

Libros de **Cátedra**

Guitarra - Piano

Herramientas para el estudio y la interpretación musical

Alejandro Polemann
Karina Daniec

FACULTAD DE
BELLAS ARTES

S
sociales



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

GUITARRA - PIANO

HERRAMIENTAS PARA EL ESTUDIO Y LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

Alejandro Polemann
Karina Daniec

Facultad de Bellas Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Agradecimientos

La concreción de este trabajo significa un cierre parcial de una tarea permanente de docencia y de investigación. Los contenidos del libro han sido desarrollados durante los últimos cinco años en el marco de la cátedra Instrumento de la carrera Música Popular de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Este espacio de investigación, de reflexión y de discusión fue fundamental para la construcción del conocimiento específico. Como autores, consideramos que hemos plasmado numerosas ideas cuya cristalización ha sido posible gracias al aporte de todos los docentes que integran la Cátedra. Va, para ellos, nuestro más profundo reconocimiento y agradecimiento.

A la vez, queremos agradecer a los estudiantes y a los adscriptos de Instrumento que, por medio de su mirada crítica, de sus constantes devoluciones y de sus trabajos musicales, nos permiten repensar nuestras estrategias docentes para fortalecer los aciertos y para replantear los errores. Sin ellos este trabajo carecería de sentido.

Esos estudiantes y aquellos docentes transitan por un espacio concreto y simbólico al que también es ineludible agradecer: la Facultad de Bellas Artes y junto con ella, a sus autoridades y a su cuerpo de docentes y de no docentes que diariamente cobijan nuestra experiencia, la colman de sentidos y le otorgan identidad.

Muy especialmente, agradecemos a la profesora Daniela Conterno, quien acompañó durante cinco años el crecimiento de este trabajo aportando ideas de edición, de redacción y de corrección de estilo.

A nuestras familias, que siempre están presentes: gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
PARTE I	7
LA ESCRITURA PARA EL INSTRUMENTO	
Capítulo 1	8
La notación en el pentagrama	
Capítulo 2	12
La ubicación de los sonidos en el instrumento	
Capítulo 3	18
La duración de los sonidos	
Capítulo 4	21
Nomenclatura básica de digitación	
PARTE II	25
LA TÉCNICA INSTRUMENTAL	
Capítulo 5	26
El cuerpo	
Capítulo 6	30
La organización del estudio	
Capítulo 7	34
Escalas	34
Guitarra	35
Piano	41
Acordes	44
Guitarra	44
Piano	48
CONCLUSIONES	51
BIBLIOGRAFÍA	52
LOS AUTORES	53

INTRODUCCIÓN

Este trabajo fue elaborado con el objetivo de brindar herramientas para el estudio de la ejecución instrumental del piano y la guitarra¹. Sus destinatarios principales son los estudiantes de la carrera de Música Popular que cursan el Ciclo de Formación Musical Básica. En función de que cumpla su objetivo y que sea un material accesible para todo perfil de ingresante, se ha simplificado al máximo la terminología utilizada como así también el desarrollo de algunos conceptos. Por ello, será necesario complementar parte de la información a través de la lectura de los demás materiales de Cátedra como así también la articulación con textos de otras cátedras del Ciclo.

Habitualmente, en las propuestas de estudio de un instrumento musical se presentan actividades centradas exclusivamente en desarrollar destrezas particulares y se dejan de lado cuestiones vinculadas a la comprensión de cómo se construyen esos ejercicios y de qué manera es apropiado organizar el trabajo. Estos abordajes se sustentan en modelos pedagógicos que centran la enseñanza en la repetición constante, sin demasiada reflexión, y con el solo objeto de adquirir una habilidad. Investigaciones recientes dan cuenta de la persistencia de estas concepciones de aprendizaje y de enseñanza de la música en gran parte de las prácticas, sobre todo en aquellas vinculadas a la ejecución instrumental.²

La Cátedra de Instrumento propone un abordaje diferente. Sostiene que en el desarrollo motor para la realización de la música es necesario incluir otras herramientas y modos de tratamiento. Cuando se trabaja la *técnica instrumental* es necesario considerar el manejo del *cuerpo* en todos los aspectos involucrados en la ejecución del instrumento. Es por eso que los contenidos vinculados a la postura corporal, el modo de tomar el instrumento, el modo de accionarlo para que produzca sonido y los particulares movimientos que permiten variar y combinar los sonidos son centrales en el estudio instrumental. A la vez sostenemos la importancia

¹ Este libro está orientado a la guitarra “criolla”, “clásica”, “española” o de “nylon”. Sin embargo, varias propuestas pueden ser de utilidad para otro tipo de guitarras o instrumentos de cuerda punteada.

² Torrado J.A. y Pozo J.I. (2006). “Del dicho al hecho: de las concepciones sobre el aprendizaje a la práctica de la enseñanza de la música”. En *Nuevas formas de pensar la enseñanza y el aprendizaje. Las concepciones de profesores y alumnos*. Barcelona. Ed. GRAO, Cap. 8; pp. 205-228.

de vincular el trabajo técnico con las necesidades que se plantean en la interpretación de la música. Por ello, en los ejercicios, se incorporan variables relacionadas con los diversos recursos interpretativos de la música como los matices, las dinámicas, la articulación y la acentuación.

Parte de la fundamentación de esta propuesta se encuentra desarrollada en el artículo “La clase de Instrumento. Un espacio para la producción de sentido.”³, que proponemos como lectura complementaria ya que contextualiza algunos de los contenidos que aquí se desarrollan.

