

Recital didáctico: el perfil del estudiante de guitarra desde composiciones de tres destacados intérpretes del instrumento en el clasicismo, el siglo xx y el folclor colombiano

Cristhian Alberto Chancí Becerra

Trabajo de grado presentado para optar al título de

Licenciado en Música

Director

Óscar Javier González Prada

Mg. en Educación

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Licenciatura en Música

Bucaramanga

2018

Agradecimientos

A mi madre, abuela y hermanos por su constante fortaleza durante el curso de mi instancia en la universidad.

A mis más grandes amigos y hermanos: la familia Valderrama por su amistad y apoyo en cada momento, les estoy eternamente agradecido.

A todos y cada uno de mis compañeros en la Universidad en especial a los miembros del Cuarteto de Guitarras UIS, con quienes compartí momentos únicos desde la perspectiva académica, musical y humana.

Y cada uno de los Maestros con los que tuve la oportunidad de aprender y desaprender, mil gracias por sus valiosas orientaciones, es especial al Maestro Óscar González, por sus enseñanzas y amistad.

Contenido

Introducción	15
1. Fundamentación	16
1.1. Formulación del problema	16
1.1.1. Pregunta problema	17
1.2. Objetivos	18
1.2.1 Objetivo General	18
1.2.2 Objetivos específicos	18
1.3. Justificación	19
1.4. Aspectos metodológicos	20
1.4.1. Primera fase. (Fundamentación)	20
1.4.2. Segunda Fase. (Creación del perfil del aspirante).....	20
1.4.3. Tercera Fase. (Recital didáctico).	21
2. Marco Teórico.....	21
2.1. Aspectos generales en la historia de la guitarra	21
2.1.1. El laúd, la guitarra morisca, la guitarra latina y la vihuela	22
2.1.2. La guitarra de cuatro órdenes	24
2.1.3. La guitarra de cinco órdenes.	26
2.1.4. La guitarra de seis órdenes.....	28
2.1.5. La guitarra en el periodo clásico romántico.....	29
2.1.6. La guitarra de Torres.....	31
2.1.7. La guitarra en el siglo XX.....	33
2.2. Compositores seleccionados	35

EL PERFIL DEL ASPIRANTE DE GUITARRA

6

2.2.1. Fernando sor.....	35
2.2.2. Leo Brouwer	38
2.2.3 Gentil Montaña	40
2.3. Aspectos fundamentales sobre la técnica de la guitarra.....	44
2.3.1. Sobre el mecanismo.	45
2.3.2. Sobre la Técnica.....	46
2.3.3. Sobre el aprendizaje.....	48
2.3.4. Sobre el aprendizaje del instrumento.....	50
2.3.5. Construcción de la posición	52
2.3.6. Como sentarse.....	52
2.3.7. Colocación del instrumento	53
2.3.8. Mano derecha.....	59
2.3.9. Mano izquierda	62
2.4. Aspectos fundamentales sobre la Música para Guitarra.	65
2.4.1. Fernando Sor:.....	66
2.4.2. Leo Brouwer	69
2.4.3. Gentil Montaña	72
3. Análisis del perfil del aspirante.....	74
3.1. Metodología	75
3.2. Participantes.....	75
3.3. Perfil del Aspirante	79
3.3.1. Saber Conocer (Conocimientos).....	80
3.3.2 Saber hacer (Competencias cognitivas).....	81
3.3.3 Saber Ser (Competencias Actitudinales y Axiológicas.)	82

3.4. Aspectos de la prueba de Ingreso.....	83
4. Los conciertos didácticos.....	86
4.1. Introducción.....	86
4.1.1. Origen de los conciertos didácticos.....	86
4.1.2. ¿Qué es un Recital Didáctico?.....	88
4.2. Construcción del recital didáctico.....	90
4.2.1. Objetivos del concierto.....	91
4.2.3. Descripción de la Población.....	91
4.2.4. Repertorio utilizado.....	91
4.2.5. Intérpretes.....	93
4.2.6. Recursos a utilizar.....	94
4.3. Descripción del Recital Didáctico.....	94
4.3.1. Preámbulo.....	95
4.3.2. Alborada de una caja mágica.....	96
4.3.3. Un Guardián llamado Técnica.....	97
4.3.4. Literatura para guitarra.....	98
4.3.5. Coda (Conclusiones).....	99
5. Conclusiones.....	100
Referencias Bibliográficas.....	101

Lista de tablas

Tabla 1. Requisitos de la prueba de ingreso. 85

Lista de apéndices

(Ver apéndices adjuntos en el CD y pueden ser visualizados en la Base de Datos de la Biblioteca UIS)

Apéndice A. Cuadro de información para la prueba de ingreso al área de guitarra.

Apéndice B. Rubrica para evaluar los aspirantes al área de guitarra.

Apéndice C. Datos suministrados por estudiantes.

Apéndice D. Datos suministrados por aspirantes.

Lista de ilustraciones

Figura 1. Autorretrato con laúd. 1615-17. Artemisa Gentileschi. Óleo sobre lienzo. Curtis Galleries, Minneapolis.	22
Figura 2. Ministriles tocando la guitarra latina (1) y la guitarra morisca (2). Libro de las Cantigas de Santa María (siglo XII). Adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016) . Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 21).....	23
Figura 3. Grabado de El Maestro Luis Milán. Adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016) . Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 36).....	25
Figura 4. Órdenes y afinación de la guitarra renacentista, Adaptado de Martín Pedreira (2016). Adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016) . Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 31).	25
Figura 5. Guitarra renacentista de cuatro órdenes. Adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016) . Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 31).	26
Figura 6. Temple de la guitarra barroca. Primeros tres órdenes. Adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016) . Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 55). ..	27
Figura 7. Temple de la guitarra barroca. Cuarto y quinto orden tres órdenes. Adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016) . Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 55).	27
Figura 8. Guitarra Barroca (Siglo XVII). Adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016) . Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 54).....	28
Figura 9. Guitarra de seis órdenes (Finales del siglo XVIII). Adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016) . Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 66).....	29

Figura 10. Guitarra de la primera mitad del siglo XIX. Adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016) . Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 67).....	29
Figura 11. Guitarra de Torres (Segunda mitad del siglo XIX. adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016) . Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 88).....	31
Figura 12. Viejo Guitarrista. Pablo Picasso. 1903. Óleo sobre tabla, 121*92 cm. Chicago, The Art Institute.	33
Figura 13. Fernando Sor, adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016) . Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 80).	35
Figura 14. Leo Brouwer. (Foto: oficina l. Brouwer).Adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016) . Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 205).....	38
Figura 15. Gentil Montaña. Adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016) . Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 152).....	41
Figura 16. Puntos de contacto. Eduardo Fernández. Adaptado de Concierto de Eduardo Fernández en el XVIII Festival de Primavera -Guitarra 2018. (Youtube.com, 2018).....	55
Figura 17. Los cuatro puntos de contacto con el cuerpo. Adaptado de La Biblia de la técnica de la Guitarra Clásica. (Käppel, 2016). AMA Musikverlag (Ed) (2016, pág. 21).	56
Figura 18. Posición utilizando el Dynarette. Adaptado de La Biblia de la técnica de la Guitarra Clásica. (Käppel, 2016). AMA Musikverlag (Ed) (2016, pág. 22).	58
Figura 19. Posición mano derecha. Adaptado de La Biblia de la técnica de la Guitarra Clásica. (Käppel, 2016). AMA Musikverlag (Ed) (2016, pág. 36).	60
Figura 20. Posición del antebrazo respecto a la mano derecha. Adaptado de La Biblia de la técnica de la Guitarra Clásica. (Käppel, 2016). AMA Musikverlag (Ed) (2016, pág. 35).	61

Figura 21. Postura del pulgar respecto a la mano izquierda. Adaptado de La Biblia de la técnica de la Guitarra Clásica. (Käppel, 2016). AMA Musikverlag (Ed) (2016, pág. 23). 63

Figura 22. Posición de los dedos de la mano izquierda respecto al diapasón. Adaptado de La Biblia de la técnica de la Guitarra Clásica. (Käppel, 2016). AMA Musikverlag (Ed) (2016, pág. 23). 64

Figura 23. Posición de los dedos cerca a los trastes. Adaptado de La Biblia de la técnica de la Guitarra Clásica. (Käppel, 2016). AMA Musikverlag (Ed) (2016, pág. 23). 64

Figura 24. Posición exacta donde suelen posar las cuerdas sobre los dedos. . Posición mano derecha. Adaptado de La Biblia de la técnica de la Guitarra Clásica. (Käppel, 2016). AMA Musikverlag (Ed) (2016, pág. 27). 65

RESUMEN

TÍTULO: RECITAL DIDÁCTICO: EL PERFIL DEL ESTUDIANTE DE GUITARRA DESDE COMPOSICIONES DE TRES DESTACADOS INTÉRPRETES DEL INSTRUMENTO EN EL CLASICISMO, EL SIGLO XX Y EL FOLCLOR COLOMBIANO*

AUTOR: CRISTHIAN ALBERTO CHANCÍ BECERRA**

PALABRAS CLAVE: PERFIL, ASPIRANTE, RECITAL DIDÁCTICO, SOR, BROUWER, MONTAÑA, GUITARRA, HISTORIA, TÉCNICA, MÚSICA.

DESCRIPCIÓN:

En este proyecto se construyó el perfil de ingreso de los aspirantes a la cátedra de guitarra del programa Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander y asimismo la rúbrica de evaluación de los aspirantes. La construcción del perfil se dio a través de la elaboración de competencias basadas en saber conocer (conocimientos), saber hacer (competencias cognitivas) y saber ser (competencias actitudinales), las cuales se fundamentaron en tres aspectos esenciales de la enseñanza instrumental: historia, técnica y repertorio para guitarra. Durante el proceso de elaboración se analizó y evidenció la pertinencia de este proyecto, considerando las políticas de ingreso de otras instituciones de educación superior, el contexto del programa y demás factores relacionados en la creación del perfil.

La implementación y socialización de esta propuesta se sustentó a través de un recital didáctico, clarificando el enfoque y las competencias del aspirante a la cátedra de guitarra del programa de Licenciatura en Música, brindando las herramientas que orientan el conocimiento y la acertada elección del instrumento principal a partir de la selección de obras de tres destacados intérpretes de la guitarra. El perfil de ingreso se crea con el fin de aminorar la deserción académica y la mala elección del instrumento principal, en favor de los procesos de enseñanza, aprendizaje y evaluación.

* Trabajo de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Música. Director: Óscar Javier González Prada, Maestro en Música.

ABSTRACT

TITLE: EDUCATIONAL CONCERT: GUITAR STUDENT PROFILE THROUGH COMPOSITIONS BY THREE OF THE MOST IMPORTANT INTERPRETETERS OF GUITAR IN CLASSICIM, THE 20TH CENTURY AND THE COLOMBIAN FOLKLORE*.

AUTHOR: CRISTHIAN ALBERTO CHANCÍ BECERRA**

KEYWORDS: PROFILE, ASPIRANT, EDUCATIONAL CONCERT, SOR, BROUWER, MONTAÑA, GUITAR, HISTORY, TÉCNICAL, MUSIC.

DESCRIPTION:

In this project, the entrance profile of the candidates for the guitar chair of the Bachelor of Music program of the Industrial University of Santander was built, as well as the rubric of evaluation of the candidates, the construction of the profile was made through the preparation of competencies based on knowing to know (Knowledge), knowing how to do (Cognitive skills) and knowing how to be (Attitudinal competences), which were based on three essential aspects in instrumental teaching: history, technique and music for guitar. During the elaboration process the pertinence of this project was analyzed and evidenced, taking into account the entry policies of other institutions of higher education, the context of the program and various factors that will impact on the creation of the profile. The implementation and socialization of this proposal was designed by means of a didactic recital, educating, informing and clarifying in a didactic way the focus and competences of the guitar chair of the music degree program, providing tools that guide knowledge and the right choice of the main instrument based on the music of three outstanding guitar players. The entrance profile was created with the purpose of solving part of the academic desertion and the poor choice of the main instrument, as well as to encourage the program to comply with the guidelines and policies of higher education, in order to obtain high quality accreditation of the Program.

* Bachelor Thesis

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Música. Director: Óscar Javier González Prada, Maestro en Música

Introducción

La evolución musical se ha dado de manera exponencial a la par con evolución la humana, reconociéndose a sí misma como una representación cultural que enmarca no solo una expresión artística (pintura, sinfonía, escultura, etc.), sino como una manifestación de hechos históricos, sociales, políticos y por ende humanos, que anteceden y contextualizan una producción artística musical. Históricamente ha sido relevante la música en la formación del ser humano, desde el siglo VI las Artes liberales formaban y fundamentaban la Universidad de la Ciencia, al sumergir la música en el ámbito educativo a la par de la matemática, la aritmética, la geometría y la astronomía, y vista además como una ciencia, resalta y fortalece la visión de los programas de formación musical en universidades y conservatorios.

Desde esta perspectiva, las instituciones educativas de nivel superior en busca de la excelencia humana, académica y profesional han elaborado desde la autonomía de cada universidad y sujeta a los lineamientos que propone el Ministerio de Educación, un perfil de ingreso (para los aspirantes al pregrado) y un perfil de egreso (para los estudiantes egresados) para cada uno de sus programas educativos. Uno de los fines de la elaboración de estos perfiles es evitar la deserción académica, en la Universidad Industrial de Santander la T.D.A (Tasa de deserción acumulada) entre el año 2012 y 2016 se reportó en un 39%, Licenciatura en Música marcó el tercer lugar de los programas con mayor deserción académica con un porcentaje de 76,5% (Santander, Universidad Industrial de, 2016), teniendo como factor determinante la falta de orientación vocacional.

“la falta de orientación fue considerado por 30% de los desertores en donde 75% de los encuestados manifiestan no haber recibido ningún tipo de orientación profesional, en la UIS

tampoco se evidencia un compromiso serio por ofrecer herramientas de análisis y discernimiento sobre el futuro educativo desde la orientación vocacional y profesional (Rueda, 2014).

Este proyecto planteó a partir de la creación de un perfil de ingreso al área de guitarra, herramientas para los aspirantes, el programa y la institución, con las cuales los estudiantes tienen una orientación vocacional y profesional del enfoque instrumental de pregrado, y la institución, estrategias de evaluación que permiten una mirada crítica y constructiva. Esta construcción y socialización se esbozó de manera didáctica, ya que es a partir de la música que se estimula el aprendizaje del instrumento, logrando por primera vez establecer este tipo de estrategias en el área instrumental, componente esencial del Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander.

1. Fundamentación

1.1. Formulación del problema

“La Guitarra es hoy un instrumento universal” (Fernandez, 2000, pág. 9) y se ha constituido como uno de los más conocidos e importantes a nivel mundial, no solo desde el punto de vista popular dada su practicidad y multiculturalidad, sino también en el contexto académico alcanzando un alto reconocimiento y llegando a posicionarse como un instrumento de concierto, que debido a su evolución morfológica, compositiva, interpretativa, estética y musical ha sido parte del plan de estudios de conservatorios y universidades del mundo, incentivando así labores creativas, pedagógicas e investigativas entorno al instrumento.

El planteamiento y desarrollo de este proyecto tiene como fin dar respuesta a una problemática marcada en la historia del programa de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, como es la elección de un instrumento principal: la guitarra. La decisión de elegir un instrumento en la carrera para quien inicia su vida universitaria, constituye un factor determinante en el curso del pensum académico, ya que el estudiante a la par de las demás asignaturas del plan de estudios cursará diez semestres de un instrumento principal. Para ello se diseñó a partir de un concierto didáctico el perfil del aspirante, donde se establecen los aspectos y criterios esenciales para el estudio del instrumento y así orientar la asertiva elección del área instrumental.

Cabe resaltar que aunque el fin primordial de la formación académica es pedagógica como su mismo nombre lo indica “Licenciatura en Música”, el hecho de estudiar de manera sistemática, la técnica e interpretación de un instrumento, en este caso la guitarra, evidencia que existe a la par de una formación pedagógica una formación instrumental que revela la importancia del instrumento en el proceso de estudio de un licenciado en música, donde su errónea elección puede convertirse en un factor determinante de deserción académica.

1.1.1. Pregunta problema. ¿Es necesario definir un perfil de ingreso para los aspirantes a la cátedra de guitarra (instrumento principal)?

1.2. Objetivos

1.2.1 Objetivo General. Generar a través de un recital didáctico el perfil del estudiante de guitarra del programa de Licenciatura en Música UIS buscando brindar en los nuevos aspirantes las herramientas que faciliten el conocimiento y la acertada elección de un instrumento principal.

1.2.2 Objetivos específicos

- Crear un perfil del aspirante de guitarra que agrupe los aspectos históricos, técnicos y musicales a partir de tres obras de concierto.
- Establecer un documento como guía de estudio para los aspirantes al área de instrumento principal: guitarra.
- Socializar en un recital didáctico los pre-saberes y aptitudes que debe tener un aspirante al área de instrumento.

1.3. Justificación

Para la realización de este proyecto es necesario focalizar las dificultades y analizar el perfil actual del aspirante al programa: “El estudiante debe contar con algunas condiciones mínimas como sensibilidad hacia la música, cualidades auditivas, condiciones para el ritmo y la entonación, conocimientos elementales de lectura musical, información acerca de la historia de la música universal o movimientos musicales, interés y afinidad vocacional para la profesión docente”, con lo anterior, es claro que no existe un perfil de ingreso al área instrumental, pero si es obligatorio que el aspirante interprete y elija un instrumento principal, esto evidencia que debe suponer cuál es el enfoque, pero la prueba de admisión arroja resultados contrarios: el uso de la guitarra eléctrica, la guitarra popular o bien la guitarra ejecutada de cualquier manera, desconociendo la guitarra de concierto o la guitarra clásica como la orientación principal.

La desinformación e inexistencia de un perfil de ingreso en el área instrumental, repercute en el amplio porcentaje de aspirantes que se presentan ejecutando un instrumento sin conocer aspectos esenciales para su ejecución, acrecentando la deserción académica y la mala elección de un instrumento principal como la mayor problemática, cuando es la ausencia de un perfil de ingreso al área la que motiva estas variables.

Por ende, se planteó a partir de un concierto didáctico la creación del perfil del aspirante a la cátedra de guitarra clásica de la Universidad Industrial de Santander, en el cual se aclararan aspectos esenciales para la ejecución del instrumento, buscando que desde antes del ingreso a la vida universitaria el aspirante conozca el enfoque establecido por la institución y garantizar un examen que visibilice los aspectos que se deben conocer, desarrollar y reflexionar para ser admitido en el área instrumental del programa de Licenciatura en Música.

