogía musical en la interpretación guitarrística, que resulte acorde al la técnica moderna que demanda la evolución musical. Desafortunadamente la mayoría de intérpretes de este instrumento al iniciar sus estudios musicales, no cuentan con las herramientas metodológicas para el desarrollo de una buena técnica en la guitarra, y es por esta razón que en esta sistematización, se ha querido dejar un aporte con algunos recursos técnicos de interpretación guitarrística que pueda servir de guía a las nuevas generaciones que se enrumben en el aprendizaje de este instrumento.

La sistematización que hemos desarrollado, ha sido el fruto de una larga experiencia docente aplicada en el campo musical por medio de la guitarra, recogiendo los diferentes elementos metodológicos que se han desarrollado a lo largo del proceso de enseñanza musical en el programa de guitarra de las promotoras culturales.

Las debilidades que se pudieron percibir para el desarrollo de este trabajo, fueron las diferentes dificultades en la recopilación de los elementos y recursos expuestos en este documento, pues para el desarrollo de esta sistematización no se contaba con el total de los apuntes de las clases, pero finalmente la gran mayoría de estos recursos y elementos se han logrado recuperar y consignar en este documento. Por lo anterior, se hace necesario e importante el desarrollo de esta sistematización con el fin de poder ofrecer un material de apoyo para los diferentes estudiantes de la guitarra.

Una de las fortalezas con las que se pudo contar el desarrollo de esta sistematización, es el aporte brindado por el maestro Clemente Díaz por medio de los diferentes elementos técnicos, los cuales, parte se han aplicado a lo largo de la experiencia docente con los distintos estudiantes del programa de guitarra, ya que se tubo la fortuna de recibir una larga formación musical con el maestro Clemente por mas de dos años, para de esta manera poder aplicar y reproducir lo aprendido en los diferentes procesos y fases de enseñanza musical.

Para finalizar queremos concluir diciendo que la guitarra como todo instrumento musical demanda de suma disciplina, paciencia y análisis interpretativo a conciencia si se quiere lograr resultados óptimos en su ejecución, pues su sonido requiere de una limpieza musical resultante del contacto directo de los dedos con el instrumento, además de la riqueza rítmico y armónica que este nos ofrece, y que por consiguiente su proceso interpretativo es mas complejo, pues se debe cuidar tanto la melodía musical como la armonía.

BIBLIOGRAFÍA

- VALDIRI, Vanegas Alfonso. *Método de guitarra optativa, nivel 3*. Santiago de Cali- Colombia. Musicales Valdiri, S.A.
- FERNANDEZ, Eduardo. “Técnica, mecanismo y aprendizaje” una investigación sobre llegar a ser un guitarrista. Montevideo – Uruguay. ART. Ediciones. Año 2000.
- FERNÁNDEZ, Eduardo. *Ensayos sobre las obras para laúd de Johann Sebastián Bach*. Montevideo - Uruguay. ART. Ediciones. Año 2000.
- COSO, José Antonio: “*Tocar un instrumento*” *metodología del estudio, psicología y experiencia educativa en el aprendizaje instrumental*. Madrid - España. Editorial “música mundana Maqueda.” Año 1991.
- DÍAZ, Clemente. *Ensayo sobre pedagogía musical en la guitarra*, Santiago de Cali – Colombia. Funmusica año 1999.
- CARCASSI, Mateo. *25 Estudios para guitarra op. 60. Revisados y digitados por Miguel Llobet*. Buenos Aires - Argentina. Ricordi Americana, Sociedad anónima editorial y comercial .S.A.
- AGUADO, Dionisio. *NUEVO MÉTODO PARA GUITARRA*. París - Francia. Ediciones casa Shonenbrger. Año 1826.
- CHAPMAN Richard. *Guía completa del guitarrista*.S.A. Publicado en México. Editorial Diana.

- EYTHORSSON Sveinn. The first guitar milestone. The Guitar School - Iceland. Año 2000.
- MORENO, José Miguel. *Guitarra romántica, Guitarra post-romántica*. S.L. Editado por Glossa Music, Año 2000.
- ANÓNIMO. *Ejercicios de calentamiento. Un programa completo para crear destreza y flexibilidad*. S.A. Extraído el 11 de noviembre de 2010 desde http://socratesplanet.net/lecciones/tecnicos/ejercicios_de_calentamiento.pdf
- ESTOVER, Richard. *The complete Works of Agustín Barrios Mangoré Vol.1*. Estados Unidos. Mel Bay Publications. Año 2003.
- SEGOVIA, Andrés. *20 Estudios para guitarra de Fernando sor*. Estados Unidos. Edición - Edgard B. Marks Music Corporation. Año 1945.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino. *30 Estudios para guitarra de Fernando sor*, España. Edición - Unión musical española. Año 1990.
- BRUGER, Hans Dagobert. *J.S. Bach Compositionen für die Laute*. Edición Denkmäler alter Lautenkunst, Band I. Wolfenbüttel: Julius Zwißlers Verlag. Año 1921. S.L.
- OAKES, David. *Classical y fingerstyle, guitar techniques*. Edición Hal – Leonard corporation.S.L. Año 2000.
- BERLE, Arnie and GALBO, mark. *Figerstyle blues Guitar*. New York. Editions - Rolland Ottewell. Año 1993.

- DYENZ, Roland. *Tango en Skai, obra para guitarra*. Publicado por. Henry Lemoine. París, Año 1921.
- ANONIMO. Guitarra 101 posición de la mano izquierda. México. Año 2009. Extraído el 11 de noviembre de 2010 desde <http://guitarra101mexico.blogspot.com/2009/07/posicion-de-la-mano-izquierda.html>
- CARCASSI, Mateo. *Método para guitarra*. París. Publicado por ediciones Max Eschig. Año 1921. S.A. Pág. 15.
- WEISS, Silvius Leopold. *Fantasía, obra para laúd transcrita para guitarra*. S.L. Edición Xavier Coll. Año 2010.