El libro de cátedra *Guitarra - Piano. Herramientas para el estudio y la interpretación musical* presenta, en la primera parte, contenidos para el abordaje de la lectoescritura musical básica aplicada al piano y la guitarra, con una síntesis del modo de escritura y digitaciones para cada instrumento. Los contenidos de esta sección deben ser complementados con los de la asignatura Lenguaje Musical. En la segunda parte, se aborda el estudio de la “técnica” instrumental a través de una mirada que incorpora al cuerpo y la organización del tiempo del estudio como aspectos centrales del estudio instrumental. Luego incluye una serie de actividades, los ejercicios, que se presentan con grado de dificultad creciente y propuestas de realización que incorporan a los recursos interpretativos como elemento necesario para el trabajo técnico instrumental. Las actividades de la segunda parte se complementan con los *Trabajos Prácticos de la Cátedra*, donde se ponen en juego de manera explícita los aspectos técnicos que se abordan en los ejercicios. El aprendizaje de la técnica se vuelve significativo cuando el estudiante es capaz de transferir los conocimientos y desarrollos técnicos a una música en particular, dando respuesta a los problemas interpretativos que plantea cada nueva situación de producción y formulando nuevos principios a partir de los ya construidos.⁴ De esta manera los ejercicios no quedan en prácticas escindidas de la música sino que constituyen herramientas para la realización musical, dando lugar a producciones propias diversas y originales que reflejan las subjetividades construidas por los estudiantes en el proceso de búsqueda y colaboran en el desarrollo de un *sentido crítico artístico*⁵.

Las múltiples instancias de reflexión que se proponen sobre la respuesta del propio cuerpo a las demandas del trabajo instrumental, la necesidad de instancias exploratorias en el instrumento, los momentos de producción grupal y la toma de decisiones técnico–interpretativas, tienden a promover en el estudiante una progresiva autonomía en la producción musical.

Es así que las propuestas intentan fomentar en los estudiantes la reflexión sobre los modos de aprender de cada uno. “La reflexión acerca del propio proceso cognitivo constituye un proceso metacognitivo, el cual favorece la construcción del conocimiento” (Edelstein y Litwin, 1993).

³ Polemann, Alejandro (2011) “La clase de instrumento, un espacio para la producción de sentido.” en Revista Clang N°3, La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP.

⁴ “Para Ausubel, la transferencia y la capacidad para realizarla está en relación directa con la cantidad y calidad de las ideas de afianzamiento que posee el alumno/a. Es decir, una estructura rica en contenidos y correctamente organizada manifiesta una potente capacidad de transferencia, tanto de aplicación a múltiples situaciones concretas (transferencia lateral), como de solución de problemas y formulación de nuevos principios a partir de los ya poseídos (transferencia vertical)” (Sacristán – Pérez Gómez, 1992)

⁵ Para profundizar sobre este concepto, véase Polemann, Alejandro (2011) op. cit.

PARTE I

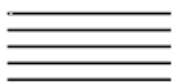
La escritura para el instrumento

En la primera parte de este libro presentaremos las herramientas iniciales para comprender cómo funciona la escritura musical para el instrumento. Los contenidos serán expuestos de manera progresiva y con un lenguaje accesible para quienes comienzan sus estudios musicales formales. Es muy importante atender a todas las sugerencias y las indicaciones y llevar adelante las prácticas de lectura, escritura y ejecución. De esta forma, creemos, se podrán afirmar los saberes previos y desarrollar los nuevos. Es necesario considerar que todos los conceptos expuestos deben ser profundizados a través del trabajo continuo y comprometido en las clases y el estudio, y deben ser vinculados con las otras asignaturas que integran el Ciclo de Formación Musical Básica.

CAPÍTULO 1

La notación en el pentagrama

Gran parte de los trabajos que propondremos serán presentados a través de la escritura musical, es decir, a través de gráficos que representan sonidos. El “dibujo” base sobre el cual se van a representar los sonidos es el **pentagrama**.



Este gráfico consta de 5 líneas que se numeran de abajo hacia arriba -1º, 2º, 3º, 4º y 5º línea- y cuatro espacios -volviendo a contar desde abajo, 1º, 2º, 3º, 4º espacio-. Las notas (o sonidos) se escriben sobre esas líneas y también entre los espacios que estas generan a través de una marca, una “señal” que indica qué nota es por su ubicación en el gráfico. A esas marcas se las denomina **figuras**.



La ubicación del círculo (o *cabeza*) de esa grafía es la que determina la nota, y el tipo de figura establece cuánto tiempo se mantiene el sonido. La *duración* es uno de los elementos centrales del *ritmo* y en la escritura musical se representa con las diferentes figuras.

La figura del gráfico es la *negra* que se dibuja con un círculo y una línea vertical incorporada que se llama *plica*⁶. La *negra* equivale a una unidad de tiempo que llamaremos *pulso* y que podría establecerse, por ahora, como de 1 segundo de duración.

Para determinar cuál es cada nota dentro del pentagrama intentaremos recuperar un conocimiento previo que, frecuentemente, está incorporado como parte de nuestros saberes culturales, como las canciones de cumpleaños o el Himno Nacional. Nos referimos al nombre de las *notas musicales* y su orden de “aparición”.
¿Cuáles y cómo son?

DO - RE - MI - FA - SOL - LA - SI - DO (agudo)

⁶ La *plica* puede dibujarse hacia arriba o hacia abajo. La orientación puede variar según las necesidades de escritura. Pero **siempre** que se dibuja hacia abajo se ubica a la izquierda del círculo y cuando se dibuja hacia arriba, a la derecha del círculo.