1.4. Aspectos metodológicos

Para el desarrollo de este proyecto se plantea seguir un enfoque cualitativo: “los métodos cualitativos son los que enfatizan conocer la realidad desde una perspectiva de *insider*, de captar el significado particular que a cada echo atribuye su propio protagonista, y de contemplar estos elementos como piezas de un conjunto sistemático”*, por lo tanto el desarrollo de este proyecto se da a entender no como un proceso de aprehender los datos de manera positivista basado en el análisis estadístico de los datos recogidos, sino que se plantea como un proceso hermenéutico, en otras palabras es una interpretación de todos los sucesos inmediatos, anteriores o cualquier elemento que pueda ayudar a entender mejor la situación estudiada.

Partiendo de lo anterior se planteó a partir de tres fases, las cuales permitieron cumplir con los objetivos trazados de manera óptima y eficaz.

1.4.1. Primera fase. (Fundamentación). En esta se realizó el análisis de elementos históricos, técnicos, y musicales necesarios en la formación guitarrística, haciendo énfasis en los compositores Fernando Sor, Leo Brower y Gentil Montaña. Con el fin de establecer las competencias mínimas en la elaboración del perfil de ingreso.

1.4.2. Segunda Fase. (Creación del perfil del aspirante). En esta se analizó y comparó políticas referentes a la creación de perfiles, también se indagó y contrastó con otras instituciones de educación superior de enseñanza musical, respecto a los criterios de admisión al área instrumental. Seguido a ello, se elaboraron las competencias cognitivas, actitudinales y axiológicas necesarias en la creación del perfil del aspirante, así como la rúbrica de evaluación de los aspirantes.

* RUIZ, Jose Ignacio; España: Metodología de la investigación Cualitativa. 2012.P 13

1.4.3. Tercera Fase. (Recital didáctico). La fase final se orientó a exponer de manera didáctica el resultado de la creación del perfil a partir de las obras: Introducción Tema y Variaciones sobre el Aria de Malbrough, el Decamerón Negro y la Suite Colombiana N°3. El montaje del repertorio enfocado desde una perspectiva académica, se proyectó a los aspirantes de manera didáctica y es a partir del recital que se evidencian las herramientas necesarias para dar solución a las dificultades de los aspirantes en la orientación del enfoque instrumental.

2. Marco Teórico

2.1. Aspectos generales en la historia de la guitarra

La guitarra que conocemos actualmente es un instrumento relativamente joven en comparación con instrumentos comúnmente utilizados, el diseño con el cual ha trascendido se perfeccionó hacia mediados del siglo XIX. (Pedreira 2016). Para tener un acercamiento a la evolución organológica de la guitarra, cabe analizar quienes podrían ser sus ancestros directos abordando dos corrientes que aportaron al desarrollo y perfeccionamiento de este instrumento, por un lado se menciona una descendencia directa de culturas cristianas y grecolatinas que llegaron a la península ibérica por el sur de España, en la cual su mayor exponente es la Kithara o más conocida por su nombre en latín: Cítara, instrumento característico de pueblos de Oriente Medio llevados por los griegos a Europa, mientras que otra postura manifiesta su descendencia de los árabes, siendo su mayor exponente el Laúd, el cual fue llevado a Europa por los árabes quienes en el siglo VIII d. C invadieron la

península Ibérica por el norte de África (Pedreira, 2016). Ahora bien, a partir de la presencia de las culturas cristianas y musulmanas durante esta época en la península, es en donde aparecen instrumentos como la guitarra *morisca*, llamada *Quitar* por hispanomusulmanes y la *mandora* entre otros.

Partiendo de lo anterior se pueden encontrar puntos en común respecto a los caminos cronológicos de la guitarra, primero: que sin duda alguna el lugar que enmarca el punto de partida en la evolución de la guitarra es la península Ibérica durante la Edad Media, segundo: pueblos antiguos del Oriente Medio son responsables de instrumentos antiguos con similitudes organológicas, donde el choque de diversas culturas del sur de Europa y el norte de África marcaron la construcción de nuevos instrumentos en el que sin duda alguna está la guitarra, y es a partir de ello donde siglos más tarde aparecerían junto con el Laúd (árabe) y la guitarra morisca, la guitarra Latina y la Vihuela de mano, los que a partir del siglo XIII serían los instrumentos de cuerda pulsada con mayor uso en Europa.

2.1.1. El laúd, la guitarra morisca, la guitarra latina y la vihuela



Figura 1. Autorretrato con laúd. 1615-17.
Artemisa Gentileschi. Óleo sobre lienzo.
Curtis Galleries, Minneapolis.

“El Laúd fue sin duda uno de los instrumentos de cuerda pulsada que más se popularizó en Europa, especialmente durante el siglo XV por su sonido suave y exquisito” (Pedreira, 2016). Este instrumento que variaba de afinación, dependiendo a quien se acompañaba, durante la edad media se afinaba en intervalos de quinta y durante el renacimiento por cuartas y una tercera mayor en la tercera cuerda. A pesar que es introducido por el sur de la península ibérica, no es en España donde tiene un papel representativo sino en Alemania e Inglaterra. Siglos más tarde durante el Barroco aparecerían grandes exponentes para este instrumento tales como Silvius Leopold Weiss, John Dowland y el mismo Johan Sebastian Bach entre otros, los cuales asegurarían su legado, tanto así que mucho del repertorio para este instrumento se adaptó para ser tocado en la guitarra, tal y como la conocemos hoy.

La *guitarra morisca* también de descendencia árabe, con una construcción parecida al laúd pero con el mástil alargado, pero a mediados del siglo XV desaparecería ya que solo contaba con tres cuerdas que se rasgueaban para acompañar, siendo relegado por el laúd que tenía muchas más posibilidades no solo en el acompañamiento sino como solista (Pedreira, 2016).



Figura 2. Ministriles tocando la guitarra latina (1) y la guitarra morisca (2). Libro de las Cantigas de Santa María (siglo XII). Adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016). Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 21).

2.1.2. La guitarra de cuatro órdenes. La guitarra latina que, si bien tenía un parecido a la guitarra morisca, contaba con cuatro órdenes o cuatro cuerdas y gracias a su apelativo europeo “Latina” se conservó. Para entonces los instrumentos de origen musulmán estaban siendo marginados y a raíz del desuso de la guitarra morisca a la guitarra latina se le llamó solo por el nombre guitarra, la cual tenía cuatro órdenes y si bien esta no tenía caja de resonancia en forma de ocho, sería la guitarra Latina el punto de partida para su evolución. La guitarra como resultado de la multiculturalidad en la península Ibérica y el sur de España, en el siglo XV adquirió su forma convencional muy parecida a la guitarra moderna, y una caja en forma de ocho, pero conservando un tamaño pequeño igual que su antecesora directa.

La Vihuela sería otro instrumento que brindó un aporte significativo en el aspecto morfológico y también en el repertorio. Se describe como un instrumento de cuerda con caja en forma de ocho y mástil alargado, que en un principio fue tocado con arco, posteriormente con plectro y finalmente con los dedos, este instrumento fue contemporáneo con el laúd. Luego de la derrota y expulsión del reino musulmán a finales del siglo XV y con el desuso del laúd en países del sur de Europa, la vihuela se instala como el instrumento preferido en cortes de España, Portugal y el sur de Italia. Durante esta época la guitarra latina había sido relegada a la música del pueblo o de los plebeyos, es entonces donde la vihuela tiene un desarrollo técnico y musical que llegó a su máxima expresión durante el siglo XVI con grandes exponentes como Luys de Milán, Luys de Narváez, Alfonso Mudarra entre otros (Pedreira, 2016).



Figura 3. Grabado de El Maestro Luis Milán. Adaptado de *Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas*. (Pedreira, 2016). Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 36).

Este instrumento a diferencia de la guitarra latina contaba con hasta siete órdenes, pero también se menciona lo siguiente:

“para la guitarra de cinco órdenes solo se conoce la música de Miguel de Fuenllana, publicada en 1554, quien la designa como la vihuela de cinco órdenes. Fuenllana menciona a la guitarra de cuatro órdenes como “vihuela de cuatro órdenes”, que llaman guitarra” (Pedreira, 2016).

La mayor diferencia entre la guitarra y la vihuela es que la vihuela comúnmente era de seis órdenes dobles al unísono, con una afinación de cuarta, cuarta, tercera, cuarta y cuarta, mientras que la guitarra de cuatro órdenes tenía uno sencillo, dos dobles y uno octavado o, tres órdenes dobles y el cuarto octavado, como se muestra en la siguiente imagen:



Figura 4. Órdenes y afinación de la guitarra renacentista, Adaptado de Martín Pedreira (2016). Adaptado de *Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas*. (Pedreira, 2016). Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 31).

Es entonces donde la guitarra de cuatro órdenes o también llamada guitarra renacentista, adquiere un papel representativo entre los siglos XVI y principios del XVII, evolucionando con características de la vihuela y adoptando técnicas y repertorio no solo como instrumento acompañante sino como solista. Se considera como el mayor aporte de la guitarra de cuatro órdenes a la guitarra española o la guitarra como la conocemos ahora, el análisis de su constitución morfológica considerando las características del Laúd como de la Vihuela.



Figura 5. Guitarra renacentista de cuatro órdenes. Adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016). Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 31).

2.1.3. La guitarra de cinco órdenes. Es en el siglo XVII donde la guitarra de cinco órdenes se define por su nombre guitarra, y donde aparecen diversos libros con lecciones de acompañamiento, de punteo y piezas solistas con menciones como “para guitarra española”, las cuales gozaron de gran popularidad, en los tratados de guitarristas españoles. El más representativo fue Gaspar Sanz, principal exponente de la guitarra barroca, quien en 1674 publica el primer volumen de su libro “Instrucción de música sobre la guitarra española”, en 1675 el segundo volumen “libro segundo de cifras sobre la guitarra española” y en 1697 el tercer volumen: “libro tercero de música de cifras sobre la guitarra española” (Pedreira 2016).

La guitarra de cinco órdenes tendría una afinación similar a la guitarra actual en los tres primeros órdenes, mi, si, sol.

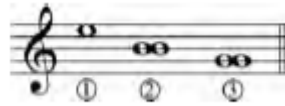


Figura 6. Temple de la guitarra barroca. Primeros tres órdenes. Adaptado de *Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas*. (Pedreira, 2016). Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 55).

Para los dos últimos órdenes la afinación variaba dependiendo de a quien se acompañaba, el compositor de la obra y el género a ejecutar; podía afinarse de cuatro maneras:



Figura 7. Temple de la guitarra barroca. Cuarto y quinto orden tres órdenes. Adaptado de *Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas*. (Pedreira, 2016). Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 55).

Con el auge de un buen número de obras, lecciones, textos y hasta métodos para guitarra la popularidad de este instrumento se extendió no solo por España sino por Italia y Francia, donde de hecho se realizaron algunas de las primeras publicaciones de la mano de Santiago Murcia (España), Francois Corbeta (Italia), Robet de Viseé (París) y Gaspar Sanz (España), son algunas de las figuras responsables del desarrollo artístico de este instrumento durante todo el siglo XVII y XVIII.



Figura 8. Guitarra Barroca (Siglo XVII). Adaptado de *Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas*. (Pedreira, 2016). Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 54).

2.1.4. La guitarra de seis órdenes. Una vez finalizado el siglo XVII y como vestigios de todo el arte musical desarrollado en Europa durante el Barroco por Johann Sebastian Bach, Georg Frierdrich Heändel, Antonio Vivaldi, Georg Philipp Telemann, Claudio Monteverdi entre otros, es en las primeras décadas del siglo XVIII donde el arte y la música italiana llegan a su máxima expresión. La ópera, el canto, el ballet, el piano, los grupos de cámara y la música orquestal, representaron una etapa difícil para la guitarra aminorando su producción artística y compositiva. Es después de la primera mitad de siglo, en 1770, donde la guitarra retoma su esplendoroso papel en la música a finales del clasicismo.

Entre los años 1770 y los 1850 es cuando la guitarra sufrió una cantidad considerable de modificaciones. Algunos constructores intentaron combinar características del arpa a la guitarra, por lo que aparecerían guitarras con gran cantidad de cuerdas y con mástil doble o hasta triple. Otros incrementaron la caja buscando mayor resonancia, eliminaron los órdenes dobles, se empezaron a usar trastes de metal fijos. El diapasón que antes era a ras de tapa se empezó a construir superpuesto y se redujeron los ornamentos o decoraciones (Pedreira, 2016).

Los italianos y franceses eliminaron los órdenes dobles dejando la guitarra solo con cinco cuerdas, mientras que los españoles incrementaron el rango con un orden doble. Posteriormente en el norte de España, como lo hicieron italianos y franceses, se eliminan los órdenes dobles, obteniendo finalmente la estructura de la guitarra de seis cuerdas. Miguel García, conocido como el padre Basilio, sería uno de los responsables del gran movimiento guitarrístico de finales del siglo XVIII, gracias a su labor pedagógica hay quienes afirman que fue quien añadió la sexta cuerda a la guitarra.

Este sería el prelude de lo que fue el siglo XIX donde la guitarra tuvo un desarrollo técnico, pedagógico, morfológico y compositivo muy importante (Pedreira 2016).



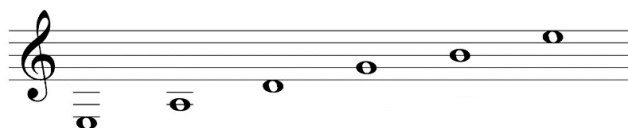
Figura 9. Guitarra de seis órdenes (Finales del siglo XVIII). Adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016). Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 66).

2.1.5. La guitarra en el periodo clásico romántico.



Figura 10. Guitarra de la primera mitad del siglo XIX. Adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016). Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 67).

A raíz de los cambios y modificaciones ocurridas a finales del XVIII, la afinación convencional de la guitarra sería de seis órdenes simples, de la siguiente manera:



Aproximadamente desde 1777 se conoce música escrita para guitarra de seis cuerdas, entre los exponentes más relevantes encuentran: Ferdinando Carulli, Antonio María Nava, Mauro Giuliani, Mateo Carcassi, Luigi Legnani, Francesco Molino, Antón Diabelli, Johan Kaspar Mertz, Giulio Regondi, Miguel Gracia, Antonio Abreu, Dionisio Aguado, Fernando Sor, Julián Arcas y Napoleón Coste, entre otros (Pedreira, 2016).

En este periodo no solo la producción artística marcó un papel trascendental sino también la excelencia de sus intérpretes. Serían los grandes concertistas de la época: Carulli, Giuliani, Carcassi, Sor y virtuosos como Luigi Legnani, Luigi Castelacci, Johann Kaspar Mertz, Leonar Von Call, Giulio Regondi, Napoleón Coste, entre otros. Asimismo, se destaca un amplio legado pedagógico con métodos para el aprendizaje de la guitarra como: “Méthode Compléte” de Ferdinando Carulli editado en 1810, “Método Práctico per chitarra en 4 parti Op.1” de Mauro Giuliani (1798), “Método Op. 59” de Mateo Carcassi (1836), “La Escuela y Método para tocar Guitarra” de Antonio Abreu (1799), “Principios para tocar la guitarra de seis ordenes, precedidos de los elementos generales de la música” de Federico Moretti (1799). Dionisio Aguado quién sería la más alta expresión de la pedagogía de la guitarra del XIX con sus métodos “Escuela de Guitarra” 1820 y “Méthode complete pour la guitare” Madrid (1825) junto con el “Método de Guitarra” de

Fernando Sor 1830, de vital importancia en el estudio consiente del aprendizaje y determinante en el desarrollo de la técnica actual (Pedreira, 2016).

2.1.6. La guitarra de Torres.



Figura 11. Guitarra de Torres (Segunda mitad del siglo XIX. adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016). Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 88).

Nacido en Almería - España en 1817, Antonio Torres Jurado, el más importante constructor para este instrumento, aprende su oficio en el taller de José Pernas alrededor de 1840. Torres realizó increíbles modificaciones obteniendo guitarras con importantes características de sonido entre ellas su claridad y volumen. Las cualidades del modelo clásico fueron: "...aumentó la anchura del mástil, mejoró las prestaciones del puente, diseñó las líneas sobrias y estilizadas del instrumento, y utilizó maderas y barnices de primera calidad (...) logrando una imagen impecable y un sonido potente, profundo y aterciopelado" (Pedreira, 2016). Este perfeccionamiento lograría captar la atención de guitarristas, e incluso Francisco Tárrega tendría una de ellas. Este importante aporte de Antonio torres, motivó el continuo perfeccionamiento de la guitarra y su construcción. Un fruto de este movimiento es Benito Ferrer, quien además de establecer las reglas exactas para la repartición de los trastes en los instrumentos de cuerda pulsada, sería uno de los responsables de cambiar las antiguas cuerdas de tripa y seda por metálicas (Pedreira, 2016).

Es a mediados del siglo XIX, aproximadamente en el romanticismo tardío, donde la guitarra se aleja cada vez más de la música culta (Pedreira, 2016). Al menos en España, donde el piano se había consolidado como un instrumento de concierto y de la mano con el canto, la música de cámara y la música orquestal, forman en la Europa de la época sonoridades de mayor acogida. Instrumentos que venían desarrollándose siglos atrás, mucho antes que la guitarra, acapararon la atención de los oídos ilustrados de entonces, mientras que la guitarra se vio relegada a algunos estudiantes, campesinos y gitanos. Por otro lado, la cantidad de compositores e intérpretes activos durante esta época es notoria y aunque es verdad que el instrumento no se popularizó al igual que el piano, es importante afirmar que la guitarra tuvo un crecimiento significativo opacado por la gran producción de otros instrumentos.

La guitarra es conocida por inteligentes y no inteligentes como uno de los instrumentos más ingratos y que menos se prestan al lucimiento del artista, y en España, donde su popularidad la ha hecho vulgar y donde no hay soldado ni barbero que no recorra sus cuerdas con mortal fastidio de quien le escucha, es más difícil llamar con sus pocos recursos de atención. Nombres se han hecho célebres por otra parte con la guitarra, y otro inconveniente más es este para que cualquier advenedizo logre buen éxito. (Pedreira, 2016)

En Colombia la guitarra empezaría su camino a mediados del siglo XIX, gracias a la influencia de un grupo de guitarristas españoles emigrados entre 1850 y 1893, entre ellos: Gaspar Sagreras, Carlos Tolosa y Antonio Jiménez Majón (Perilla J. , 2013). También existen crónicas de guitarristas colombianos como: Francisco Londoño, Pío Quinto Rojas, José Caicedo Rojas, más adelante a finales del romanticismo europeo, María del Carmen, José Mazilli y Nicomedes Mata Guzmán al cual mencionan como insigne ejecutante de la guitarra quien interpretaba con gran inspiración bambucos y otros aires nacionales (Pedreira, 2016).

2.1.7. La guitarra en el siglo XX.



*Figura 12. Viejo Guitarrista. Pablo Picasso. 1903. Óleo sobre tabla, 121*92 cm. Chicago, The Art Institute.*

A finales del siglo XIX donde la guitarra tuvo un papel mayormente popular, convergieron entorno al instrumento diferentes estilos. Es en las estudiantinas donde la guitarra tiene un enorme éxito en Europa y América “tras su aparición en las festividades de carnaval de 1878 en París (...) en este momento el instrumento se establece en el uso urbano-popular” (Michael & Piquer, 2011).