Seguramente estos nombres y su secuencia le sean familiares, incluso alguna sonoridad, alguna manera de cantarlos. Recordarlo es de gran utilidad para este trabajo. Si no le resulta conocido, puede empezar a recitarlo en el orden anterior y en el inverso:

DO (agudo) - SI - LA - SOL - FA - MI - RE - DO

Repita estas secuencias de manera regular hasta memorizarlas. Para comprender cómo se escriben estas notas en el pentagrama vamos a incorporar un dibujo, un “arabesco”, que será de gran importancia para la ubicación de los sonidos: la **clave de sol**.



Esta grafía, la clave de sol, se dibuja desde la segunda línea y nos ayudará a recordar que en esa línea se escribe la nota **sol**.



A partir de ese sonido podemos deducir dónde se escriben los demás, vinculando el gráfico con la sucesión o secuencia de notas que presentamos anteriormente (do, re, mi, fa, sol, etc...). Y esta relación se plantea de la siguiente manera:

- hacia la derecha de la secuencia, hacia el *agudo* (do, re, mi, etc.) se va escribiendo para arriba en el pentagrama.
- hacia la izquierda (es decir hacia el *grave*) para abajo en el pentagrama.

Como los sonidos se escriben en líneas y espacios alternadamente, si escribimos una nota arriba del *sol*, es decir en el espacio siguiente, y repasamos la secuencia desde do, re, mi, fa, sol, etc. ¿Qué nota tengo representada?



Por supuesto: **la**. Este modo de relación entre la secuencia de notas y la ubicación en el pentagrama es una de las primeras cuestiones que debe comprender para acceder a la escritura musical. Debe ejercitar el razonamiento y empezar a buscar los demás sonidos. Entonces, busque y escriba las siguientes notas:

Nota *si*



Nota *fa*



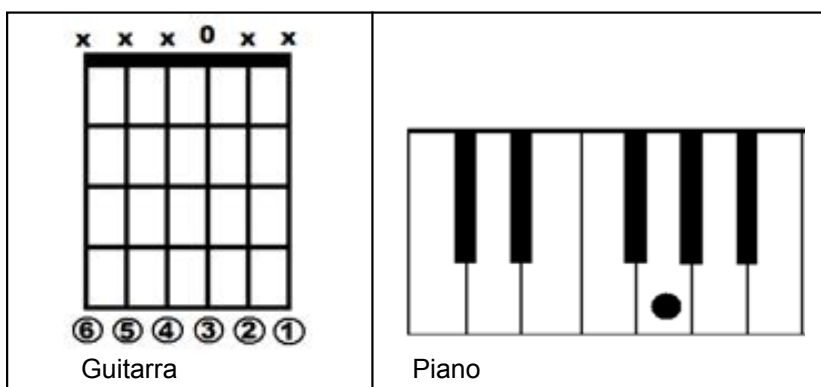
Nota *do*



Para hacer *sonar* estas notas necesitamos ubicarlas en cada instrumento. Para ello vamos a utilizar un gráfico que los represente y ayude a vincularlo con el pentagrama. Por ejemplo, la nota **sol**:



Se toca en:



En el gráfico de la guitarra, se toca en la tercera cuerda “al aire” es decir, sin apretar ninguna cuerda con la mano izquierda. Las cruces sobre las otras cuerdas indican que no deben tocarse. Sólo debe tocarse la cuerda que tiene el **cerro**. En el piano, la nota se toca donde indica el punto, por ahora sólo con la mano derecha y desde la mitad del teclado a la derecha.

Cuando se suceden varias notas en un pentagrama (una melodía, por ejemplo) se ubican de izquierda a derecha a medida que suenan.



Hasta que se pueda recordar el lugar preciso de cada nota, es muy útil seguir la secuencia (do, re, mi, fa, etc.) a partir de la nota que reconocemos hacia arriba o abajo según el caso. Lo mismo cuando “salta” o saltea una. Es decir que siempre conviene relacionar el nuevo sonido con el anterior: si estoy en **sol** y subo dos será **si**, si luego bajo uno **la**, subo dos **do**, etcétera.



Es recomendable trabajar bastante con pocos sonidos, cambiarlos de lugar, cambiarlos de orden hasta que se vaya incorporando su “imagen de escritura” con el nombre del sonido. También es necesario conocer la lógica de organización y presentación de los sonidos en cada uno de los instrumentos. Ese es el tema del capítulo siguiente.

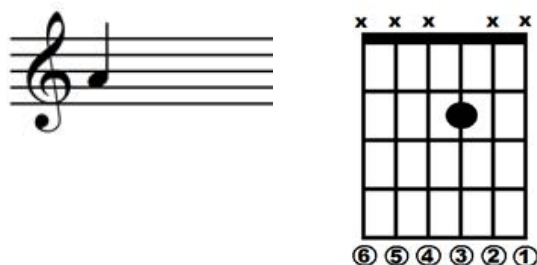
CAPÍTULO 2

La ubicación de los sonidos en el instrumento

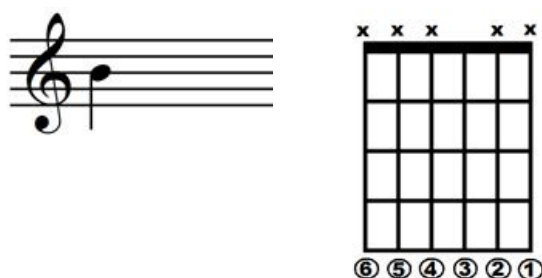
Los contenidos de este capítulo serán presentados en dos apartados diferentes según los instrumentos.

Guitarra

En la guitarra, a medida que continuamos la secuencia (do, re, mi, etc.), es decir que vamos hacia el agudo, se irá *pisando* o apretando la cuerda con los dedos de la mano izquierda en dirección a la caja –para la derecha– dejando un casillero libre (casi siempre). Si tomamos entonces a la cuerda al aire como el casillero 0 donde estaba el *sol* como se mostró antes ¿dónde estará el *la*?



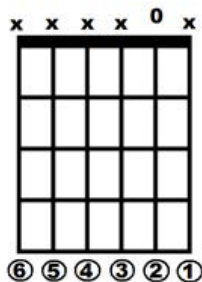
Exactamente: sobre la 3º cuerda en el segundo casillero.
¿Y dónde el *si*? Márquelo:



La ubicación en la tercera cuerda en el 4º casillero es correcta. Pero aquí empiezan los “problemas”. En los instrumentos de cuerda –punteada, frotada o rasgueada– como la guitarra, el charango, el violín o el bajo, para conseguir un sonido más agudo se busca, como señalamos, “hacia la caja”

del instrumento pero también hacia una cuerda más aguda, hacia una cuerda que esté abajo de la que estamos tocando. Entonces, en la guitarra, vamos hacia el agudo desplazando la mano izquierda hacia la caja (hacia la derecha) pero también hacia la cuerda de abajo, la más aguda. Pero ¿cuándo se debe bajar de cuerda o cuándo desplazar la mano? Dependerá de las necesidades de *digitación* y de las posibilidades del instrumento por su afinación, es decir, según qué notas haya en cada cuerda al aire siguiente.

Por ejemplo, en la secuencia que veníamos trabajando, la nota *si* se puede tocar donde se encontró anteriormente o en la 2ª cuerda “al aire”, es decir sin pisar:



Siguiendo esta lógica, vamos a ubicar algunos sonidos en el instrumento utilizando diferentes cuerdas al aire o pisadas. Es muy importante registrar la ubicación de estos sonidos **sin olvidar cómo los encontramos**.



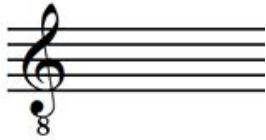
Observe que la nota *do* está en el primer casillero de la 2ª cuerda, es decir seguida del *si* y sin ningún casillero libre. Lo mismo sucede entre *mi* y *fa*. Frente a esta particularidad, estableceremos una regla práctica que será de gran ayuda –y que modifica esa idea inicial de que entre los sonidos “siempre” hay un casillero en el medio–: luego de las notas que terminan con *i* (es decir *si* y *mi*) no hay casillero libre, es decir que la nota siguiente está en el casillero de al lado.



En la asignatura Lenguaje Musical se estudiará detalladamente por qué existe esa diferencia en la distancia entre los sonidos. En este libro solamente diremos que se llama:

- **tono** cuando hay casillero en el medio.
- **semitono** cuando no lo hay, cuando está en el casillero contiguo.

Un último elemento que vamos a mencionar en este capítulo es que la guitarra se escribe con una clave de sol que se llama **octavada**:



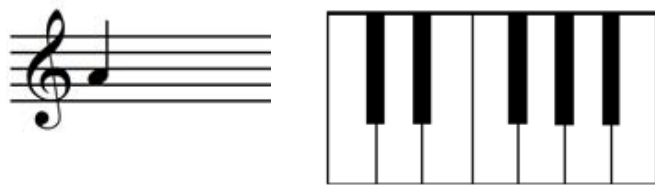
Esta particularidad tiene que ver con el registro del instrumento, es decir cuál es su nota más grave y cuál la más aguda y en consecuencia qué tipo de clave permite escribirlo en un solo pentagrama. Puntualmente la clave de *sol* octavada implica que cuando se toca un *sol* en la guitarra, escrito en la segunda línea, suena un *sol* más grave, exactamente 8 notas más grave en comparación, por ejemplo, con el piano.

Desde el aspecto práctico nos remitiremos a dibujar un pequeño 8 debajo de la clave y tocar como hemos aprendido. Más adelante se podrá profundizar sobre estas cuestiones del registro de los instrumentos.

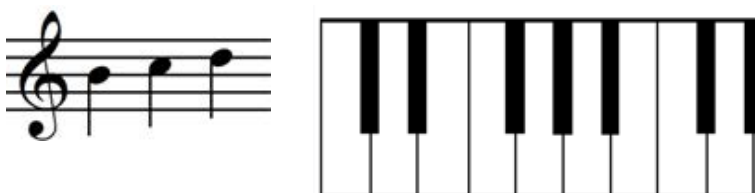
Con las herramientas desarrolladas hasta aquí es necesario comenzar a practicar la escritura y la ubicación de los sonidos en el instrumento. Existen muchas formas de hacerlo. Una de ellas será leyendo muchas melodías, identificando las notas en el pentagrama, ubicando los sonidos en el instrumento y haciéndolos sonar. Otra, un poco más difícil pero muy valiosa por el conocimiento que aporta, es tomar una hoja pentagramada y empezar a escribir esos sonidos, en diferente orden, y luego tocarlos. O tocarlos y luego escribirlos. En definitiva: construir pequeñas melodías desde el papel o desde el instrumento. Le sugerimos que lo intente.

Piano

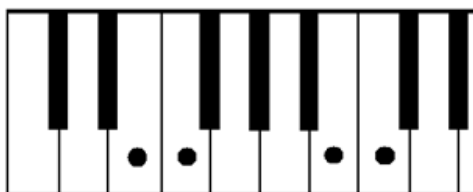
En el piano a medida que continuamos la secuencia (do, re, mi, etc.), es decir que vamos hacia el agudo, iremos desplazando la mano hacia la derecha, por el momento, sólo en las teclas blancas. Entonces si el *sol* está donde se mostró antes ¿dónde estará el *la*? Márquelo:



¿Y dónde el *si*, el *do* y el *re*?