Una de las influencias en esta época y quien se desempeñaría como compositor transcriptor, técnico, concertista y profesor sería Francisco Tárrega, una verdadera inspiración para lo que sería la escuela moderna. Tárrega nació en España en 1852 pero sin duda se estableció como el precursor de la guitarra contemporánea, “la labor de Tárrega supuso la consolidación del instrumento en las salas de concierto y la creación de una escuela de la guitarra que ha llegado hasta nuestros días” (Anónimo, 1836). Además de formar increíbles guitarristas como lo serían: Emilio Pujol, Miguel Llobet, María Rita, Josefina Robledo entre otros y también “realizaría transcripciones de música de Bach, Beethoven, Mozart, Shubert, Haydn, Häendel, Chopin, Albéniz y Granados entre más

compositores” (Pedreira, 2016). Compuso numerosas obras, consolidándose así como un referente en el desarrollo de la historia de la guitarra.

Entre los guitarristas más importantes de esta época se destacan: Josefina Robledo, Pepita Roca, Estanislavo Marco, Daniel Fortea, Pascual Roch, María Rita Brondi, Miguel Llobet y Emilio Puyol, Antonio Giménez Majón, Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza, María Luisa Anido y Agustín Barrios Mangoré.

“Con Pujol, Segovia, Fortea, Saiz de la Maza y otros, la guitarra alcanza un momento de resurgimiento iniciado por Tárrega y Llobet y ya empiezan a distinguirse los estilos y maneras entre los cultivadores. Apuntándose un estilo elegante y pulido y otro más severo, al que parece pertenecer Pujol” (Michael & Piquer, 2011).

Uno de los intérpretes más representativos y en su momento un fenómeno mundial fue Andrés Segovia, quien realizó numerosos conciertos alrededor del mundo y le fueron dedicadas numerosas obras para guitarra. Nació en España en 1893 y si bien hubo otros importantes guitarristas en su época, su labor de concertista hizo que el instrumento que gozara de mayor popularidad. También transcribió más de 150 obras escritas para laúd, vihuela y clavicordio. Uno de los mayores logros si no el más importante, fue incentivar a grandes compositores del siglo XX a escribir para la guitarra, entre los que se encuentran: Joaquín Turina, Federico Torroba, Manuel María Ponce, Heitor Villa-Lobos, Mario Castelnuovo –Tedesco, Alexandre Tansman, Joaquín Rodrigo, entre otros (Pedreira, 2016).

Además de grabar más de 30 discos su labor pedagógica es de admirar, desarrolló clases magistrales y la formación de importantes intérpretes como John Williams, Elliot Fisk, Christopher

Parkening y Oscar Ghiglia, quienes marcaran un importante camino para la escuela de la guitarra de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI.

Latinoamérica también tendría un papel representativo durante la primera década del siglo XX, en donde su mayor representante sería Agustín Barrios Mangoré, nacido en Paraguay en 1885, considerado uno de los compositores más importantes de la primera mitad de siglo y quien además según evidencias históricas fue posiblemente el primer guitarrista en grabar en gramófono música para guitarra, un total de 38 grabaciones entre composiciones y obras originales para guitarra.

Se destacan un gran número de exponentes: Antonio Lauro (Venezuela), Heitor Villa-lobos (Brasil), Julio Salvador Sagreras (Argentina), Isaías Savio, Atahualpa Yupanqui (Argentina), Eduardo Falú (Argentina) Abel Carlevaro (Uruguay), Leo Brouwer (Cuba). En Colombia este siglo fue determinante para el desarrollo de la escuela de guitarra y a partir del aporte de Gentil Montaña, Clemente Díaz, Silvio Martínez y Elkin Pérez Álvarez como figuras representativas se da inicio a un movimiento importante para este instrumento en nuestro país.

2.2. Compositores seleccionados

2.2.1. Fernando sor.



Figura 13. Fernando Sor, adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016). Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 80).

“Como compositor de guitarra, Sor está por encima de todos los demás. Un crítico de esa época escribió: "Lo que Mendelssohn es para el piano, Sor es para la guitarra". Otros han hablado de él como "El Beethoven de la guitarra"” (George C. Krick).

Considerado como uno de los grandes concertistas del siglo XIX junto a Giuliani, Carcassi y Carulli, sin duda alguna un compositor prolífico no solo por su vasta obra para guitarra sino también por sus importantes composiciones para Ópera, Canto, Ballet, Piano, además de obras sinfónicas y música de cámara. Josep Fernando Macario Sor Montadas, también conocido por su nombre catalán Ferran Sor, nace en Barcelona el 13 de febrero de 1778 y fallece en París el 10 de julio de 1839. (Sor, 1830)

Aun siendo niño aprendió a tocar guitarra y violín gracias a su padre. Poco tiempo después de la muerte de su padre ingresa como monaguillo en el Monasterio de Monserrat en donde con solo 11 años ya cantaba óperas italianas mientras se acompañaba con la guitarra. “Hacía con la guitarra cosas tan prodigiosas que admiraba a sus condiscípulos y a cuantos lo oían” (Pedreira, 2016), en este lugar donde adquirió grandes y sólidos conocimientos musicales. Durante esta época viajó por casi toda Europa, donde compuso sus primeras obras.

En 1795 a la edad de 16 años y por influencia de su madre abandona Monserrat para encaminarse por tradición familiar a la carrera militar. Dos años después se estrena su primer Ópera titulada Telémaco en la isla de Calipso, compuesta y estrenada en Barcelona el 15 de agosto de 1797 antes de haber cumplido sus 20 años y con la cual obtiene un gran éxito. (Pedreira, 2016)

Alrededor de 1810 España se ve inmersa en la guerra de independencia contra los franceses, durante el reinado de José Bonaparte. Sor, a pesar de tener canciones patrióticas en su haber y oponiéndose en un principio a la invasión francesa, termina apoyando al régimen y hasta llegó a

ser oficial de las milicias francesas en Cádiz, España. Cuando los franceses fueron derrotados, las fuerzas de invasión se retiraron a Francia y Sor a causa de su ideología se ve obligado a dejar España, instalándose en París. Durante este periodo su labor artística y compositiva se ve reducida, pero es a partir de 1815 donde se documentan numerosas publicaciones, conciertos como guitarrista y cantante lo que le permite mantener una inmensa labor pedagógica con estos dos instrumentos. (Sor, 1830)

En lo que respecta a la guitarra es a partir de 1826, en sus últimos años donde se dedica por completo a la guitarra y compone cuatro colecciones de estudios, 18 obras para guitarra, su Método para el instrumento. (Pedreira, 2016)

“En un excelente artículo publicado en 1978, Mario dell'Ara escribe lo siguiente: El camino estilístico y cultural que las obras de Fernando Sor recorren, entre la etapa de formación de su autor y las primeras tentativas como compositor hasta la completa radicalización de su gusto romántico, madurando a través de poliédricas experiencias y variadísimas relaciones, coinciden con el mismo camino que Sor recorrió a través del mapa, pasando por y habitando en diversas capitales europeas” (Fundación Juan March, 1992). Toda su producción es influenciada por las diversas músicas del entonces en especial de la música italiana, llegando a pensar la guitarra como una pequeña orquesta.

Sor fue sin duda alguna uno de los mayores compositores de música para el instrumento que hoy conocemos como guitarra clásico – romántica, su relevancia marca un hito en la historia y tradición guitarrística universal. “Un recuento de la trayectoria de Fernando Sor nos permite definir aspectos importantes que configuran su vida artística: la composición, la interpretación y la pedagogía” (Pujol, 1956).

2.2.2. Leo Brouwer



Figura 14. Leo Brouwer. (Foto: oficina l. Brouwer). Adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016). Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 205).

“El primero de marzo de 1939. Nace en Cuba uno de los hombres más carismáticos del universo del siglo. Buscador infatigable, atraviesa todos los sembrados de los movimientos estéticos y éticos que intentan comprender, explicar y resolver las sangrientas convulsiones de este mundo nuestro” Iñaki Bizkarguenaga. (El Mundo)

Director de orquesta, compositor y guitarrista, probablemente es el más grande de los autores para guitarra que aún se encuentran con vida. Juan Leovigildo Brouwer Mesquida, nace en el seno de una familia amante de la música, es su padre quien lo inicia en los primeros secretos de la guitarra, y más tarde profundiza el estudio de este instrumento con Isaac Nicola, discípulo de Emilio Pujol entre 1953 y 1954.

“El hallazgo de Nicola fue de un gran impacto para mí, recuerdo como si fuese hoy, que tomé la guitarra y tocé música que era la primera vez en mi vida que yo oía. Era de Gaspar Sanz, Luis de Milán y posteriormente Fernando Sor y Tárrega. Cuando aquello yo tenía catorce años y había

empezado el estudio de la guitarra con mi padre, que era aficionado, pero en pocos meses había vencido lo que él me podía dar (...) Nunca había oído esa música ni esos autores que resultaron ser los más importantes del Renacimiento en España. Después de la música de Sor, calificado como el Beethoven de la guitarra, interpretó a Tárrega, el renovador de la técnica del siglo XIX (...), Fue un impacto inolvidable por cuanto recuerdo ahora, ambiente, sonido. Un momento de concentración que fue para mí inolvidable” (Brouwer, La guitarra habla en cubano, 1986).

Realiza estudios en el conservatorio Peyrellada de la Habana, en donde se gradúa en poco tiempo haciendo siete años de estudio en solo tres. Es aquí donde aparecen sus primeras composiciones: música para guitarra, cuerdas y percusión y suite para guitarra en 1954, luego vendrían Preludio en 1956, Pieza sin título, Recitativo, Danza característica, Cuatro micropiezas, que estrena en 1957 junto a Jesús Ortega. En 1959 recibe una beca del gobierno revolucionario para estudiar a Julliard School of Music de New York para estudiar composición y al mismo tiempo recibe otra para estudiar guitarra en el Departamento de Música de la Universidad de Hartford (Pedreira, 2016).

En 1960 se encuentra al frente del Departamento de música del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, donde crea el grupo de experimentación Sonora del ICAIC. Leo Brouwer ha compuesto música para más de cien películas del mundo. En 1961, es nombrado profesor de armonía y contrapunto en el Conservatorio Nacional de la Habana, así como de composición, además de ser asesor musical de la cadena nacional de radio y televisión. (Pedreira, 2016)

Brouwer está presente en el escenario mundial como intérprete y compositor desde los años 70 y ocupa un lugar eminente en el mundo de la guitarra clásica contemporánea, marcada por su polimorfismo y diversidad en corrientes musicales, y definida por un lenguaje único, el cual se

depuró a través de los años y aunque está presente en sus primeras obras, se desarrolló en tres etapas: una primera etapa nacionalista marcada por el influjo de lo popular; una etapa central o intermedia de carácter vanguardista y finalmente, una tercera etapa que el propio compositor denomina de la nueva simplicidad, “Esta Nueva Simplicidad recoge los elementos esenciales de la música popular, la música académica y de la misma vanguardia, que me sirven para dar contraste a grandes tensiones” (Betancuort, 1998).

Es sin duda el lenguaje y la estética de su música el aporte más significativo a la historia de la guitarra. Importantes intérpretes como John Williams, Juliam Bream, Manuel Barrueco, Ricardo Cobo, entre otros han interpretado y grabado muchas de sus obras.

Actualmente es miembro numerario de la Academia Cubana de la Lengua, académico correspondiente de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras de Córdoba, miembro de Honor de la UNESCO, del Instituto Italo- Latinoamericano, de la Academia de Bellas Artes de Granada, entre otros. (Brouwer, La música, Lo cubano y la innovación, 1982).

En el año 2017 fue ganador de un Grammy Latino a mejor composición clásica contemporánea con la obra: Sonata del Decameron Negro N°3 para guitarra, interpretada por Mabel Millán, obra que fue dedicada a Costas Cotsiolis (THE LATIN ACADEMY OF RECORDING ARTS & SCIENCES, INC., 2017).

Su labor pedagógica es de vital importancia para el mundo de la guitarra, no hay currículo de guitarra clásica de cualquier conservatorio o universidad del mundo donde no estén los estudios y obras de Leo Brouwer, además de sus artículos sobre la estética y técnica de la guitarra.

2.2.3 Gentil Montaña



Figura 15. Gentil Montaña. Adaptado de Historia de la Guitarra, Selección de Lecturas. (Pedreira, 2016) . Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 152).

“La Guitarra en Colombia ha tenido múltiples protagonistas, tanto en interpretación como en la composición, pero el más revolucionario de los creadores para este instrumento lo fue Gentil Montaña” (Pedreira, 2016)

Julio Gentil Albarracín Montaña nació el 24 de noviembre de 1942 en la ciudad de Ibagué Tolima y se consagró como uno de los mejores compositores de música para guitarra de Latinoamérica y el mundo junto a homólogos de su continente como: Manuel María Ponce, Heitor Villa-Lobos, Antonio Lauro y Leo Brouwer.

En el Conservatorio de Ibagué inició su formación musical a la edad de 7 años con el violín, ya que su padre interpretaba música folclórica colombiana con este instrumento. A los 9 años incursiona con la guitarra y el requinto, pero en 1955 a la edad de 13 años se dedica por completo a la guitarra, tocando obras simples de Carulli y música colombiana. Una vez terminado el currículo del Conservatorio se traslada ese mismo año con su familia a Bogotá, donde trabajó con su padre quien mantuvo a su familia interpretando música folclórica. Es en Bogotá donde estuvo

bajo la dirección de Domingo González de 1960 a 1962 y otro par de años estudiando repertorio para guitarra y ornamentación barroca y renacentista con Daniel Baquero en la ciudad de Bogotá.

(Perilla J.)

Años atrás durante la década de los 50 mientras trabajaba con su padre, se destacó como puntero de música popular, en especial colombiana, “Bambucos, valeses, boleros y paseos, fueron la plataforma para que Gentil Montaña empezara a figurar en el medio musical de la Plaza de las Nieves, en la ciudad de Bogotá. Al poco tiempo empezó a ser conocido como “El puntero atómico” en referencia a su notable virtuosismo.” (Perilla J.). Durante esta época acompañaba con su guitarra a otros instrumentos como la bandola y el tiple, además de tocar en tríos típicos donde interpretaba géneros populares. Durante la década de 1960 y 1970 se dedica al estudio y transcripción para guitarra de diferentes obras escritas a inicios del siglo XX, haciendo énfasis en uno de los pianistas y compositores más representativos de Colombia como lo fue Luis Antonio Calvo.

Su carrera como concertista inició el 9 de noviembre de 1965, haciendo debut en el Teatro Lido de Medellín. Como mención a su importante carrera interpretativa podemos leer:

“Cuando contaba con 26 años de edad, empezó a tener cierto reconocimiento interpretando el concierto de Castelnuovo Tedesco con la Orquesta Filarmónica de Bogotá” (Stover, 2012).

Dejando atrás su participación como intérprete de música popular, Gentil Montaña emprende una de sus etapas más representativas como compositor, al crear obras para el formato de Trío Típico Colombiano (bandola, tiple y guitarra), algunas adaptadas para la guitarra sola, y como compositor e intérprete para el año 1975 ocupando el tercer lugar en el Concurso Internacional de Guitarra Alirio Díaz en Caracas (Venezuela). Respecto a esta experiencia se menciona lo siguiente:

“Cuando se estaba preparando para el concurso Alirio Díaz en 1975, no tenía la partitura de la “fuga en A menor “de Bach, ni “Sevilla” de Albéniz, así que las tomó de la grabación de Díaz ¡de oído! Ese año la “Suite venezolana” de Lauro era un requisito para el concurso, pero a él le faltaba un movimiento (el “Vals”) y tuvo que pedir permiso para tocar la pieza sin este movimiento. Para este concurso, también aprendió de oído el “Edute N°7” de Villa-Lobos. Conseguir partituras en Colombia en los años sesenta y setenta era muy difícil por no decir imposible” (Stover, 2012)

Para su participación en el certamen compuso su primera suite para Guitarra, de igual manera en el 2002 volvió al concurso, pero esta vez como de jurado, el mismo Gentil menciona:

“Para mí, Antonio Lauro fue una persona crucial en mi vida, Lo conocí en Caracas. En la parte del concurso que consistía en una “selección libre”, yo toqué mi “Suite Colombiana N°1” (que para la época era algo menos compleja que su versión de hoy). Lauro me aconsejo que siguiera componiendo y para mí esto fue tremendamente alentador”. (Stover, 2012)

Durante los años 1975 y 1976 tiene la oportunidad de escuchar a grandes intérpretes de la guitarra tales como: Alirio Díaz, Juliam Bream, Narciso Yepes, Pepe Romero y Manuel Barrueco. Con estas experiencias y su motivación por continuar estudios viaja a España en 1976, sin ninguna ayuda financiera. En 1997 es concertista junto a la arpista clásica Nenequita Cáceres haciendo música de Agustín Barrios.

“A medida que pasaron los años, sus viajes poco frecuentes a Colombia interrumpieron su estadía a Colombia y poco a poco comenzó a echar de menos su tierra natal. Finalmente regresó a Colombia no porque le disgustara Europa a per se, sino porque simplemente se dio cuenta que su verdadero hogar estaba ahí: toda su familia, su cultura y su historia” (Stover, 2012).

A su regreso a Colombia se desempeña como compositor, docente y concertista en países como Venezuela, Ecuador, Paraguay, Argentina, Uruguay, Chile, Cuba, Costa Rica y Estados Unidos. Es creador de Fundación Artística Gentil Montaña en la ciudad de Bogotá y se desempeñó como

docente de la Academia Luis A. Calvo, la Universidad Pedagógica Nacional y la Universidad Nacional de Colombia. Muere el 27 de agosto de 2011.

Es así pues como Gentil Montaña se enmarca como un icono revolucionario no solo de la guitarra, sino de la música colombiana, en un Homenaje realizado el 28 de julio del 2011 en el marco de Festival Colombia al Parque, su hijo Germán Albarracín leyó un comunicado del compositor:

"A mi patria querida; a mi patria natal, ese Tolima grande; a mi querida capital, Bogotá, la vida les debo y mi vida les doy. 68 años amando mi pueblo, 60 años descubriendo y construyendo identidad musical con mi guitarra me llenan de gozo y esperanza cuando veo el fruto y la cosecha de esta ardua labor en excelentes guitarristas que hoy llevan nuestra música colombiana a todas las naciones del planeta. Fue este mi sueño desde siempre y el Señor me lo ha concedido"

2.3. Aspectos fundamentales sobre la técnica de la guitarra

“No se requiere del estudiante un gran talento, sino más bien prolijidad y cuidado constante, al menos durante el tiempo de estudio” (Carlevaro, 1967)

Al respecto de la técnica se ha hablado e investigado desde incluso antes del mismo Fernando Sor, por tanto la técnica instrumental ha sufrido también evoluciones, en la línea de tiempo de este bello instrumento han surgido figuras representativas en la técnica para guitarra como lo mencionamos en la parte histórica, ante esto Emilio Pujol menciona:

“Cada resurgimiento en la historia de nuestro instrumento ha dejado tras sí, hallazgos nuevos que ensancharon los dominios de su técnica, cada artista dejó a través de su época, huellas de su personal talento y tiempo cuidado de tamizar en el transcurso de los siglos, los procedimientos útiles que conducen a la perfección.” (Pujol, 1956)

Para el trabajo expuesto a continuación se hizo mención de quien sería denominado “El pensador de la Guitarra” (Maiztegui & Dessent, 1995) : Abel Carlevaro referente importante en la técnica para este instrumento de igual manera a referentes responsables de la técnica moderna para guitarra como: Eduardo Fernandez, Hüber Käppel, entre otros mencionados anteriormente. A continuación se exponen elementos fundamentales para la iniciación en la formación del ser guitarrista a nivel profesional, desde el mecanismo, la técnica y el aprendizaje como objetos de un estudio consiente del instrumento seguido de la construcción de la posición para la ejecución del instrumento y por último aspectos esenciales de la mano izquierda y derecha.