Habrás advertido que entre el *si* y el *do* no hay tecla negra que separe a las blancas. Lo mismo ocurre entre el *mi* y el *fa*. Frente a esta particularidad, estableceremos una regla práctica que será de gran ayuda: luego de las notas que terminan con *i* (es decir *si* y *mi*) no hay teclas negras en el medio y, por consiguiente, no hay otro sonido en el medio.



En la asignatura Lenguaje Musical se estudiará detalladamente por qué existe esa diferencia en la distancia entre los sonidos. En este libro solamente diremos que se denomina:

- **tono** cuando hay una tecla de por medio, ya sea blanca o negra (es decir un sonido más entre una nota y otra).
- **semitono** cuando no hay tecla de por medio, sino que es la tecla contigua (es decir que no hay sonido intermedio).

A modo de síntesis podemos marcar la ubicación de los sonidos, por ejemplo, desde un *sol* hasta el *sol* siguiente pero **sin olvidar cómo los encontramos**:



sol la si do re mi fa sol

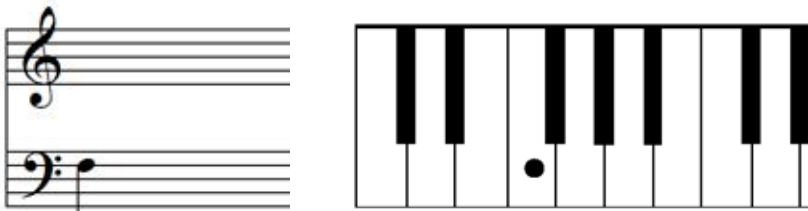


Una vez leídos, estudiados y practicados los contenidos vistos hasta aquí, es posible avanzar en el punto siguiente en donde algunas cuestiones se vuelven más complejas.

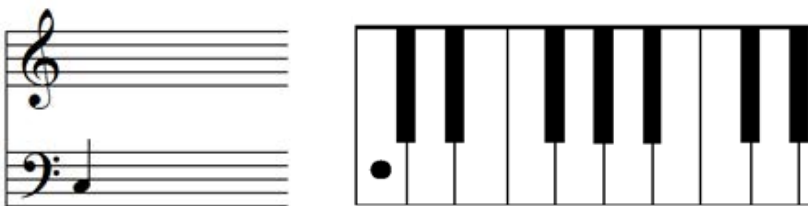
El piano, dado el extenso registro que utiliza, se escribe en dos pentagramas simultáneos que permiten abarcar todo el teclado.



El pentagrama inferior se utiliza para escribir los sonidos “más graves” del instrumento, desde el *do* central hacia abajo, es decir hacia la izquierda del teclado. Este pentagrama tiene otra clave: la de *Fa*. Esta clave se grafica desde la 4ª línea, desde el centro a la derecha. Se mantiene el criterio de determinación de sonidos según se dibuja la clave: en la cuarta línea, desde donde se inicia la notación de la clave, se escribe la nota *fa*.



Esto implica que los sonidos se escriben en diferentes lugares en comparación con la clave de *Sol*. Así, el *do* se encuentra en el segundo espacio en vez del tercero.



A partir de aquí es necesario iniciar la práctica sobre la escritura y ejecución de los sonidos que se escriben en clave de *Fa*. Inicialmente se tocarán con la mano izquierda y serán los sonidos más graves que oficiarán como acompañamientos, como “bajos” de las melodías que toquemos con la mano derecha.

En síntesis y combinando toda la información que tenemos, la disposición de los sonidos del teclado y su escritura, quedan organizados de la siguiente manera:



do re mi fa sol la si **do** re mi fa sol la si do



do re mi fa sol la si **do** re mi fa sol la si do

El **do** en negrita representa el *do* central del teclado.

Con las herramientas desarrolladas hasta el momento es necesario comenzar a practicar la escritura y la ubicación de los sonidos en el instrumento. Existen muchas formas de hacerlo. Una de ellas será leyendo muchas melodías, identificando las notas en el pentagrama, ubicando los sonidos en el instrumento y haciéndolos sonar. Otra, un poco más difícil pero muy valiosa por el conocimiento que construye, es tomar una hoja pentagramada y empezar a escribir esos sonidos, en diferente orden, y luego tocarlos. O tocarlos y luego escribirlos. En definitiva: construir pequeñas melodías desde el papel o desde el instrumento. Le sugerimos que lo intente.

CAPÍTULO 3

La duración de los sonidos: Las figuras

Para escribir melodías será necesario disponer de otras figuras, de otras duraciones de los sonidos. Hemos señalado que la **negra** equivale a un **pulso**, por el momento a 1 segundo. Otra figura que será de mucha utilidad para el trabajo de escritura y lectura inicial es la **blanca**.



La blanca tiene una duración de dos pulsos (2 segundos). Es un sonido que dura el doble que el anterior. El sistema de asignación de duraciones para las figuras es (casi) siempre del doble o la mitad. Entonces la **blanca**, que es la figura siguiente de mayor duración a la **negra**, dura el doble. Probaremos una melodía con estos elementos:



Adjudicando dos pulsos (segundos) a las **blancas** y uno a las **negras** ya es posible hacer sonar esta melodía en el instrumento tal como está escrita. Para incorporar esta nueva figura se deberían escribir por lo menos diez melodías y tocarlas. Le sugerimos que lo haga.

Luego, es posible incorporar otra figura, la que sigue en la escala de duraciones que, como dijimos durará el doble que la anterior, el doble de la blanca. Esta figura es la **redonda**.



Como se puede apreciar, esta figura **no lleva plica**, es sólo un círculo. Siguiendo el sistema de relaciones que hemos propuesto ¿cuánto duraría la redonda?

Exactamente: cuatro *pulsos*, el doble que la *blanca*. Entonces tenemos: *negra*, *blanca* y *redonda* que duran uno, dos y cuatro pulsos respectivamente.



(1) (1 2) (1 2 3 4)

Es importante observar que cuando escribimos dejamos un espacio hacia la derecha del pentagrama “proporcional” a la duración de la figura, como si midiéramos el espacio de la hoja y asignáramos una unidad de medida a la *negra* que será duplicada en la *blanca* o cuadruplicada en la *redonda*. Esa distancia entre notas colabora con una rápida lectura.

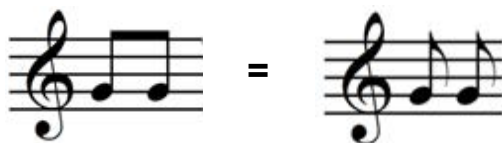
Con estos elementos se pueden escribir melodías más variadas desde el aspecto rítmico, como por ejemplo:



Por último vamos a introducir una figura que dura menos que la *negra*, puntualmente la mitad, que es la **corchea**:



Ese trazo hacia abajo que se dibuja desde el extremo de la *plica* se llama **corchete**. La corchea posee un solo *corchete* y hay otras figuras que tienen más. La duración de una *corchea* sola siempre es más difícil de realizar por la dificultad de medir la mitad de un *pulso* de manera precisa. Por ello, vamos a trabajarla desde el comienzo en grupos de dos, es decir de **dos corcheas** que suenan una después de la otra, que duran lo mismo y, en su conjunto, ocupan un pulso completo.



Esa *barra* superior que une a las dos corcheas representa a los *corchetes* de cada una. Es una forma más práctica de escribirlas pero suena exactamente igual a que si estuvieran separadas y con corchetes. Para tocar estos dos sonidos de manera adecuada ayuda imaginar el movimiento de la mano marcando el pulso de arriba hacia abajo. Entonces: cuando baja la mano es la primera corchea y cuando sube, la segunda.



Finalmente, en los trabajos prácticos de la cursada se ejercitarán todas estas combinaciones de figuras a través de la lectura de melodías. Pero, como se señaló anteriormente, es fundamental que se ejercite de

manera autónoma la escritura musical. La prueba y error sobre la combinación de estos materiales proporciona herramientas de formación irremplazables. Cabe mencionar que existen otras figuras y silencios (de esas figuras, es decir cuando no suenan) que no se han mencionado. Ese abordaje se realizará en las clases en la medida en que sea necesario y, fundamentalmente, en la asignatura Lenguaje Musical.

CAPÍTULO 4

Nomenclatura básica de digitación

Un elemento muy importante al momento de organizar la ejecución instrumental es la **digitación**. Con este término nos referimos a todas las cuestiones vinculadas a la utilización de los dedos de las manos con los cuales tocamos el instrumento. Expondremos este contenido en dos apartados diferentes según los instrumentos.

Guitarra

En la escritura para guitarra, para favorecer una fluida ejecución, se incorporan en las partituras números y letras que sugieren determinada utilización de los dedos. Para la mano derecha (MD) se asigna una letra que corresponde a la inicial del nombre de cada dedo:

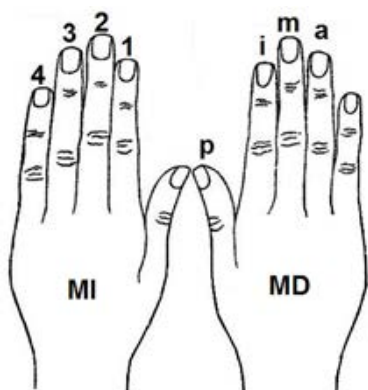
- Pulgar: p
- Índice: i
- Mayor: m
- Anular: a

El dedo meñique de la mano derecha se utiliza solo en conjunto con los demás dedos en los *rasgueos* o como apagador (para “*mutear*”) en algunos casos.

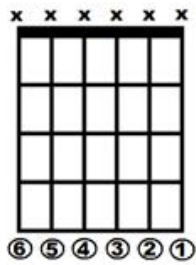
En la mano izquierda (MI) se numeran los cuatro dedos que se utilizan para pisar:

- Índice: 1
- Mayor: 2
- Anular: 3
- Meñique: 4

La nomenclatura para cada mano queda establecida de la siguiente manera:



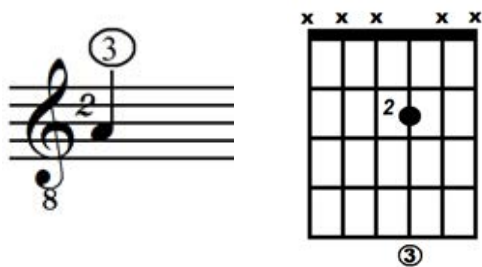
Como señalamos anteriormente en los gráficos del diapasón de la guitarra, las cuerdas se numeran desde la más aguda hacia la más grave. Esa numeración aparece frecuentemente con los números circulados como figuran en el gráfico.



Cuando se escribe para guitarra en el pentagrama y se quiere aclarar en qué cuerda debe tocarse ese sonido, se utiliza un número circulado:



Como los sonidos pueden tocarse en lugares diferentes, además del número de cuerda, se utiliza un número al lado de la nota que indica el dedo de la mano izquierda que debe ser utilizado para pisar. Por ahora, y para las melodías que se toquen en los primeros cuatro casilleros del diapasón, coincidirá el N° de dedo con el N° de casillero. Es decir: la nota *la* se toca en la 3ª cuerda, con el dedo 2 y en el 2º casillero.