2.3.1. Sobre el mecanismo. “Podríamos considerar mecanismo como el conjunto de reflejos adquiridos que hacen posible tocar guitarra” (Fernandez, 2000). Profundizando en esta frase se puede considerar el conjunto de reflejos adquiridos como la habilidad que nos permite tocar guitarra, que por otro lado visto desde una perspectiva anatómica es el conjunto de movimientos almacenados en nuestra memoria motora, entendiéndose esto como:

“el tipo de memoria relacionada con habilidades motrices, como caminar, patinar, ect. Se habla de memoria motora cuando “el cuerpo recuerda” los movimientos aprendidos de alguna actividad en particular y los puede llevar a cabo de una forma relativamente inconsciente, puesto que la memoria motriz ya los ha registrado y automatizado” (Cerdán, 2011)

Un ejemplo de esto es el caminar, una vez aprendemos el mecanismo de la marcha estos movimientos son almacenados en nuestro cerebro y no es necesario pensar cómo hacerlo, simplemente lo hacemos de manera inconsciente convirtiéndose este en un reflejo adquirido o integrado. Volviendo al tema en cuestión en lo que concierne a la guitarra y prácticamente a cualquier instrumento *Eduardo Fernandez* plantea que el mecanismo debe ser aprendido desde una perspectiva cinestésica es decir que ese conjunto de movimientos que me permiten tocar un instrumento deben ser percibidos desde la experiencia de las sensaciones. Nuestro cuerpo cuenta

con una seria amplia de receptores sensoriales y terminaciones nerviosas que se encuentran en diversas partes del cuerpo, respecto a la propiocepción entendida como el sentido que informa al organismo de la posición de los músculos se expone:

“La propiocepción ha sido caracterizada como una variación especializada del tacto, la cual incluye la habilidad para detectar tanto la posición como el movimiento articular. La propiocepción ocurre por una compleja integración de impulsos somatosensoriales (conscientes e inconscientes) los cuales se transmiten por medio de mecanorreceptores, permitiendo el control neuromuscular” (Childs & Irrangang, 2003)

Siguiendo la tesis de Fernández en donde la aprensión de un mecanismo debe darse desde la parte sensitiva, se plantea que este es el medio que es más efectivo y que por el contrario el mecanismo no debe ser copiado, al respecto menciona “el mecanismo no es transmisible por medio de instrucciones lineales”, al incorporarse un mecanismo por la imitación se incurre en desconocimiento de las habilidades que cada estudiante tiene respecto a su cuerpo, además de lo único que “se conseguirá será transformar el ejecutante en una especie de robot” (Fernandez, 2000), y se menciona este proceso como deshumanizador en el cual no se valora ni se fomenta el desarrollo como ser humano, es decir es un proceso carente de un proceso cognitivo en la que no impera la razón sino la repetición.

2.3.2. Sobre la Técnica. La evolución de la música a través del tiempo, lleva consigo el progreso de la técnica instrumental.

Este aspecto hace referencia a “la capacidad concreta de poder tocar un pasaje determinado de la manera deseada” (Fernandez, 2000). Para ello es necesario poseer de antemano un mecanismo mínimamente adecuado del cual ya mencionamos cual podría ser su desarrollo, por lo tanto el

mecanismo antecede a la técnica. Siguiendo el argumento de poder tocar un pasaje de la manera deseada es necesario antes que nada tener una idea clara de lo que se quiere conseguir en el pasaje a estudiar, en términos musicales se trata de tomar decisiones claras respecto al tempo, dinámica, timbres, articulación, ect. Desde otro punto de vista es necesario razonar, pensar antes de ir a la guitarra y tener un plano mental de lo que se quiere hacer. Sin esta concepción antes del trabajo técnico, es decir al trabajo sobre cierto pasaje, este funcionará sin control ni dirección, con resultados impredecibles (Fernandez, 2000)

La técnica no debe concebirse como un fin, sino como un medio necesario para llegar a la perfección del arte. (Pujol, 1956). Esta apreciación va en relación a la de Fernández pues es la técnica el medio que se utiliza para tocar de la manera deseada y así poder comunicar lo que se desea. Entonces analizar las dificultades mecánicas que pueden llegar a existir en la ejecución de la guitarra, pensarlas, individualizarlas y trabajarlas de manera consiente, teniendo claro que queremos comunicar musicalmente son parte del trabajo de la técnica, postura que también comparte de manera general Jorge Cardoso en su libro Ciencia y Método de la Guitarra.

Un aspecto importante a mencionar es que las dificultades mecánicas que han de dominarse por medio de la técnica no se encuentran en cada individuo igualmente distribuidas, ni todos los métodos ofrecen un mismo resultado, (Pujol, 1956). He ahí la importancia de la *sensación neuromotora*, para que cada persona desde su sensación y razonamiento se apropie del conocimiento, en este caso de la labor de hacer música en la guitarra.

De todo lo mencionado anteriormente resalta la importancia del conocimiento fuera del instrumento para hacer más efectivo el aprendizaje técnico.

A continuación, podemos leer una increíble analogía referente a lo anterior:

“Como todos sabemos, en el arpa de Becker duermen todas las notas esperando una mano de nieve que sepa arrancarlas, pero entre mis torpes manos y aquella de nieve hay un poderoso guardián llamado Técnica, por el que tengo que pasar forzosamente para arrancar las notas deseadas. De lo que hay que darse cuenta es que esa técnica no es algo externo a mí. Ese guardián es uno mismo. Este primer paso fundamental, nos permite descubrir enseguida que el camino se allana, se simplifica, y ya no estamos transitando una larga y penosa distancia hacia una ciudad llamada Música: estamos dentro de ella, formamos parte de su territorio, vamos a ella desde sus propias calles. En consecuencia, no hay nada ajeno ni externo ni inalcanzable en la Música, todo lo que tenemos que hacer ahora es acompañarnos para marchar con su ritmo utilizando nuestros propios elementos vitales.”

(Daniel Moyano- Madrid, 1981.)

2.3.3. Sobre el aprendizaje. “Seamos siempre partidarios del Razonamiento y enemigos de la rutina”. Fernando Sor (Método)

Ya mencionado algunos aspectos sobre el mecanismo y la técnica, podemos deducir que el aprendizaje de estos dos aspectos se da en dos planos diferentes los cuales se entrelazan. Antes de hablar en detalle del aprendizaje de estos, es necesario poner en consideración lo siguiente:

“En el planteamiento de Carlevaro, el centro gravitacional se ubica en torno a cuestiones tales como la reflexión sobre la acción, es decir, una actitud racional frente al estudio del instrumento que se opone a la repetición mecánica y a la acumulación de horas de estudio irreflexivo; la búsqueda del máximo resultado con el mínimo esfuerzo, etcétera.” (Fernandez, 2000)

Respecto al Mecanismo como proceso de aprensión se plantea: en una primera fase que el estudiante adquiera de manera consciente la sensación que acompaña determinado movimiento localizando el grupo de músculos que llevan la carga principal del movimiento, después percibir

el esfuerzo muscular en el movimiento y luego de ser consiente del grupo de músculos encargados del movimiento y su carga de esfuerzo se trata de refinar el mecanismo con unas pocas repeticiones consientes, para que el mecanismo por medio de sensaciones quede archivada en nuestra memoria motora, “al mejorar este mecanismo implica que se mejore y enriquezca la ejecución del instrumento... lo importante es saber que este mecanismo es óptimamente eficiente, es decir si cumple su cometido con el mínimo esfuerzo muscular” (Fernandez, 2000)

Es entonces labor del estudiante la adquisición consiente y el manejo de la sensación neuromotora en la realización de un mecanismo, por ello es importante resaltar que esta sensación debe ser descubierta por la experiencia antes de ser refinada y trabajada, desde esta perspectiva se mejora el desarrollo del mecanismo, así como su aprensión. Al no manejar este aspecto se suele tener grandes dificultades para asimilar algún elemento del mecanismo y para algunos pueden pasar semanas o meses sin avanzar absolutamente en nada en la adquisición del reflejo deseado. (Fernandez, 2000).

Referente a la Técnica el trabajo será primero puramente mental, una vez se tiene una idea clara de lo que se quiere comunicar musicalmente y solamente teniendo claridad de ello vamos a la guitarra por ende es transcendental la escucha en cada proceso de aprendizaje técnico, pues es ahí donde precisamente queremos ir en primera instancia y es el oído, el de nosotros y el del oyente quien capta lo que estamos tocando o en otras palabras lo que queremos decir. Una mención del papel del oído: “En todo proceso es de importancia fundamental el papel rector del oído” (Fernandez, 2000). Este debe ser nuestro principal critico en cada etapa del aprendizaje y aunque no lo pensemos así es un gran potenciador de nuestro aprendizaje, curiosamente Fernández menciona es increíble la cantidad de estudiantes de guitarra que simple y llanamente, no oyen lo que están tocando, siendo este un factor determinante para plasmar la idea que se tiene sobre un

pasaje musical. Durante el estudio de técnica, no debe haber un mal movimiento de la mano. Interpretando una obra en público nos podemos permitir algún fallo, pero haciendo técnica no: estamos creando buenos hábitos. (Contreras., 1998).

Como conclusión se puede mencionar que en el estudio de la técnica el escucharse es fundamental y el oído actúa de manera activa durante el momento de aprendizaje, mientras que en el aprendizaje del mecanismo este tiene un papel pasivo, en el cual la atención debe estar centrada en la localización y archivo de la sensación neuromotora.

2.3.4. Sobre el aprendizaje del instrumento. “Porque hay tanto buenas prácticas como malas prácticas, y lamentablemente lo malo es mucho más común que lo bueno” (Käppel, 2016).

Una vez mencionado los aspectos fundamentales en el aprendizaje y según la experiencia de importantes pensadores de la guitarra el problema real radica en ¿cómo estudiar?, el crear malos hábitos de estudio entorpece nuestra formación con el instrumento, “Estudiar mal puede compararse con intentar recoger un objeto del suelo mientras vamos en bicicleta: aunque pasemos cien veces por el sitio, nunca podemos recogerlo. Hay que pararse, bajarse de la bicicleta, recoger el objeto y seguir.” (Contreras., 1998), David Russel hace referencia a analizar las dificultades mecánicas que pueden llegar a existir en la ejecución de la guitarra, pensarlas, individualizarlas y trabajarlas de manera consiente.

“Mi primer consejo al principiante ha de ser ante todo aprenda a estudiar porque en ello consiste el secreto de una buena técnica. La calidad del estudio importa más que la cantidad; la asiduidad, más que la insistencia; la reflexión más que la obstinación... De poco sirve estudiar como un autómatas creyendo que la cantidad de horas de estudio lo resuelve todo... La intensidad de la atención en el trabajo es lo importante” (Pujol, 1956).

Ahora bien: es importante aún en los más simples preludios; cuidar de obtener la mejor sonoridad posible, toda la nitidez de la notas, justeza en la medida y equilibrio total en los matices,

escuchándose y corrigiéndose siempre, por lo mismo considero importante tener en cuenta todas las habilidades del estudiante, ya que en el inicio de su aprendizaje es necesario que enfoque su formación en lo mencionado respecto a mecanismo, técnica y aprendizaje.

Si se sobredimensionan las habilidades de estudiante dándole un repertorio que esté por encima de sí, el estudiante estará más preocupado por leer notas que por desarrollar sus habilidades, llevando en algunos casos a la frustración, ésta como resultado de enfrentar al estudiante a un repertorio que está por encima de su mecanismo y técnica, en casos más graves produciendo lesiones musculares. En el estudio también es importante evitar las tensiones musculares, “Si no lo evitamos, la tensión muscular se va acumulando de una dificultad a otra. Para evitarlo, practicar la primera dificultad, pararse, relajar, luego practicar la segunda, y así sucesivamente.” (Contreras., 1998).

Para terminar lo referente al aprendizaje vale mencionar un planteamiento de Emilio Pujol referente al estudio del instrumento: Divida su trabajo en dos secciones independientes y simultáneas: la primera a parte del instrumento comprende el solfeo, la armonía, análisis, carácter de las obras, historia de la música y biografía de grandes Maestros, de eminentes solistas y manifestaciones que puedan contribuir al enriquecimiento y elevación de sus conocimientos generales y la segunda, comprenderá todo en cuanto se refiera a la guitarra y de una manera razonada y ordenadamente progresiva desarrollar el mecanismo y la técnica. (Pujol, 1956)

En fin...

“Estudiar para acabar siendo uno mismo parte del instrumento. Estudiar como para poder decir al final: "Bueno, cuando supe que lo que me separaba de la música era una especie de guardián llamado Técnica, pero que ese guardián era yo mismo, todo lo que hice fue estudiarme a mí mismo como si yo fuera la guitarra, sin saber casi que al mismo tiempo estaba estudiando el instrumento, y de que a la vez era como si la guitarra- también me estuviese estudiando a mí: Estudiamos juntos y ahora tocamos juntos, a veces no se sabe quién está estudiando a quien". (Cardoso, 1949)

2.3.5. Construcción de la posición *“La guitarra debe ajustarse al cuerpo, y no el cuerpo a la guitarra”* (Carlevaro, 1979)

Este aspecto se divide en cuatro pilares: como sentarse, colocación del instrumento, mano derecha y mano izquierda. Es determinante pensar en que se debe crear una unidad entre el cuerpo y la guitarra, en donde el instrumento no sea un agente externo a nosotros, sino que por el contrario sea una extensión de nosotros. Al respecto Abel Carlevaro expresa que debe crearse “una unidad anatómica y estimulante, evitando toda postura forzada y facilitando a la vez cualquier movimiento al servicio de la mecánica instrumental.

2.3.6. Como sentarse. Para elegir la posición que más favorezca al intérprete es importante primero tener una conciencia de la sensación del cuerpo sin el instrumento y para ello recordemos la importancia de la sensación motora en el aprendizaje de un mecanismo, en esta etapa necesitamos prestar atención a cada elemento de nuestro cuerpo, primero sentémonos en una silla plana, sin descansar la espalda en el respaldo relajando los dos brazos, luego examinemos las sensaciones musculares, tomándonos todo el tiempo que necesitemos, a partir de ello se permanece en la posición adoptada un cierto tiempo para comprobar si se producen tensiones o cansancio en

alguna parte del cuerpo, si luego de haber apropiado determinada postura se experimentan tensiones hay que intentar eliminarlas tensando voluntariamente el lugar que se percibe tensionado y relajándolo luego o realizando algún cambio general en la forma de sentarnos. Es importante mencionar que la vivencia de la sensación corporal no puede ser suplida con palabras, y es necesario experimentarla. (Fernandez, 2000), esto es de vital importancia ya que es el estudiante quien debe percibir la cantidad de esfuerzo que requiere para interpretar un instrumento, y es importante estimular esta sensación desde la construcción de la posición y así el estudiante de manera crítica y con la guía del docente ejecute de la manera más natural posible el instrumento, por eso es necesario prestar atención a este aspecto antes de ir con la guitarra. En relación a lo anterior se menciona “Desechar toda colocación que sea incómoda para la libre ejecución instrumental y así posibilitar movimientos libres y dóciles el servicio de las exigencias del interprete.” (Carlevaro, 1979)

2.3.7. Colocación del instrumento. La estabilidad.

Desde los inicios de la guitarra más exactamente en la época clásico- romántica ya existía la intriga sobre la necesidad de la estabilidad que debía tener el instrumento al momento de ejecutarse, Ferdinando Carulli recomendaba un *cojín* para apoyar el pie izquierdo, históricamente se ha pensado en elevar el mástil de la guitarra, por lo que se debió buscar un elemento que ayudase a elevar la pierna izquierda y a su vez el mástil de la guitarra, por lo que se hizo muy popular el *taburete* en madera, ahora llamado *escabel* o *posa pie*, durante el periodo clásico y romántico, usado aún en nuestros días. Sor por otro lado menciona: “... a medida que he exigido más de este instrumento, he ido necesitando que su posición fuese más fija, es decir que no pueda cambiar más que mi voluntad.” (Sor, 1830) Y para ello ya se pensaba en un elemento externo que le ayudase a

mantener esta posición fija por lo que Sor buscó un apoyo en una *mesa*, ubicando uno de los ángulos sobre ésta, teniendo así una altura más conveniente para la mano izquierda. Aguado aún más preocupado por este aspecto creó el *trípode o máquina de Aguado* con la cual se buscaba generalmente que el instrumento primero estuviese fijo y así el ejecutante estuviese tocando de manera más natural y por otro lado que el instrumento vibrase con todo su potencial (Aguado, 1924), el cual no gozó de mucha acogida. Es quizá el escabel el que se ha universalizado como elemento para la ejecución de la guitarra, pero a partir del siglo XX surgieron un sin número de herramientas que ayudarían a mantener la tan anhelada estabilidad para con el instrumento. Entre los más aceptados y está el *Ergoplay* elemento de material sintético el cual eleva la guitarra de forma gradual sin necesidad de subir la pierna izquierda y el *Dynarette* fabricado de espuma el cual cumple la misma función este último de varios tamaños dependiendo la fisionomía de la persona, estos dos elementos reposan en la pierna izquierda mientras los dos pies están en reposo sobre el suelo, su ergonomía es quizá lo que ha llevado a tener tanta popularidad ya que la ejecución del instrumento se da de una manera muy cómoda y en la cual la espalda es la mayor beneficiada.

Ahora bien, siguiendo lo anhelado por nuestros antepasados intérpretes y pensadores de la guitarra respecto a elevar el lado izquierdo de la guitarra y a la par buscando estabilidad es Abel Carlevaro quien condensa estos pensamientos a través de su investigación en el desarrollo técnico y a partir de ello menciona: “*La guitarra debe ajustarse al cuerpo, y no el cuerpo a la guitarra*” (Carlevaro, 1979), y a partir de esta apreciación establece cinco puntos de contacto:

1. Pierna izquierda
2. Pierna derecha
3. Brazo derecho
4. Mano izquierda
5. Lado derecho del cuerpo

Como se muestra.