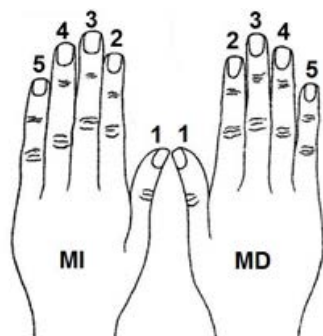
Por último, para indicar con qué dedo de la mano derecha se debe tocar ese sonido habría que agregar la inicial del dedo que utilizamos con letra minúscula, por ejemplo de dedo mayor:



Estas indicaciones de digitación se encuentran en la partituras, principalmente en las obras solistas para cada instrumento, y serán de gran utilidad para una buena ejecución. Existen diversas posibilidades que trabajaremos más adelante pero, en principio, es conveniente atender a las digitaciones propuestas en cada partitura cuando se inicia la lectura de una obra.

Piano

En la escritura para piano, para favorecer una fluida ejecución, se incorporan en las partituras números que sugieren determinada utilización de los dedos. La nomenclatura de uso habitual para referirse a cada mano consiste en la numeración de los dedos de ambas manos desde el pulgar hacia el meñique.



Por el momento, la mano derecha será utilizada para tocar la zona derecha del teclado y la izquierda, la zona izquierda, dividiendo al teclado desde el *do* central en dos partes. Consecuentemente los sonidos escritos en el pentagrama superior con *clave de Sol* serán tocados con la mano **derecha** y los escritos en el pentagrama con *clave de Fa*, con la **izquierda**.

La mano derecha es la “encargada” de tocar, principalmente, las melodías y el registro agudo de los acordes. Con un número al lado de cada nota se indica con qué dedo debe tocarse cada sonido.



También se puede digitar el mismo pasaje de la siguiente manera:



La elección de la mejor digitación dependerá de cómo continúe el pasaje. Si por ejemplo, a los cuatro sonidos de la primera secuencia continúa un *re*, como muestra la segunda, entonces sería conveniente la nueva opción de digitación. No hay sólo una sola digitación posible, es necesario buscar la mejor. Pero, en principio, es conveniente atender a las digitaciones propuestas en cada partitura cuando se inicia la lectura de una obra.

A modo de cierre y para los dos instrumentos, sugerimos digitar melodías de las propuestas por la Cátedra en los Trabajos Prácticos. Para ello deberá hacer una lectura de cada frase musical y proponer una digitación en función de la frase completa, pensando en que la mejor digitación será aquella que aporte una mayor fluidez en la ejecución y a la vez sea cómoda de realizar. Es importante comprender de a poco los criterios de digitación para poder ir resolviendo de manera autónoma las dificultades, sin olvidar que las decisiones siempre deben tomarse en función de las necesidades interpretativas.

PARTE II

La técnica instrumental

En esta segunda parte presentamos los contenidos necesarios para desarrollar una técnica adecuada para la ejecución del instrumento. El objetivo principal es desarrollar herramientas que favorezcan una interpretación fluida y comprometida de la música.

El desarrollo del capítulo se organiza en tres áreas. En primer lugar se propone el abordaje de un trabajo corporal inicial que permita una adecuada utilización y cuidado del cuerpo durante un tiempo prologado de estudio. Luego se aborda la problemática de la organización del tiempo de estudio que es un aspecto fundamental desde el comienzo del estudio formal de un instrumento. Finalmente, se proponen algunas ejercitaciones en las que se trabajan las distintas problemáticas iniciales de la ejecución instrumental de la música popular.

Es muy importante atender a todas las sugerencias, indicaciones y propuestas de trabajo. Creemos que, de esta forma, se podrán afirmar saberes previos y desarrollar nuevos, para establecer hábitos de estudio que configuren una técnica sólida y cada vez más autónoma, como verdadera herramienta para la interpretación musical.

CAPÍTULO 5

El cuerpo

La preparación

El *cuerpo* es el “medio” a través del cual utilizamos nuestra herramienta: el instrumento musical. Por ello es fundamental que se utilice de forma tal que facilite la ejecución a través de movimientos y posturas adecuados. Si bien un trabajo profesional en este sentido reviste una importante complejidad, es posible abordar la preparación corporal de una forma relativamente sencilla y sintética.⁷ Algunas mínimas sugerencias pueden ser de gran utilidad en el largo proceso de establecer una rutina de estudio. Estas propuestas se trabajarán en clase y lo que se presenta a continuación es una síntesis de esa práctica.

El trabajo inicial se orienta a establecer como necesaria cierta predisposición corporal –además de intelectual– para realizar la tarea de ejecución instrumental. Para ello se propone realizar un *precalentamiento* corporal en el que se incluyen tres acciones básicas: *masajear*, *rotar* y *elongar*.

Al iniciar la práctica, se sugiere *masajear* con las palmas de las manos algunas partes del cuerpo que estarán particularmente comprometidas en la tarea de ejecución del instrumento. Es recomendable realizar entonces un suave automasaje que no exceda los diez segundos en cada una de las siguientes zonas:

- el cuadrado lumbar.
- el cuello.
- los hombros.
- los brazos.
- los antebrazos.
- las manos.
- los codos.
- y las muñecas.

La acción de *rotar* propone movimientos circulares para mejorar la movilidad de algunas articulaciones y zonas musculares. Estos movimientos se deben realizar lentamente y sin exagerar su amplitud. Realizando un recorrido desde la cabeza a los pies es aconsejable hacer una secuencia de rotación con las siguientes articulaciones:

⁷ Para profundizar sobre estos contenidos sugerimos la lectura del texto *En forma: ejercicios para Músicos* de Esther Sardá Rico, Barcelona, Paidós, 2003.