Figura 16. Puntos de contacto. Eduardo Fernández. Adaptado de Concierto de Eduardo Fernández en el XVIII Festival de Primavera -Guitarra 2018. (Youtube.com, 2018).

Carlevaro es claro en especificar que los cuatro primeros puntos de apoyo son activos y con tres puntos activos se puede fijar la posición, con los cuales se mantiene y controla la estabilidad de la guitarra, además menciona que el quinto punto de apoyo es pasivo y por lo tanto no puede considerarse como un punto para fijar la posición Hubert Keppel, quien realizó un aporte magistral

de la técnica con su libro *The bible of classical guitar technique* establece solo cuatro puntos de contacto:

1. El Área del pecho
2. El antebrazo derecho
3. El muslo izquierdo
4. El interior del muslo derecho



Figura 17. Los cuatro puntos de contacto con el cuerpo. Adaptado de La Biblia de la técnica de la Guitarra Clásica. (Käppel, 2016). AMA Musikverlag (Ed) (2016, pág. 21).

Keepel resalta con la palabra “Precaución” el segundo punto de contacto, enfatizando en la especial atención que requiere este, ya que este punto puede estar en constante cambio, por lo que el movimiento del antebrazo izquierdo se suele utilizar para cambios de timbre y en pasajes musicales que requieren de especial movimiento de este punto (Käppel, 2016), para no mencionar todos los casos: un ejemplo es la ejecución de armónicos artificiales. Analizando la propuesta de

Keppel se puede entrever que de los cuatro puntos de contacto tres son fijos: el primero, tercero y cuarto y que el segundo no es totalmente fijo, y si bien es mayormente utilizado, dado su constante cambio este no constituye un punto de apoyo fijo como sí lo son los demás.

Analizando estas dos importantes posturas se deduce entonces que evidentemente a la hora de ejecución existen cinco puntos de contacto como lo menciona Avel Carlevaro, pero que los puntos que le brindan más estabilidad a la guitarra son: el área del pecho, el muslo izquierdo y el interior del muslo derecho y el antebrazo el cual es de vital importancia como punto de contacto no está totalmente fijo al igual que la mano izquierda.

En la construcción de una posición estable y lo más natural posible existen dos dificultades, la primera es que desde la perspectiva de la estabilidad, si no utilizo el punto de apoyo del antebrazo en el primer acercamiento de la construcción del instrumento la guitarra se resbala por el punto del interior del muslo derecho por lo que muchos guitarristas con el fin de adoptar una posición más estable que no requiera mayores esfuerzos han adoptado el uso de antideslizantes, ya sea en el muslo derecho como en el izquierdo, los cuales sin duda alguna brindan una mayor estabilidad al instrumento, llegando incluso a dejar posar la guitarra con una excelente estabilidad sin usar el apoyo del antebrazo izquierdo, y por el lado de la naturalidad otros muchos guitarristas han buscado una posición más ergonómica, dejando que los dos pies reposen en el suelo de la manera más natural, no elevando el muslo izquierdo utilizando el ergoplay o gitanillo para elevar la parte izquierda de la guitarra, , logrando de cierta forma construir una posición más estable y natural.



Figura 18. Posición utilizando el Dynarette. Adaptado de La Biblia de la técnica de la Guitarra Clásica. (Käppel, 2016). AMA Musikverlag (Ed) (2016, pág. 22).

Una vez entendidos los puntos de contacto, se debe iniciar por parte del estudiante la construcción de la posición ubicando la guitarra de tal manera que se ubiquen los puntos de apoyo. Existen varios aspectos fundamentales a tener en cuenta en la construcción de la posición:

Dependiendo de la altura del banquillo o silla y de la longitud de las piernas del ejecutante, la parte superior de la guitarra se apoya suavemente sobre el pecho del ejecutante pero no sobre un punto determinado, de igual manera la inclinación de la guitarra si bien se sugiere que sea de 45 grados, esta varía de acuerdo con la fisionomía del ejecutante y de la altura de la silla con la que desee tocar el ejecutante, por otro lado el antebrazo izquierdo debe quedar apoyado exclusivamente por su propio peso buscando que la mano derecha alcance las cuerdas con comodidad pero el lugar de contacto del antebrazo depende igualmente de la fisionomía del ejecutante pero se plantea que el contacto probablemente sea cerca al codo. Todo este proceso debe ser interiorizado de manera sensitiva, siendo consiente de nuestro sistema neuromotor y sensitivo para apropiarlo de manera

significativa y no conductiva es decir que sea el resultado de una experimentación y no de la imposición. Para finalizar este aspecto vale la pena citar:

“A esta altura quedará probablemente claro que no hay ni puede haber dos posiciones absolutamente idénticas, dada la diferencia en las proporciones corporales entre distintas personas, No es para nada seguro que la posición apropiada para el señor X sirva para la señora Y. Si se intenta copiar una posición ajena, lo que se obtendrá será casi seguramente una constelación diferente de sensaciones neuromotoras, dicho de otro modo, posiciones idénticas (vistas desde afuera) se vivenciarán de maneras totalmente diferentes. En el fondo la posición es tan personal como el propio cuerpo, y por eso es necesario que cada ejecutante construya la suya.” (Fernandez, 2000)

2.3.8. Mano derecha. Antes de exponer la construcción de la posición de la mano derecha es necesario especificar la importancia que tiene esta en la guitarra, al igual que el aire en los instrumentos de viento y el arco de los instrumentos de cuerda frotada es la mano derecha la responsable directa de la producción de sonido, así que el control y estabilidad en el mecanismo, son fundamentales en aspectos como el volumen, el estudio y posición de esta mano estudian buena parte de elementos interpretativos como por ejemplo las dinámicas de volumen y los cambios tímbricos, por no mencionar las diferentes articulaciones de las que se encarga esta mano en la ejecución de la guitarra, por ende es importante en un primer paso tener conciencia de la construcción de la posición a partir de los principios de relajación y mínimo esfuerzo, con el fin de depurar y optimizar el movimiento de nuestro arco (la mano derecha).

El principio, la construcción de la posición de la mano debe darse de manera natural es decir colocando el conjunto de dedos y la mano sobre las cuerdas sin que se registre ningún tipo de tensión desfavorable, para ello es importante partir de dos principios: el primero es que el ataque de los dedos índice, medio y anular de la mano derecha debe efectuarse hacia la palma de la mano y el pulgar actuará atacando la cuerda aproximadamente con su esquina superior izquierda, la mano

debe poder llevar los dedos a su ubicación exacta sin que ellos tengan que estirarse para alcanzarlas y para ello es necesario pensar muy bien donde ubicar nuestro antebrazo en la guitarra. (Carlevaro, Escuela de la guitarra exposición de la teoría instrumental, 1979), si bien menciona Fernández que, “no existen dos manos derechas idénticas” (Fernandez, 2000) es importante sentar una generalidades, que los dedos puedan utilizar libremente todas sus falanges con absoluta libertad y todos los músculos en una situación óptima de rendimiento. Para ello podemos relajar nuestro brazo, una vez relajado nuestro brazo llevar nuestra mano a la boca de la guitarra cuidando que no hayan tensiones, una vez allí ubicar los dedos de la siguiente manera:



Figura 19. Posición mano derecha. Adaptado de La Biblia de la técnica de la Guitarra Clásica. (Küppel, 2016). AMA Musikverlag (Ed) (2016, pág. 36).

Es muy importante que los dedos no queden alejados de las cuerdas y por el contrario las solas contracciones de las falanges injieran en la producción de sonido, sin la necesidad de mover la mano, muñeca o antebrazo, por otro lado, es importante que el pulgar no interfiera con el recorrido del dedo índice, por lo que se recomienda desplazarlo hacia afuera, lo suficiente para que cada dedo tenga total libertad de movimiento, así como se muestra en la siguiente imagen:



Figura 20. Posición del antebrazo respecto a la mano derecha. Adaptado de La Biblia de la técnica de la Guitarra Clásica. (Käppel, 2016). AMA Musikverlag (Ed) (2016, pág. 35).

Respecto a lo mencionado anteriormente cabe hacer mención de algunas sugerencias generales al momento de experimentar la construcción de la posición de la mano derecha, en cuanto al brazo derecho debe prestarse particular atención a mantener la ausencia de tensiones innecesarias, por lo general, al construir la posición de la mano derecha se olvida por completo el hombro y es este en una gran mayoría de casos quien más tensiones y malas posturas acumula. Es preciso mantener la sensación motora que se tenía de los hombros y la espalda cuando no se tenía el instrumento, para ello recordemos la siguiente frase: “La guitarra debe ajustarse al cuerpo, y no el cuerpo a la guitarra” (Carlevaro, 1979), por ello es importante prestar atención a la producción de sonido en un principio bajo el concepto del mínimo esfuerzo, una analogía o metáfora es la sensación de la mano derecha al rascarse moviendo solo las falanges, en ella las falanges se mueven de manera natural, esta sensación motora debe trasladarse a la pulsación de las cuerdas, esto con el fin de percibir la ejecución de la mano derecha desde una perspectiva más natural.

En esta propuesta no se busca profundizar en la forma de limado de uñas y sus formas de ataque, pero si se puede mencionar de manera general que es importante que la uña no tenga ángulos, los cuales entorpezcan el recorrido del dedo durante el ataque, en otras palabras, que la uña no se enrede con la cuerda, para ello es necesario limar las uñas una vez construida la posición de la mano derecha.

2.3.9. Mano izquierda. Generalmente se piensa solo en la ubicación de los dedos respecto a diapason, Carlevaro al respecto menciona que los dedos no trabajan aisladamente sino por el contrario actúan formando una unidad con la mano y el brazo (Carlevaro, 1979), cabe aclarar que están incluidos el antebrazo y codo, es importante por ende tener en cuenta todo nuestro miembro superior derecho, (mano, muñeca, codo, antebrazo, brazo y hombro) actúan en la construcción de la posición de la mano izquierda y de igual manera la percepción neuromotora juega un papel trascendental. Comúnmente se atribuye a un problema en el actuar de la mano izquierda exclusivamente de los dedos, a decir verdad, es más complejo que eso y parte directamente de la mente haciendo participar todo el brazo y la mano para que en consecuencia actúen los dedos, posibilitando un mayor control y consiguiendo un mínimo esfuerzo. En palabras de Carlevaro un “relax” muscular el cual evita un cansancio prematuro. (Carlevaro, 1979).

Entrando en detalle es necesario insistir que los dedos no deben realizar esfuerzo alguno, y para ello haré mención de una frase muy popular en la enseñanza instrumental, frase que directa o indirectamente es el resultado de los pensamientos anteriormente planteados y es: “No es fuerza en precisión”, es muy importante tener en cuenta estos aspectos ya que de ello no solo depende la calidad del sonido, la fluidez mecánica de los movimientos, la distribución de la energía, sino directamente en la salud del interprete.

Inicialmente es importante mencionar que el pulgar juega un papel muy importante al ser un punto guía en la construcción de la posición, este no deberá estar muy amarrado al brazo de la guitarra, por el contrario debe permitir un mayor movimiento de la mano y por lo tanto de los dedos, si ubicamos el pulgar reposando el brazo en pliegue del dedo pulgar tendremos una reducción considerable del movimiento, por ello se plantea construir la posición.



Figura 21. Postura del pulgar respecto a la mano izquierda. Adaptado de La Biblia de la técnica de la Guitarra Clásica. (Käppel, 2016). AMA Musikverlag (Ed) (2016, pág. 23).

Käppel sugiere cuatro reglas generales a tener en cuenta en la posición de la mano derecha, entre las descritas se encuentran: primero: el codo y el brazo izquierdo nunca deben ser rígidos, segundo: para garantizar la transferencia completa de la fuerza de los dedos al diapasón, la parte posterior de la mano izquierda y el antebrazo deben formar casi una línea recta, esto significa que, bajo ninguna circunstancia, su muñeca debe estar doblada, tercero: el pulgar tiene que ser un movimiento libre por lo tanto no se puede permitir que cierre completamente el cuello de la guitarra y solo debe ejercer una presión mínima contra los dedos, su posición básica es hacia el índice y el dedo medio, pero tiende hacia el dedo índice y por últimos los dedos deben siempre estar cerca de los trastes, En definitiva es necesario evitar poner sus dedos planos sobre las cuerdas, con el fin de

no interrumpir el sonido de las demás cuerdas, además de brindar mayor precisión en el ataque de los dedos, exceptuando acordes con cejilla. (Käppel, 2016).



Figura 22. Posición de los dedos de la mano izquierda respecto al diapasón. Adaptado de La Biblia de la técnica de la Guitarra Clásica. (Käppel, 2016). AMA Musikverlag (Ed) (2016, pág. 23).

Tocar cerca a los trastes, con el fin de tener presente los planteamientos ya mencionados, por Carlevaro, Fernández y Kaepfel.



Figura 23. Posición de los dedos cerca a los trastes. Adaptado de La Biblia de la técnica de la Guitarra Clásica. (Käppel, 2016). AMA Musikverlag (Ed) (2016, pág. 23).

Por otro lado, la posición de los dedos es determinada por la mano y los movimientos los cuales está realizando, la ubicación de los dedos con referencia a la cuerda debe pensarse de manera que brinde estabilidad en los movimientos de los mismos dedos, para ello conviene que los dedos

toquen las cuerdas con todo el frente de la yema, en paralelo a la dirección de la cuerda como lo sugiere la siguiente imagen:



Figura 24. Posición exacta donde suelen posar las cuerdas sobre los dedos. . Posición mano derecha. Adaptado de La Biblia de la técnica de la Guitarra Clásica. (Käppel, 2016). AMA Musikverlag (Ed) (2016, pág. 27).

Al presionar las cuerdas en este punto se busca que exista un punto mínimo de contacto entre los dedos y las cuerdas con el fin de no interrumpir el sonido de otras cuerdas además de brindar mayor flexibilidad y agilidad al movimiento de los dedos.

Ahora bien, las sugerencias planteadas anteriormente constituyen un primer acercamiento a la construcción de la posición del cuerpo y de ambas manos frente al instrumento, es a partir de ellas y junto a la experiencia que se busca que los aspirantes se planteen críticamente el aprendizaje de este instrumento.

2.4. Aspectos fundamentales sobre la Música para Guitarra.

“Para ser un buen guitarrista hay que ser, ante todo un buen músico cuanto más completo su bagaje musical mejor.” (Pujol, 1956)

En este apartado se plantea a los aspirantes e interesados en el aprendizaje de este instrumento desde una perspectiva profesional la importancia que representa conocer el repertorio escrito para

guitarra y no solo para este instrumento, pero enfocando la pertinencia de esta propuesta se busca que el aspirante dimensione las obras que han representado a la guitarra, el escuchar constituye sin duda alguna un aspecto fundamental en el aprendizaje de un lenguaje, es escuchando que aprendemos a hablar y así poder comunicarnos, al respecto podemos mencionar:

“la música no es un lenguaje universal porque carece de contenido semántico. Al no tener un significado concreto, no se puede entender por todos de la misma manera, cada oyente la interpreta de distinto modo. Pero no por ello se puede negar que la música sea un lenguaje, ya que es una comunicación y expresión, y tienen sus códigos específicos de representación e interpretación” (Granados, 2007)

Partiendo de esta apreciación se plantea que la música es un lenguaje hecho arte, y que como cualquier lenguaje tiene el objetivo de comunicar, por ende es necesario aprenderlo desde la experiencia del habla. Visto desde una perspectiva musical es necesario acercarse a la música para guitarra la cual ha sido divulgada por diversos compositores e intérpretes para tener una perspectiva del lenguaje de este instrumento, además de ser referentes importantes de la estética de lenguaje de la guitarra. Como ejemplo podríamos pensar a Gabriel García Márquez como un referente de la literatura colombiana, si se quisiese ser un escritor letrado en el Realismo Mágico es de vital importancia conocer la obra de este importante escritor. Entonces sí quiero entrar a estudiar Guitarra a un programa con énfasis a Guitarra Clásica es pertinente conocer obras para este instrumento. Esta propuesta se profundizó en los intérpretes planteados en el Recital Didáctico: Fernando Sor, Leo Brouwer, Gentil Montaña.

2.4.1. Fernando Sor:

“La obra de Sor comprende un total de 74 piezas para una y dos guitarras: 63 con número de opus, 7 sin él y 4 obras con el número de opus repetido, canciones españolas con acompañamiento de guitarra, 12 obras para piano, 17 dúos de piano, tres colecciones para

harpolyra, obras sinfónicas y de cámara, 12 obras para ballet, óperas, tonadillas y numerosas arias italianas.” (Pedreira, 2016)

Algunas obras:

- “24 Estudios Progresivos para Guitarra para principiantes Op. 31
- 6 pequeñas piezas Op. 5
- Fantasía, Op. 7
- Estudio en Sol mayor, Op. 6
- Estudio en Mi menor, Op. 6
- Estudio en Si bemol mayor, Op. 29
- Estudio en La mayor, Op. 6 Gran solo, Op. 14
- Sonata, Op. 22
- Sonata, Op. 15
- Minueto en Sol mayor, Op. 11
- Minueto en Sol menor, Op. 11
- Fantasía elegiaca, Op. 59
- Fantaisie villageoise, Op. 52
- Le calme, capricho, Op. 50
- Las Folias de España Op. 25
- 25 estudios Progresivos Op. 60
- Introducción y variaciones, Op. 9, sobre el tema de *La flauta mágica*, de Mozart” (Fundación Juan March, 1992)

Introducción y variaciones sobre el aria de Malbroug Op. 28

“La Introducción Tema y variaciones, Op. 28, se basa en el celeberrimo tema de «Malbroug», o «Mambrú se fue a la guerra», (...) Es una obra que consta, como tantas otras de Sor, de introducción, tema, variaciones y coda. Una curiosidad: la coda no es, como en la mayoría de las piezas de este tipo, un fragmento virtuosístico, sino una vuelta al tema en tiempo lento, en armónicos.” (Fundación Juan March, 1992)

Esta Introducción Tema y Variaciones fue inspirado por un aria francesa del periodo Barroco: *Mor et convoi del l'invincible Malbroug, malbrough s'é va-t-en guerre, 1709* (Wills, 1860), Como canción se popularizó en Francia y narra de manera burlesca la muerte de Jhon Churchill quien sería el primer duque de Marlborough entre los años 1650- 1722). En este cuenta como su esposa espera al duque, quien comandaba una alianza entre Austria, Inglaterra y Holanda durante la Guerra de Sucesión de Española (Lynn, 1999). Los franceses creyendo muerto a Jhon Churchil le dedicaron esta Aria. La melodía se cree que es mucho más antigua y que viene de pueblos árabes pero es sin duda el nombre por el que se conoce en la actualidad. (Wills, 1860)

Un dato curioso es que la melodía en francés no es nada similar a la que se canta en español, pero aún conserva rastros de su letra, su nombre con el paso de los años se transformó en mambrú, este tema ha gozado de tanta popularidad que se extendió por toda la cultura occidental y fue comúnmente adaptado a repertorio infantil. Sor en su momento también reconocería la popularidad de esta aria por lo que las variaciones de Marlborough, op. 28 fueron publicadas en 1827 (Moreno, 2011).

2.4.2. Leo Brouwer

Zita Mujía: ¿Qué condición es para usted la más valiosa en un guitarrista?

Leo Brouwer: Que tenga cultura del sonido, técnica profesional, y tiene que haber una magia: comunicar al público la máxima intensidad. (Brouwer, 1978)

Algunas obras para guitarra:

“1954. Suite No. 1, Antigua

- Amalgama

- Recitativo

1955. Suite No. 2 en Re mayor

1956. Preludio en conga

- Pieza sin título No. 1

- Danza característica

1957. Fuga No. 1

- Pieza sin título No. 2

1959. Tres apuntes

- Estudios Sencillos, Cuaderno 1 (1 al 5)

1960/61. Estudios Sencillos, Cuaderno 2 (6 al 10)

1962. Pieza sin título No. 3

1964. Elogio de la danza

1968. Canticum

1970. La espiral eterna

1972. Un día de noviembre (Tema del film homónimo de Humberto Solás).

1974. Tarantos

1981. Estudios Sencillos, Cuadernos 3 y 4 (11 al 20)

- El Decamerón negro

- Preludios epigramáticos

1984. Variaciones sobre un tema de Django Reinhardt

1986. Paisaje cubano con campanas

1990. Sonata (No. 1), dedicada a Julian Bream

1993. Rito de los Orishas

- Hika: In memoriam Toru Takemitsu

- Paisaje cubano con tristeza
- 2000. Viaje a la semilla
- 2001. Nuevos Estudios Sencillos (10)
- 2004. La ciudad de las columnas
- 2007. Paisaje cubano con fiesta
- Sonata del caminante (No. 2), dedicada a Odair Assad
- 2012. Sonata del Decamerón Negro (No. 3), dedicada a Costa Cotsiolis
- Danzas Rituales y Festivas Vol. 1: Danza de los Altos Cerros, Habanera trunca, Guajira,
- 2014. Danzas Rituales y Festivas Vol. 2: Danza de los Ancestros, Glosas Camperas.
- 2013. Preludio de las campanas
- Sonata del pensador (No. 4), dedicada a Ricardo Gallén
- Sonata Ars Combinatoria (No. 5), dedicada a Julian Bream
- Danzas características, dedicadas a Costas Cotsiolis” (Pedreira, 2016)

El Decamerón negro

Esta obra fue compuesta en el año de 1981 y fue dedicada a la guitarrista estadounidense Sharon Isbin. La obra la conforman tres movimientos, cada uno corresponde a una balada: El Arpa del Guerrero, Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos, Balada de la Doncella Enamorada Esta pieza se enmarca en el último periodo compositivo de Leo Brouwer, lo que él llama “hiperromantisismo” en este es característico el retorno a la tonalidad y a la modalidad de igual manera al uso de algunas formas tradicionales, donde se desarrollan temas melódicos más líricos, pero con una gran riqueza rítmica, estos a partir de expresiones de vanguardia haciendo énfasis en el minimalismo.

“Es obvio que hay un basamento programático en El Decamerón negro, e incluso la idea inicial de llamar a sus partes baladas confirma sus relaciones con el Romanticismo. Tanto la música de programa como el género balada son representantes por excelencia de dicho estilo”: (Hernández I. , 1999)

El carácter de ésta pieza es evidentemente descriptivo por la cantidad de indicaciones extra musicales y nombres de cada una de las baladas, al igual que Vivaldi en sus “Cuatro estaciones”, evocando atmósferas de las estaciones del año por medio de sonidos, Leo Brouwer evoca

sonoramente el arpa de un guerrero, la huida de unos amantes por un valle de ecos y una danza de una doncella enamorada, utilizando al máximo todos los recursos de sonido y timbre de la guitarra, pero además obedece a la asociación a un homónimo literario: “El Decamerón Negro” de un reconocido etnólogo, antropólogo y sociólogo alemán, Leo Frobenius.

Frobenius basa su trabajo en culturas africanas y es a principios del siglo XX donde recopila leyendas y relatos mitológicos del continente africano, éstos fueron recopilados en doce volúmenes, dentro de los cuales se encuentran historias heroicas y de erotismo, publicación a la cual llamó: “Der Schwarze Dekameron – Belege und Aktenstücke über Liebe, Witz und Heldentum in Innerafrika” (El Decamerón negro – Documentos y actas sobre amor, ingenio y heroísmo del África Central). (Cadena, 2009)

La palabra Decamerón según Leo Frobenius se relaciona con un libro de Giovanni Boccacio, importante escritor italiano del siglo XIV donde se describen novelas cortas, y escritos que van desde lo erótico hasta lo trágico.

Es a partir de este libro que Leo Brower se basa para crear esta composición, a l respecto afirma:

“Tomé una historia del libro El decamerón negro de León Frobenius [...] que dividí en tres partes”
(Cadena, 2009)

En el arpa del guerreo: se narra la historia de un guerrero que quería ser músico y tocar el arpa, en esta tribu en primer término estaban precisamente los guerreros, luego los sacerdotes, los cultivadores, y en el fondo de esa escalera están los músicos. “¿Cómo fue posible entonces que un grandioso guerrero del clan quisiera ser un músico?” (Hernández I. , 1999) . Es entonces donde el guerrero por sus ideales de ser músico es desechado por el clan y expulsado de la tribu.

Huida de los amantes por el valle de los ecos: Al irse a las Montañas sucede que la tribu comenzó a perder todas sus batallas y es cuando lo van a buscar, le piden, casi de rodillas, que los ayude, a ese que ya no era guerrero, sino músico. Entonces el guerrero con alma de músico baja de las montañas, gana todas las guerras y regresa a su exilio para convertirse en músico una vez más, pero esta vez huye con su amada la cual no había visto luego de ser expulsado. A partir de allí se traza una historia de amor con tintes eróticos y trágicos, la cual se narra en la Balada de la doncella enamorada.

2.4.3. Gentil Montaña

Algunas Obras:

-Vals 1

-Vals 2

-Corazón errante (Pasillo)

-Gilma (Danza)

-Doce Estudios de Pasillo.

-Estudio homenaje a Fernando Sor

-Preludio para un tema distante

-Tres Fantasías

-Suite Colombiana Numero 1

Michel (Pasillo)

Manantial (Canción)

(Guabina)

Julián (Bambuco)

-Suite Colombiana Número 2

El margariteño (Pasillo)
Guabina Viajera (guabina)
(Bambuco)
(Porro)
Amanecer (Bambuco)

-Suite Colombiana Número 3

Canción del Soñador (Pasillo)
Nunca te olvido (Danza)
Daniela (guabina)
Germán (bambuco)
(Porro)

-Suite Colombiana Numero 4

Nostalgia Bogotana (Pasillo)
Daniela Gissel (Danza)
Bambuco
Porro

-Suite Colombiana Numero 5

Arreglos

Cumbias de José Barros
Bunde Tolimense
La sombreroera, Darío Garzón.
Ruego, Carlos Vieco
Muerte del Ángel, Astor Piazzolla
Wave, Carlos Jobim

3. Análisis del perfil del aspirante

“Producto del aumento en el acceso a la educación básica y media en Colombia a finales del siglo anterior, se presentó un incremento importante en la demanda de matrículas en la educación superior y con ello, su segmentación en términos de calidad. Las insuficiencias del sector para atender la demanda crean las condiciones para restringir el ingreso y definir criterios o requisitos para la selección de estudiantes (Ministerio de Educación Nacional, 2013).

Un proceso de selección basado en múltiples fuentes de información contribuye a disminuir la deserción y a mejorar los índices de permanencia, aspectos que están directamente vinculados con la calidad de la educación. Colombia presenta altísimos niveles de deserción (superior al 50%), en especial en los primeros semestres y ello se debe en gran medida a deficiencias en los procesos de selección. (Ministerio de Educación Nacional, 2013)

La educación y las diferentes prácticas educativas así como sus contenidos y técnicas de enseñanza y aprendizaje se encuentran inmersas en una serie de cambios constantes, por la que tanto el contenido como todo lo referente a la enseñanza de un área del conocimiento deben estar en constante actualización, para esto las universidades se ven envueltas en un proceso de rediseño curricular el cual exige por otro lado el Ministerio de Educación Nacional. La Universidad Industrial de Santander es una de las universidades que siguiendo los parámetros exigidos por el ministerio cada siete años genera un proceso de actualización de planes curriculares que se encuentren acordes a las necesidades actuales para cada una de las carreras, la última reestructuración curricular del programa de licenciatura en música fue generada en el año 2017 el

cual pretende establecerse a partir del 2019, se establece un perfil de ingreso y uno de egreso para la carrera de Licenciatura en Música.

Siguiendo la propuesta de desarrollar el perfil de ingreso para los alumnos al área de guitarra clásica de la carrera licenciatura en música UIS, se resalta la importancia de constituir el perfil de ingreso debido a que en primera instancia no existe un filtro constituido el cual sirva de referencia al momento de la asignación de cupos para esta área y por otro lado este se plantea como complemento a la reciente reforma del currículo o plan de estudios (2017), para que su organización curricular determine y plantee las características deseables para un mejor desempeño de los aspirantes en el área de Guitarra Clásica.

3.1. Metodología

La metodología utilizada fue a partir de la revisión y análisis bibliográfico de las características de ingreso a un programa de educación superior de otras instituciones en las cuales la cátedra de guitarra clásica está en su plan de estudios, el contenido curricular actual de la cátedra de este instrumento en el programa de licenciatura en Música UIS, bibliografía pertinente en la enseñanza y aprendizaje de este instrumento, y de la valoración de un perfil de ingreso a partir de una encuesta sobre las posibles competencias cognitivas, actitudinales y axiológicas que deberían tenerse en cuenta en el aspirante al estudio de este instrumento realizada por parte de los docentes a cargo del área así como también de estudiantes que actualmente cursan el estudio de este instrumento.

3.2. Participantes

Los participantes fueron alumnos del programa de extensión Pre Universitario Música UIS los cuales cursan los contenidos del curso además de ser quienes eligieron en el enfoque instrumental:

Guitarra, estudiantes del pregrado de licenciatura en Música y egresados de este mismo programa entre ellos: 6 alumnos del Pre Universitario, 12 estudiantes de la carrera y 2 egresados, para un total de 20 personas con una edad entre los 17 años y los 30 años de edad. Se trabajó con la población mencionada para tener una visión global de las competencias con las que se ha iniciado o se pretende entrar a la carrera.

En el análisis de datos recogidos por parte de los estudiantes y egresados, se plantearon tres pilares, guiados por 4 preguntas, las cuales se recogieron por medio de una herramienta escrita. (Ver apéndice C).

1. ¿En qué año se presentó a la carrera de licenciatura en música UIS?

En este aspecto se evidenció que la población en su gran mayoría había ingresado en los años 2014 y 2016, la pertinencia de esta pregunta surge a partir de observar la permanencia en la universidad.

2. ¿Cuándo usted se presentó a la carrera de licenciatura en música UIS, tenía la información sobre que obras debía presentar para la prueba de admisión?

Los resultados arrojaron que el 71,42 % de los estudiantes y egresados no conocían ni tenían información sobre las obras a presentar durante el examen de admisión.

3. ¿Conocía usted los aspectos, técnicos y musicales a evaluarse en la prueba de admisión?

Para este el 71.42 % desconocía las competencias y aspectos a desarrollarse para la prueba de instrumento.

4. ¿Considera usted pertinente la creación de un perfil de ingreso el cual clarifique cuales son las aptitudes y competencias que debe tener un aspirante a la cátedra de guitarra del programa de Licenciatura en música UIS?

Como resultado obtenido el 92.85% manifestó estar de acuerdo con la creación del perfil, este soportado desde la necesidad de conocer el enfoque antes de presentar las pruebas de admisión, con el fin de prepararse mejor para ella y más aun estando en un ambiente académico.

Por otro lado datos recogidos de los aspirantes se guiaron a partir aspectos desarrollados en este proyecto: historia, técnica y repertorio para guitarra, estos datos se analizaron a través de 4 preguntas.

1. Mencione brevemente uno o dos aspectos relevantes en la historia de la guitarra.

La gran mayoría de las respuestas obtenidas reflejaban un desconocimiento de cualquier aspecto importante en la historia de la guitarra, obteniendo respuestas como: “de aspectos relevantes e históricos no tengo información” (Díaz, 2018) (ver apéndice D), reflejando el desconocimiento de aspectos importantes en el estudio del instrumento.

2. Mencione brevemente que entiende por técnica.

La gran mayoría tuvo nociones vagas de la función de la técnica en la ejecución instrumental, pero no tenían idea de cómo implementar en la menor medida el uso de ella.

3. ¿Conoce algo acerca de la “construcción de la posición de la guitarra” o alguna herramienta utilizada para la ejecución instrumental?

El 83.33% respondió no conocer como “sentarse correctamente” a tocar guitarra y desconocían que existiesen herramientas para optimizar la ejecución del instrumento.

4. Mencione al menos tres piezas compuestas para guitarra solista y su respectivo compositor.

Esta pregunta afirmo la necesidad de la elaboración de este perfil, ya que fueron comunes respuestas como “No conozco ninguna pieza para guitarra sola” (Ver apéndice D).

Una vez recolectados los datos se hizo necesario realizar una reflexión a los aspirantes: No conozco sobre la historia de la guitarra, no entiendo cuál podría ser la manera de tocar el instrumento y no conozco repertorio para el mismo. ¿En verdad quiero estudiar guitarra clásica en el programa de Licenciatura en Música de la UIS?

En estos datos recogidos se evidencia la falta de información, al no ofrecer herramientas de análisis y discernimiento sobre el futuro educativo desde la orientación vocacional y profesional del instrumento, por lo anterior se motiva un índice de deserción académica. “La deserción precoz: individuo que habiendo sido admitido por la institución de educación superior no se matricula.” (Ministerio de Educación Nacional, 2009), por ende es común una variable comentada por docentes, en la cual los aspirantes no saben cuál es el enfoque. Ya estando en la prueba de instrumento los docentes comentan cual es el enfoque, muchos de los aspirantes deciden retirarse de la audición.

Ahora bien, según los lineamientos para la acreditación de programas de pregrado un programa de alta calidad se reconoce porque permite al estudiante potenciar al máximo sus competencias, especialmente actitudes, conocimientos, capacidades y habilidades durante su proceso de formación. (Ministerio de Educación Nacional, 2013). Siguiendo lo anterior primero se propone determinar que entender por perfil de ingreso:

Perfil de ingreso. Chan (1999) señala que cuando se habla de perfil de ingreso se ha reconocido el cúmulo de conocimientos y experiencias indispensables para ser admitido en el programa. Este perfil expresa el sector de educandos potenciales o núcleo de usuarios reconocibles para una determinada propuesta educativa. Por otra parte, la Universidad Politécnica de Madrid (2007), explica que el perfil de ingreso hace referencia a una descripción

de las características deseables en el alumno de nuevo ingreso en términos de: conocimientos, habilidades y aptitudes para cursar y terminar con mayores posibilidades de éxito los estudios que inicia. (Lopez & Camacho, 2011)

Como puede observarse, ambos autores coinciden en que el perfil de ingreso trata de una descripción de los conocimientos, destrezas y experiencias necesarias que la persona debe poseer para la aceptación en un curso determinado; entonces un perfil de ingreso es un cúmulo de las características, conocimientos, habilidades y aptitudes necesarias para que un alumno inicie y desarrolle de la mejor manera sus estudios.

Como resultado de lo investigado el perfil del aspirante se construirá a partir de tres secciones: saber conocer- conocimientos, saber hacer – habilidades (competencias cognitivas) y el saber ser – aptitudes (competencias actitudinales); las cuales se sustentan en aspectos fundamentales sobre la historia, la técnica y la música para guitarra clásica, esta última refiriéndose al conocimiento de literatura musical escrita para este instrumento.

3.3. Perfil del Aspirante

La pertinencia de estos aspectos en el perfil del aspirante viene marcada, primero a dar solución de la problemática planteada en la justificación de este proyecto, segundo a los lineamientos del ministerio de educación teniendo en cuenta la reforma planteada por la Escuela de Artes Música - UIS, la cual en su proceso de acreditación de alta calidad en un programa de educación musical no puede y no debe desconocer la importancia de construir los criterios de evaluación para la asignación de cupos al área instrumental y más aún de uno de los instrumentos con mayor demanda en nuestro departamento, esta no puede limitarse a apreciaciones subjetivas en los procesos de evaluación de un programa de alta calidad, en una de las instituciones más prestigiosas de nuestro país y continente. Por otro lado, haciendo un estudio del contexto de nuestra cultura musical cuidado

no sobredimensionar los aspectos a evaluar en una sociedad en donde la educación musical aún está formándose conscientemente, pero sin desconocer el trabajo que ejercen los espacios de formación musical por mencionar solo dos. El *Pre-Universitario de la Escuela de Artes y Los Cursos de Extensión Música UIS*, lugares en donde muchos aspirantes se preparan para la prueba de ingreso, la cual paradójicamente no está constituida metodológicamente ni conceptualmente.

3.3.1. Saber Conocer (Conocimientos), respecto a la historia del instrumento. El conocimiento de la evolución organológica e histórica del instrumento es sin duda esencial a la hora de asumir el estudio de cualquier instrumento. Comprender, conocer el legado y perfeccionamiento de la guitarra es vital para desentrañar claves y motivaciones para el trabajo del intérprete, para el cual el ejecutante re-crea el contenido de la partitura mediante un ideal de “veracidad sonora”, el comprender el pasado de la guitarra en el aspecto organológico permite descubrir elementos interpretativos del repertorio que fue escrito originalmente para instrumentos antecesores de este instrumento, repertorio que fue adaptado tiempo después a la guitarra y el cual constituye un papel determinante en el repertorio para el instrumento en cuestión. El estudio y análisis de los instrumentos que intervinieron en la evolución de la guitarra demarca las diferentes posibilidades sonoras, técnicas e interpretativas de cada antepasado de la guitarra. “Es a esta complejidad que intentan responder hoy las metodologías específicas de la enseñanza artística, tendientes a una progresiva didáctica de integración de lo cognitivo y afectivo para el despliegue de una permanente creatividad. (Pedreira, 2016, p.1). Partiendo de esto es necesario como competencia cognitiva que el estudiante tenga una visión a groso modo de la evolución de la guitarra.

Competencias a evaluar:

- Reconoce aspectos generales sobre la historia de la guitarra.

- Indica posibles instrumentos antepasados de la guitarra.
- Identifica las partes de la guitarra a manera general.
- Menciona o distingue compositores, obras e intérpretes que han sido importantes en la evolución de la guitarra.
- Reconoce elementos utilizados en la escritura para guitarra (Lectura musical, digitación, articulaciones, dinámicas)

3.3.2 Saber hacer (Competencias cognitivas), habilidades respecto a la ejecución del instrumento. Sin duda alguna es uno de los aspectos de mayor relevancia en la construcción del perfil, ya que a partir de las habilidades que trae con sí el aspirante será labor del docente potenciar y llevar un mejor proceso de aprendizaje la formación académica y musical del estudiante, pero antes de ir a ello el aspirante deberá conocer cuáles son las competencias que exige este programa en particular, cuidando en su proceso de preparación al examen desarrollar estas habilidades las cuales requieren de tiempo, disposición y estudio frecuente, por otro lado es de vital importancia que los docentes sean conscientes de qué tipo de profundización tienen los estudiantes en las competencias. Para ello y teniendo muy claro el contexto real de nuestra ciudad frente al desarrollo musical se plantean habilidades básicas en construcción de la posición del cuerpo frente al instrumento, producción de sonido, ejecución e interpretación de estudios u obras en particular, afinación, pulso y lectura; considerados aspectos de vital importancia en la ejecución instrumental los cuales no necesariamente tienen que desarrollarse en un nivel avanzado o con obras con una dificultad técnica marcada.

Competencias a evaluar:

- Construye la posición del cuerpo frente al instrumento, siendo consciente de la relajación del cuerpo frente a la misma.
- Emplea de manera óptima el uso de la mano derecha, teniendo en cuenta la importancia de esta en la producción de sonido.
- Aplica las sugerencias de digitación para mano izquierda y derecha en las obras presentadas.
- Interpreta las obras presentadas manteniendo el pulso, métrica, dinámicas y articulaciones sugeridas en la partitura.
- Reconoce la afinación como factor primordial en la interpretación musical.
- Identifica y ensambla mecanismo y sonido en lectura a primera vista en primera posición.

3.3.3 Saber Ser (Competencias Actitudinales y Axiológicas.), Aptitud frente a la Música. “la proactividad, creatividad, confiabilidad, confianza, flexibilidad, solidaridad, resiliencia... hacen mención a un clima favorable para conseguir el desarrollo y dominio del aprendizaje” (Rivadeneira, 2013), dicho de otro modo el comportamiento humano frente a los procesos de formación constituyen una variable muy importante a tener en cuenta en la elaboración de este perfil, ya que enmarca la actitud de los estudiantes, no solo a la ejecución del instrumento, sino a los procesos de formación del mismo, tener en cuenta las competencias actitudinales en la formación musical conlleva a construir metodologías para potenciar el aprendizaje. Por otro lado los aspirantes tienen el derecho de conocer cuáles son los criterios de evaluación frente a este aspecto y el por qué son necesarios en su proceso de formación. Puntualmente se enfocará a la curiosidad como eje primordial del conocimiento, la apreciación de los procesos de formación, y el compromiso que conlleva el aprendizaje de este instrumento, así como su interpretación de lo que significa “Ser Licenciado en Música con énfasis en Guitarra Clásica”.

Competencias a evaluar:

- Experimenta con el conocimiento de manera proactiva.
- Expresa la importancia del estudio, compromiso y constancia en la ejecución del instrumento.
- Evoca emociones y apreciaciones subjetivas sobre el ejercicio de la interpretación de la guitarra.
- Aprecia la pertinencia del ser licenciado en su formación instrumental.
- Valora la puesta en escena como parte de su formación artística.

Una vez establecidas las competencias a evaluar desde las perspectivas: saber conocer, saber hacer y saber ser las cuales determinaron la creación de esta propuesta, se puede delimitar el perfil del estudiante de la siguiente manera:

El estudiante debe contar con algunas condiciones mínimas como sensibilidad hacia la ejecución de la guitarra, nociones sobre aspectos históricos del instrumento, haber experimentado en primera instancia la construcción de la posición del cuerpo frente al instrumento, la importancia del sonido y el pulso en la ejecución, un acercamiento a las características esenciales de notación musical para guitarra, y contacto con elementos de lectura musical aplicada al instrumento, interés, afinidad y valor vocacional por la enseñanza de la guitarra.

3.4. Aspectos de la prueba de Ingreso

La siguiente propuesta se construyó a partir del análisis de los requisitos de ingreso de escuelas de formación musical acreditadas entre las que se encuentran: la Universidad Nacional de Colombia, Universidad de Antioquia, Universidad del Cauca, Universidad de Nariño, Universidad de los Andes, el Conservatorio de Murcia (España),(ver apéndice) Entre otras instituciones de formación

musical mencionadas anteriormente, asimilación que se da desde la perspectiva de nuestro contexto haciendo mención del gran científico colombiano Rodolfo Llinás “No enseñen sin contexto”, con esto se quiere decir que la propuesta si bien se basó en el análisis de otras instituciones las cuales en su gran mayoría no comprenden los aspectos planteados por esta propuesta, , esta no desconoció el perfil de ingreso a el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, ni el contenido curricular de la cátedra de guitarra, y mucho menos el contexto de la formación musical en el departamento de Santander, dicho de otra manera la propuesta se planteó desde una perspectiva pedagógica. Como aspectos a evaluar en la prueba se toman los desarrollados en la fundamentación, teniendo en cuenta que las universidades antes mencionadas tienen publicados sus aspectos a evaluar y obras a presentar, se tuvo en cuenta nuestro contexto como factor fundamental. La siguiente tabla, la que se espera se implemente institucionalmente para así orientar a los aspirantes de la mejor manera para la prueba de admisión, o en dado caso del enfoque del área instrumental, con el fin de evitar la descensión precoz motivada por el desconocimiento del factor vocacional.

De igual manera se planteó una rúbrica de evaluación con el fin de optimizar las estrategias de evaluación de los aspirantes, no solo para la asignación de cupos sino para el conocimiento de las habilidades y condiciones de los aspirantes al estudio del programa. (Ver apéndice B)

*Tabla 1.
Requisitos de la prueba de ingreso.*

ASPECTOS Y CRITERIOS DE EVALUACIÓN EN LA PRUEBA DE INGRESO DEL ÁREA INSTRUMENTAL GUITARRA

- Posición del cuerpo frente al instrumento.
- Afinación
- Calidad y volumen del sonido
- Memorización
- Técnica
- Musicalidad:
 - Fluidez en la ejecución
 - Estabilidad en el tiempo
 - Claridad Rítmico Melódica
 - Propuesta interpretativa

CONTENIDO DE LA PRUEBA

El aspirante debe presentar:

- Un estudio técnico (Ver sugerencias abajo)
- Una obra de libre elección (Ver repertorio sugerido abajo)
- Una Obra Obligatoria (Ver abajo)
- Lectura a primera vista

Nota: El aspirante deberá traer su instrumento (se espera que en óptimas condiciones)

COMPOSITORES, ESTUDIOS Y REPERTORIO SUGERIDO PARA LA PRUEBA

Estudios:

- **Mateo Carcassi**
Estudios Op. 60: 1 al 25
- **Fernando Sor**
24 Piezas Progresivas Op 44: 1 al 15
- **Leo Brouwer**
Estudios Sencillos (Cuadernos 1 y 2) 1 al 10
- **Silvio Martínez**
Estudios de la escuela secuenciada de la guitarra.
- **Dionisio Aguado**
Colección de Estudios para guitarra del 1 al 10.

Pieza de libre Elección de los siguientes compositores:

- Mauro Giuliani
- Fernando Sor
- Mateo Carcassi
- Silvio Martínez
- Clemente Díaz

Nota: El Contenido referenciado aquí constituye el mínimo requerido para la presentación de la prueba, sin embargo, es posible presentar estudios u obras que representen el mismo grado de dificultad técnica a presentar, pero de los compositores mencionados en esta sección.

Pieza obligatoria:

Packington's Pound (Anónimo)

4. Los conciertos didácticos

4.1. Introducción

Si bien esta propuesta tiene como fin la creación del perfil del aspirante y los aspectos a evaluar en la prueba de admisión, todo lo planteado anteriormente constituye la fundamentación para la implementación de la misma. Si evocamos el título de esta tesis leemos: **Recital didáctico: el perfil del estudiante de guitarra desde composiciones de tres destacados intérpretes del instrumento en el clasicismo, el siglo xx y el folclor colombiano**, entonces es a partir del recital didáctico que se pretende socializar la propuesta del perfil, para que los aspirantes tengan claridad en las habilidades y competencias a desarrollar para el ingreso al área instrumental del programa Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander. Para ello este recital se plantea como un primer acercamiento, creando interés desde una perspectiva formativa a la guitarra, su historia, técnica y música, se espera que a través de este recital se de claridad sobre lo que significaría estudiar Guitarra Clásica, haciendo un plano general de los aspectos a tener en cuenta en la preparación del aspirante, Asimismo el recital didáctico tiene como eje central tres obras: Introducción tema y variaciones sobre el Aria de Malbroug, El Decamerón Negro y la Suite Colombiana N°3, de Fernando Sor, Leo Brouwer y Gentil Montaña respectivamente, buscando incentivar el estudio y la puesta en escena de la guitarra de concierto, para fortalecer la actividad como instrumentista del licenciado en música.

4.1.1. Origen de los conciertos didácticos. Es en la llamada Escuela Nueva, corriente que surge en el siglo XIX en el ámbito de educación, donde aparecen los conciertos didácticos. Este modelo

de escuela defiende el interés del alumno como fuente del aprendizaje, entendiendo a la educación como un proceso para desarrollar capacidades creativas e imaginativas del alumno en función de sus aptitudes y necesidades, es a partir de esta manera de pensar la educación partiendo de los principios de Jean-Jacques Rousseau como máximo representante de esta corriente, que surge la necesidad de re-pensar las metodologías y estrategias de Enseñanza – Aprendizaje a través de la interdisciplinariedad. Desde la perspectiva de la enseñanza musical se planteó una alfabetización de este lenguaje, con el fin de diversificar la enseñanza de la música como eje fundamental del aprendizaje cultural de una sociedad. (Hernández C. G., 2015).

En la primera mitad del siglo XX se pueden encontrar producciones musicales las cuales se podrían considerar precursoras de lo que actualmente conocemos como recitales didácticos, pero existe un gran ejemplo de antecedentes de música con fines didácticos, en la música de Vivaldi (1678-1741), con una de sus obras cumbres: Las Cuatro Estaciones, ésta gran obra magistral no fue compuesta con el fin de enseñar sino el evocar las estaciones del año, cabe resaltar que se hace una alusión a lo que sería conocer sonoramente las estaciones por medio de una producción sonora, inevitablemente se tiene una experiencia de aprendizaje hacia un agente externo de la propia música. Volviendo al siglo XX se pueden resaltar producciones como: el *Preludio Fuegos Artificiales* de Claude Debussy (1862-1918), el *Carnaval de los Animales* de Camile Sait. Saëns (1835-1921) y el *Bolero de Ravel* (1875-1937), estos ejemplos son solo algunos los cuales muestran una creación que va más allá de lo sonoro, ya que buscan representar elementos visuales o de la vida humana, y en el caso del Bolero de Ravel, exponer de manera didáctica el trabajo de la orquestación. (Eseverri, 2013). Otro antecedente importante fue el cuento sinfónico *Pedro y el Lobo* compuesto por Sergei Prokofiev, compuesto con el fin de incentivar la escucha de música

orquestal en niños. Prokofiev sería entonces el primer compositor en realizar una obra con el objetivo de mostrar los instrumentos de orquesta a alumnos de una manera interactiva y lúdica.

Ha existido sin duda alguna la preocupación por el acercamiento de las nuevas generaciones a la música y la forma en la que se da el acercamiento, en otras palabras, se han buscado estrategias de enseñanza musical que vayan más allá del aula, como fruto de las nuevas tendencias en educación que se dieron durante el siglo XX, con la denominada escuela nueva, con María Montessori (1870-1952) y Paulo freire (1921-1997) y en donde Lev Vygotski (1896-1924), con sus grandes aportes en la enseñanza y aprendizaje estimularon nuevas maneras de enseñar.

En el caso de la música no podemos dejar pasar este apartado sin mencionar a cuatro grandes exponentes de la enseñanza musical y quienes darían grandes pasos en la misma, sin duda algunos referentes a tener en cuenta en la elaboración de propuestas de enseñanza musical, Zoltan Kodaly (1882-1967), Edgar Willems (1890- 1978), Jaques Dalcroze (1865- 1950) y Carl Orff. (1895-1982). Estos compositores y grandes pensadores de la enseñanza musical, invocaron con sus métodos y estrategias de enseñanza, desde la importancia del canto en el desarrollo musical, la fonomimia en el aula de clase, el movimiento corporal, el ritmo, el conocimiento del cuerpo y sus posibilidades en la música, la educación auditiva desde edades tempranas y la improvisación, desde estas perspectivas se desarrollaron métodos, obras, estudios los cuales ahora son esenciales en la enseñanza musical y los cuales podrían ayudar a construir de mejor manera este recital didáctico.

4.1.2. ¿Qué es un Recital Didáctico? Antes de definir la postura de esta propuesta es necesario hacer mención de algunas apreciaciones respecto a la definición de concierto didáctico o recital didáctico, Un primer acercamiento plantea que “Se trata de educar a través de la música de calidad,

proporcionando una herramienta de apoyo a la tarea docente, que derive en una experiencia musical, humana y de crecimiento personal de gran relevancia para nuestros escolares” (Ortega, 2009).

Por otro lado se enmarca como una oportunidad para que los músicos interactúen con el público, de forma que este profundice en su relación personal con la música, a través del conocimiento de cómo percibimos la música, sus funciones personales, sociales y culturales. Para los educadores es una herramienta eficaz (Liane Hentschke). El primer planteamiento sugiere que esta no ha de ser una actividad meramente lúdica, y el recital debe ir pensado de manera entretenida el cual está determinado por el aprendizaje, siempre enfocado al público al cual va dirigido, teniendo en cuenta los conocimientos previos e inquietudes del mismo. Ortega es enfático en la preparación del recital didáctico, el cual tenga un sentido y una meta clara, siguiendo un guion que plantee una actividad útil, motivadora y atractiva en el cual el aprendizaje este en constante interacción. Se trata entonces de una experiencia de impacto que conmueva y abra nuevos universos sonoros, donde se aprenda y disfrute y que invite siempre a más música.

Para la construcción de un Recital Didáctico se esperan tener en cuenta algunos aspectos mínimos los cuales garantizan la didáctica en la puesta en escena (Ortega, 2009).

- Planeación que involucre todos los elementos musicales, audiovisuales y narrativos que intervendrán en el concierto, a través de un Guion.
- Calidad musical del repertorio planteado
- Narración o intervención oral antes, durante o después de las intervenciones musicales.
- Una preparación previa del público y un seguimiento posterior.
- La participación de los asistentes.

Debido a la interacción que se plantea el tiempo estimado es de mínimo una hora u hora y media aproximadamente sin descanso.

4.2. Construcción del recital didáctico.

Entonces, partiendo de los anteriores pensamientos se plantea el Recital Didáctico como un género o herramienta metodológica el cual consiste en la puesta en escena de un contenido temático acompañado de una interpretación musical enfocado a un público determinado el cual va en función del público y los músicos, pero en el cual el aprendizaje juega un papel trascendental. Éste debe construirse por las dos partes, por lo que se debe plantear de manera clara y percibirse funcional y útil para a quienes va dirigido el recital, por este motivo debe responder a las inquietudes y conocimientos del oyente. La metodología del recital es necesariamente construida con anterioridad y determinada por un guion el cual conduzca de manera creativa y participativa la construcción del conocimiento, por lo que se esperan intérpretes capaces de interpretar música de alta calidad, ya que es a través de esta que se pretende expresar un conocimiento y así potenciar el aprendizaje.

Teniendo en cuenta los antecedentes de algunos importantes referentes en la construcción y uso de los recitales didácticos y las ideas generales de (Ortega, 2009) y (Huete, 2009) en el cual se plantea una duración adecuada la cual tenga los diferentes aspectos que se plantean para ser un recital didáctico pero que al mismo tiempo no provoque cansancio en el público. Por mismo y tanto los tiempos deben ser muy bien organizados, los cuales sean diversos en metodologías de aprendizaje y recursos o herramientas. El tiempo sugerido es de aproximadamente una hora y máximo hora y media, el tiempo estimado para la puesta en escena de este recital es de 1 hora y 20 min.

4.2.1. Objetivos del concierto. Sin un norte específico o papel protagónico el recital didáctico carecerá de sentido, sin tener en cuenta que el objetivo determina la metodología y herramientas a utilizar en el recital, la profundidad y la pertinencia del mismo. (Eseverri, 2013)

Partiendo de lo anterior y como se planteó inicialmente en esta propuesta en uno de los objetivos específicos el norte de este recital didáctico es: Socializar en un recital didáctico los pre-saberes y aptitudes que debe tener un aspirante al área de instrumento, estos pre saberes y aptitudes están enmarcados en tres aspectos: histórico, técnico y musical, los cuales se profundizó anteriormente, incentivando por medio de este no solo el conocimiento de aspectos importantes para el estudio de la guitarra sino el interés a el estudio de este hermoso instrumento.

4.2.3. Descripción de la Población. Es uno de los aspectos más importantes, el público al que va dirigido determina: el vocabulario, discurso, herramientas pedagógicas, y sin duda alguna, el tema y la profundización del mismo. Al no tener claridad del público al que va dirigido el recital, habrá sido en vano la construcción del recital didáctico, es entonces donde la construcción del aprendizaje depende directamente de la población a tratar.

Ahora bien, este recital va dirigido a los aspirantes al estudio de la Guitarra Clásica, en primera instancia a los aspirantes a el área de guitarra del programa Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, pero según como está construida la propuesta también va enfocada a programas de formación profesional de la guitarra, así como a interesados en el estudio formal de la guitarra, también a quienes construyen desde la perspectiva pedagógica la enseñanza de la música y la guitarra.

4.2.4. Repertorio utilizado. Es importante tener en cuenta el repertorio utilizado para la elaboración del recital didáctico no solo teniendo en cuenta el objetivo sino el público al que va

dirigido, es a partir del repertorio que se busca estimular el aprendizaje, la claridad y la pertinencia del mismo es determinante para que el público reflexione sobre lo expuesto en el recital, y de este depende el entendimiento del recital didáctico, además de resaltar la importancia de la enseñanza musical. (Ortega, 2009)

Siguiendo la idea de Ortega, la escogencia del repertorio tiene dos grandes pilares, sin duda alguna las piezas escogidas cautivan a primera vista, en palabras formales este repertorio busca que los aspirantes sientan un interés hacia la interpretación del instrumento. Estas obras han gozado de gran popularidad por lo que se espera que los aspirantes dimensionen las posibilidades sonoras del instrumento y por medio de este se genere el interés del estudio de este instrumento, y el segundo gran pilar consiste en que las piezas se enmarcan en la producción intelectual de grandes compositores que aportaron en gran medida a los aspectos que se trabajaron en esta propuesta: histórico, técnico y musical, *Fernando Sor*, *Leo Brouwer* y *Gentil Montaña*, quienes marcaron hitos en la línea de tiempo de la guitarra. A partir de lo anterior se pretende crear interés y motivación al conocimiento de estos compositores. El recital didáctico pretende socializar de manera constructiva y participativa los saberes y pre saberes del aspirante, así que la función primordial del repertorio es incentivar a los aspirantes al estudio de este instrumento desde una perspectiva académica.

Las obras propuestas para este recital didáctico fueron:

- Introducción tema y variaciones sobre el Aria de Malbroug Op 28, Fernando Sor.
- Decamerón Negro, Leo Brouwer.

- Suite Colombiana N°3, Gentil Montaña.

En la escogencia del repertorio se tuvo en cuenta que los compositores de estas piezas, fueron y son grandes intérpretes y pedagogos de la guitarra, por lo que son de mayor pertinencia, ya que evidencia para los aspirantes que quienes compusieron estas obras también las interpretaban y por ende tienen conciencia de la importancia del estudio del instrumento desde las diferentes perspectivas histórica, técnica y musical. El hecho de experimentar tres leguajes diferentes: el clásico, contemporáneo y nacionalista, deja entrever a los aspirantes una parte de la gran cantidad de posibilidades que representa el estudio de la guitarra. Una particularidad de la cual se espera mayor motivación es la interpretación de música colombiana, con la cual como ciudadanos colombianos nos sentimos mayormente identificados.

4.2.5. Intérpretes. A la hora de elaborar el recital didáctico es importante tener en cuenta el número de intérpretes con los que se va a desarrollar la propuesta, la disposición y conocimiento de la temática es esencial para la prosperidad del recital, ya que muchas veces el carácter del intérprete determina la percepción del público, en otras palabras, el intérprete debe perseguir no solo con su ejecución sino con su disposición emocional y actitudinal los objetivos del recital. Por otro lado se debe tener en cuenta las habilidades y capacidades interpretativas del ejecutante ya que determina el repertorio escogido para la propuesta. (Ortega, 2009)

Teniendo en cuenta lo planteado en este trabajo de grado, se trabajó desde la perspectiva de solista, en otras palabras la parte musical de este recital didáctico será manejada por un guitarrista solista, teniendo en cuenta los planteamientos de Ortega, ya que la propuesta evidencia los saberes y pre saberes del aspirante de guitarra. Es pertinente que quien realice el recital sea un guitarrista

que tenga en cuenta todos los aspectos pertinentes para llevar a cabo de la mejor manera el recital, en este caso el intérprete será quien ha presentado esta propuesta.

4.2.6. Recursos a utilizar. Las herramientas para la construcción del recital didáctico son:

Herramientas para la puesta en escena.

- Instrumento musical (Guitarra).
- Escabel, gitanillo o ergoplay.
- Silla de piano y silla sin brazos.
- Video Beam.
- 2 Micrófonos y equipo de amplificación.
- Video cámara.
- Carteleras.
- Tablero

Herramientas para el público

- Lápiz.
- Infografías.
- Cartilla guía.
- Hoja de preguntas.

Herramientas para preparación

- Partituras de las obras interpretadas
- Guion del concierto
- Software de edición de Vídeo.
- Colores, lapiceros, marcadores, cartulina, cinta.

4.3. Descripción del Recital Didáctico

Recital didáctico: el perfil del estudiante de guitarra desde composiciones de tres destacados intérpretes del instrumento en el clasicismo, el siglo xx y el folclor colombiano.

A continuación, se van a describir cada uno de los momentos planteados para la puesta en escena del recital didáctico, momentos que se enmarcan dentro de los aspectos trabajados en esta propuesta, historia, técnica y música de la guitarra, relacionando el enfoque de cada momento, las herramientas utilizadas, así como las actividades y repertorio sugerido para cada momento.

El recital se planteó en cuatro momentos:

1. Introducción: Preámbulo.
2. Introducción: Alborada de una caja mágica.
3. Técnica y aprendizaje: Un Guardián llamado Técnica.
4. Música y repertorio: literatura para la guitarra.
5. Coda (Conclusiones).

4.3.1. Preámbulo

Tiempo: 5: 00 min.

Herramientas: Video Beam, 2 micrófonos, equipo de amplificación, video cámara.

Descripción: En este primer momento se da la bienvenida del público en general y se realizará una mención especial a quienes están próximos a presentarse a la carrera de Licenciatura en música y a los interesados en el estudio formal de la guitarra, ya que es a ellos a quien va dirigido este recital, haciendo mención del título, objetivo general y de los específicos, los cuales se plantearon en el desarrollo de esta propuesta, así como de la pregunta problema la cual incentivó la construcción del proyecto, de igual manera se orienta al público en la metodología del recital, es decir se mencionan los diferentes momentos del recital didáctico. Las herramientas pedagógicas utilizadas

en cada momento son mencionadas cada vez que sean necesarias, con el fin de crear expectativa y mayor atención en el público.

4.3.2. Alborada de una caja mágica.

Tiempo estimado: 20 min.

Herramientas a utilizar: Video Beam, 1 micrófono, equipo de amplificación, video cámara, guitarra, silla de piano, cartulina.

Descripción: Primero, el público por medio de una tarjeta la cual está debajo de sus sillas debe escribir cual podría ser la cultura o el país de donde proviene la guitarra, esto con el fin de lograr una primera interacción con el público. Por otro lado, evidencia para el mismo público cuales son los conocimientos previos al recital didáctico, los cuales someten a una mirada crítica al finalizar este primer momento, Segundo: se expone un bosquejo de la historia de la guitarra, se presentará no solo sus posibles inicios y evolución desde a la perspectiva morfológica sino personajes, compositores, e intérpretes, que fueron importantes para la historia de este instrumento. El contenido de este video se da de manera general, ya que lo que busca este primer acercamiento es que los aspirantes valoren y sientan curiosidad por saber más de la guitarra desde el punto de vista histórico, como aspecto fundamental en el aprendizaje e interpretación de la guitarra. Se concluye mencionando la importancia de conocer la historia detrás de la guitarra y como esta influye en la enseñanza y aprendizaje de este instrumento, para ello se menciona el ejemplo de “*Malbroug*, el que fue a la guerra”, una vez mencionada la historia detrás de esta composición se interpretará el primer cuadro sonoro: *Introducción tema y variaciones sobre el Aria de Malbroug Op 28, Fernando Sor*. Con el fin que el público y los aspirantes dimensionen la importancia del elemento histórico en el aprendizaje de la guitarra y la ejecución instrumental.

Como acto final se leerán y comentarán algunos apuntes escritos por el público en las cartas entregadas al inicio.

4.3.3. Un Guardián llamado Técnica

Tiempo: 30 min.

Herramientas a utilizar: Video Beam, 2 micrófonos, equipo de amplificación, video cámara, cartulina, guitarra, 2 sillas, ergoplay, escabel, antideslizantes.

Descripción: Primero: se pide al público escribir en una frase que entienden por técnica, algunas de estas apreciaciones serán dialogadas al final de este momento. Segundo: se construye junto con dos aspirantes, los cuales quieran pasar a participar, la posición del cuerpo en la ejecución de la guitarra, la construcción de esta se experimenta a partir de los planteamientos descritos en el proceso, haciendo énfasis en las sensaciones y el mínimo esfuerzo, igualmente la construcción de la posición de ambas manos. Tercero: se realiza un análisis global de la evolución que ha tenido la construcción de la posición, mientras se le muestra al público las diferentes herramientas que se han utilizado para la ejecución de la guitarra; el escabel, el ergoplay y el gitanillo de espuma. Estas irán pasando por todo el público para que ellos las observen y por último, se contextualiza de manera didáctica y general al público respecto a lo denominado técnica y el aprendizaje. Al finalizar esta experimentación grupal respecto al tema propuesto, se ejemplifica el resultado de la construcción de la posición del intérprete encargado, en otras palabras el intérprete demostrará por medio de la ejecución de la guitarra el resultado de su experimentación con la técnica, para ello aparecerá nuestro segundo cuadro sonoro:

- *Decamerón Negro, Leo Brouwer.*

4.3.4. Literatura para guitarra

Tiempo: 20 min.

Herramientas: Video Beam, 1 micrófono, equipo de amplificación, video cámara. Guitarra, silla, infografía, cartulina.

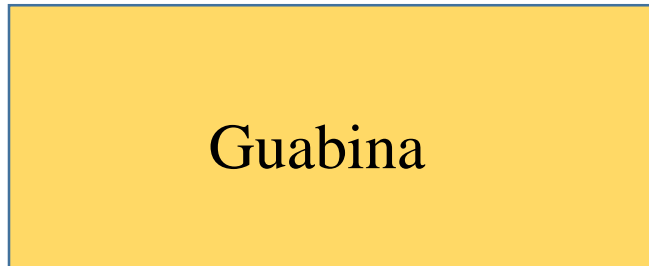
Descripción: Primero: El público escribe en una carta una pieza para guitarra y su compositor, la idea es compartir estas piezas con el público, con el fin de incentivar a los demás asistentes a escuchar una pieza u obra para guitarra. Segundo: En este primer momento se resalta la importancia de conocer y escuchar música, específicamente la de guitarra, realizando un ejemplo a partir del lenguaje; ¿Se podría dar un aprendizaje del lenguaje sin la escucha del mismo?, en otras palabras ¿podríamos aprender a hablar si no tenemos experimentación con el lenguaje en nuestra niñez temprana con otras personas?, sin duda la música como lenguaje, al igual que el castellano, el italiano, en francés, para aprenderse de una mejor manera debe experimentarse y estar en constante contacto para lograr incorporar este lenguaje a nuestro sistema. Por medio de las anteriores preguntas se resalta el valor de la producción musical en general, pero específicamente de la guitarra, Tercero se potencia el valor de la música, compartiendo experiencias con relación a la música, es entonces donde aparece el tercer cuadro sonoro:

Suite Colombiana N°3 – Gentil Montaña

A partir de la interpretación de esta obra se estimula a los aspirantes a un acercamiento con el lenguaje colombiano, la importancia de conocer nuestras músicas y que más que enfocadas al instrumento. Para ello los aspirantes deben escuchar y escribir el género que corresponde a cada pieza de las cinco danzas que comprenden esta pieza, para ello cada aspirante tiene una tarjeta de diferente color.

Ejemplo:

Pieza 1, Nota de color oro:



De esta manera se incentiva una escucha crítica de una parte del repertorio colombiano para guitarra clásica, además de crear atención de manera didáctica del repertorio que se escucha.

4.3.5. Coda (Conclusiones).

Lectura del perfil de ingreso y visualización de la tabla de información de la prueba de Ingreso.
Socialización de las conclusiones y agradecimientos.

5. Conclusiones

Es de vital importancia que tanto los aspirantes como los estudiantes comprendan las competencias necesarias para el estudio de este instrumento, y más que ello es deber de la universidad brindar las herramientas necesarias para que los estudiantes tengan una visión de los enfoques que requiere el programa, no solo con el fin de corresponder a unos estándares de alta educación sino con el fin de dar solución a una problemática planteada respecto a la deserción estudiantil. De igual manera la elaboración de perfiles no es un trabajo sencillo; sin embargo, es necesario realizarlo ya que al contar con un perfil de ingreso se tienen las herramientas necesarias para evaluar el cumplimiento de las competencias dentro de una asignatura. El diseño y delimitación de un perfil de ingreso permite a las instituciones realizar actividades que conduzcan a solucionar problemas, tanto de contenidos como de metodologías. El perfil permitirá así mismo, formar de manera contextualizada a los estudiantes del área de guitarra. La creación de este perfil, más que controlar el nivel de ingreso de los estudiantes lo que permite es medir las condiciones del contexto respecto a la enseñanza y aprendizaje de la guitarra con el fin de plantear mejoras curriculares en el programa de licenciatura en música. Es importante evaluar constantemente los conocimientos de las diferentes cohortes generacionales con el fin de mejorar cada día más la labor de enseñanza musical, permitiéndole a los docentes tener una idea general de las habilidades de los aspirantes y a partir de allí construir conocimiento.

Referencias Bibliográficas

- Aguado, D. (1924). *Nuevo Método para Guitarra*. París: SHONENBERGER.
- Anónimo. (1836). *El Español*.
- Bastús, J. (1862). *El cómo, cuándo y la razón de las cosas*. Barcelona.
- Betancuort, R. (1998). Un encuentro Cercano con Leo Brouwer . *Guitar Sping* , 113.
- Brouwer, L. (1978). Una Dimensión más allá de la Guitarra. (Z. M. Santi, Entrevistador)
Obtenido de http://www.palabranuevanet/contens/archivos/5_cult/0503_5356.pd
- Brouwer, L. (1982). *La música, Lo cubano y la innovación*. Habana, Cuba : Letras Cubanas.
- Brouwer, L. (Diciembre de 1986). La guitarra habla en cubano. 34. (M. d. Armas, Entrevistador)
La Habana, Cuba : Revolución y Cultura .
- Cadena, Á. D. (2009). *La Influencia de El Decamerón Negro de Leo Frobenius en la composición e interpretación de El Decamerón Negro de Leo Brouwer*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Cardoso, J. (1949). *Ciencia y Metodo de la Tecnica Guitarristica* . Argentina : Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Carlevaro, A. (1967). *Serie Didáctica para guitarra, Cuaderno N°1*. Buenos Aires, Argentina: Barry.
- Carlevaro, A. (1979). *Escuela de la uitarra expocición de la teoría instrumental*. Buenos Aires, Argentina: Barry.
- Cerdán, L. L. (2011). La memoria en el proceso de ensañanza /aprendizaje. *Pedagogía Magna*, 313. Recuperado el 12 de marzo de 2018, de www.pedagogía.com
- Childs, J. D., & Irrangang, J. J. (2003). The lenguaje of exercise and rehabilitation. *Orthopaedic Sports Medicine: Principles and Practice, Segunda Edición*.
- Contreras., A. d. (1998). *La técnica de David Russell en 165 consejos*. Sevilla, España: Cuadernos Abolays.
- Díaz, E. Y. (13 de febrero de 2018). Diagnostico de Conocimientos Previos. (C. Chancí, Entrevistador)
- Eseverri, J. I. (2013). *El Concierto Didáctico como herramienta para trabajar el reciclaje en educación primaria*. España: Universidad Pública de Navarra.
- Fernandez, E. (2000). *Técnica, Mecanismo, Aprendizaje. Una investigación sobre como llegar a ser guitarrista*. Montevideo, Uruguay: Art.

- Fundación Juan March. (Enero de 1992). *Fundación Juan March*. (G. Juan Arriaga, Ed.) Recuperado el 10 de abril de 2018, de <https://www.march.es/>
- Hernández, C. G. (2015). *Los Conciertos Didácticos, Una propuesta a partir del Carnaval Op. 9 de R. Shumann*. Zaragoza, España.
- Hernández, I. (1999). *Leo Brouwer*. (E. M. Cuba, Ed.) La Habana.
- Käppel, H. (2016). *The bible of classical guitar technique*. Brühul, Alemania: AMA Musikverlag.
- Lopez, R. I., & Camacho, C. A. (Octubre de 2011). Propuesta del perfil de ingreso y egreso del alumno para el bloque de administración de proyectos de la licenciatura en ciencias de la educación. *El Buzón de Pacioli*, 74, 4, 5. Recuperado el 26 de Enero de 2018, de https://www.itson.mx/publicaciones/pacioli/Documents/no74/30.-_propue_1.pdf
- Lynn, J. A. (1999). *La guerras de Luis XIV: 1667 - 1714*. (H. M. Collins, Ed.) Nueva York, Estados Unidos : Routledge.
- Maiztegui, L., & Dessent, D. (24 de Agosto de 1995). El Pensador de la guitarra. *Posdata*.
- Michael, C., & Piquer, S. R. (2011). Cubismo, Neoclasicismo y el renacimiento de la guitarra española a principios del siglo XX. *ROSETA/ Revista de la sociedad Española de la Guitarra*.
- Ministerio de Educación Nacional. (2009). *Deserción estudiantil, en la educación superior, Metodología del seguimiento, diagnóstico y elementos para su prevención*. Bogotá: © Ministerio de Educación Nacional. Obtenido de https://www.mineduacion.gov.co/sistemasdeinformacion/1735/articles-254702_libro_desercion.pdf
- Ministerio de Educación Nacional. (2013). *(Lineamientos para solicitud, otorgamiento y renovación de registro calificado. Programas de pregrado y posgrado)*.
- Ministerio de Educación Nacional. (2013). *Lineamientos para solicitud, otorgamiento y renovación de registro calificado. Programas de pregrado y posgrado*.
- Montaña, G. (2012). *Suite Colombiana N°3*. Bogota D.C: Fundación Gentil Montaña.
- Moreno, J. M. (2011). *La Guitarra Española*. (M. Díaz, Ed.) San Lorenzo , España: Glossa Music, s.l. Obtenido de <http://www.glossamusic.com/glossa/default.aspx>
- Ortega, M. d. (2009). ¿Qué es un recital didáctico? *Papeles del festival de música española de Cádiz*.
- País, E. (28 de Agosto de 2011). Murió en Bogotá el maestro Gentil Montana a sus 68 años de edad. *El País*. Recuperado el 19/01/2018 de Enero de 2018, de <http://www.elpais.com.co/colombia/murio-en-bogota-el-maestro-gentil-montana-a-sus-68-anos-de-edad.html>

- Pedreira, M. (2016). *Historia de la guitarra, Selección de Lecturas*. La Habana: Museo de la Música.
- Perilla, J. (2013). Ausencia de la Guitarra Clásica en Colombia entre los Siglos XIX y XX. *Señal Memoria* .
- Perilla, J. (s.f.). Gentil Montaña, compositor e interprete de la guitarra clásica en Colombia. *Memoria Historica de Colombia* . Bogotá, Colombia.
- Pujol, E. (1956). *Escuela Razonada de la Guitarra, Libro primero*. Buenos Aires : RICORDI AMERICANA.
- Rivadeneira, E. M. (2013). ¿Cómo las competencias actitudinales ayudan a conseguir un adecuado aprendizaje en didactas? *Revista de Docencia e Investigación, Espiral*, 1.
- Rueda, R. Z. (2014). La deserción estudiantil UIS, una mirada desde la responsabilidad social universitaria. *Zona Proxima*.
- Santander, Universidad Industrial de. (2016). *UIS en cifras 2016*. Bucaramanga.
- Sor, F. (1830). *Méthode Pour La Guitare*. París, Francia.
- Stover, R. (2012). *Suite Colombiana N°3*. Bogota D.C: Caroni Music .
- THE LATIN ACADEMY OF RECORDING ARTS & SCIENCES, INC. (2017). *Final Nominations List 18th Annual Latin GRAMMY Awards*.
- Universidad Industrial de Santander . (s.f.). Bucaramanga, Colombia. .
- Wills, W. H. (1860). *Poets Wit and Humour*.