- el cuello, sin forzar el movimiento de la cabeza hacia atrás.
- los hombros, rotando hacia adelante y hacia atrás.
- los codos, con el brazo flexionado, haciendo un movimiento de aguja de medio recorrido de reloj.
- las muñecas, hacia ambos lados.
- los dedos, girándolos suavemente con la mano contraria.
- el torso, girando a cada lado lentamente pero con cierto empuje y brazos libres acompañando el movimiento.
- la cintura y la pelvis con movimientos leves.
- y las rodillas y los tobillos.

Los movimientos de extensión y elongación requieren mayor precaución, deben realizarse muy lentamente y sin forzar las posiciones. Principalmente es aconsejable **elongar**:

- el cuello, llevando la oreja hacia el hombro del mismo lado, ayudado por una suave presión de la mano sobre la oreja contraria.
- la musculatura posterior de los brazos, cruzando el brazo por delante de modo de apoyar la mano en el hombro contrario, y con la mano que queda libre tomar el codo y ejercer una leve presión hacia el eje del torso.

También resulta útil elongar los músculos extensores y flexores de manos y dedos, es decir los que nos permiten abrir y cerrar las manos:

- para los flexores se recomienda tomar una mano con la otra, cerradas en aplauso, y realizar una leve presión desde la palma acercándola hacia el codo para que la musculatura de la cara interna del antebrazo “tire” un poco.
- esto mismo se puede realizar tomando la mano de un poco más arriba, de los dedos, allí se sentirá el leve “tirón” más cerca de la muñeca.
- para elongar los flexores se extiende uno de los brazos delante del cuerpo, se toma el dorso de la mano con la palma de la otra mano y se realiza una leve presión como para acercar la mano (que elonga) hacia el antebrazo extendido, hacia el cuerpo.

Al finalizar la secuencia, puede ser de utilidad realizar movimientos de “soltar” las manos hacia abajo, como “sacudidas” para escurrir agua de las manos. En estos movimientos el codo debe estar levemente flexionado, sin llevar exageradamente el antebrazo hacia atrás para que no se resienta la articulación.

Realizar esta rutina de trabajo corporal durante 5 o 10 minutos como máximo antes de llevar adelante una sesión de estudio aportará mayor resistencia, elasticidad y soltura para la tarea instrumental. Si se complementa con una buena organización del tiempo de estudio el beneficio será potenciado y los resultados, seguramente, satisfactorios.

La postura

Otro aspecto fundamental para un buen manejo de la ejecución es la postura corporal para tomar y/o tocar el instrumento musical.

Para el **piano** debe buscarse una posición para sentarse con un buen apoyo de los isquiones sobre la butaca y una alineación adecuada del torso y la cabeza en relación con ellos. La butaca, con respecto al piano, debe colocarse en el centro del teclado, a la altura del *do* central, y es el cuerpo a través de sus movimientos el que llega a los extremos del registro. El teclado del piano es bastante extenso (1,20 metros aproximadamente) entonces, para cubrir toda esa extensión, es necesario mover el torso hacia la derecha y hacia la izquierda, acompañando el movimiento de los brazos hacia los extremos del teclado pero sin perder las zonas de apoyo

en el asiento. Por otra parte debe considerarse la relación entre las dimensiones del cuerpo y el alto de la butaca para obtener una buena posición de brazos y manos. Se sugiere que los muslos se encuentren alineados en un plano paralelo al piso y que el punto de partida de la posición de los antebrazos también tome esa referencia, aunque con una leve elevación de la muñeca. El modo de utilización de los dedos, las muñecas, los brazos y los antebrazos está relacionado con la técnica pianística que se emplee. En el marco de la Cátedra se trabajan distintas líneas de abordaje de manera complementaria. Es importante comprender que la combinación de distintas posibilidades y escuelas pianísticas representa un aporte en la formación del instrumentista.⁸

Para la **guitarra**, los mayores problemas giran en torno a cómo tomar y cómo sostener el instrumento. Sobre este punto existen varias escuelas y propuestas que empezaron a desarrollarse cuando se comenzó a formalizar el estudio de la guitarra (con su antecedente directo, la guitarra *romántica*) en métodos escritos desde hace más de doscientos años. También existe un saber popular acumulado que ha ido intercambiando ideas con la academia y viceversa. En la actualidad las posiciones utilizadas con mayor frecuencia son dos:

- La guitarra apoyada sobre el muslo de la pierna derecha en una posición de sentado “natural”. En esta posición el diapasón de la guitarra queda paralelo al piso. Una variante de esta postura es cruzar la pierna derecha sobre la izquierda y de este modo el diapasón queda en una leve diagonal ascendente hacia el clavijero.
- La guitarra apoyada sobre el muslo de la pierna izquierda, elevando ésta con un banquillo regulable de entre 15 y 25 cm de altura. El diapasón queda en diagonal al piso.

La primera de estas posiciones es la utilizada de manera más “popular”, es la más habitual y quizás la más sencilla a efectos de tomar el instrumento. La segunda es la que se utiliza para la guitarra “académica” o “clásica”. En ese ámbito, hay importantes estudios realizados en cuanto a cómo colocar la guitarra, cómo sentarse, cuál es la posición de los brazos, etcétera. Uno de los referentes más importantes al respecto es el guitarrista uruguayo Abel Carlevaro⁹.

Sin embargo, para el trabajo que llevamos adelante en el marco de la Cátedra, en donde se incluye el trabajo con la voz, ninguna de estas dos posiciones resuelve de manera equilibrada todas las necesidades.

En los últimos 20 años, o quizás antes¹⁰, empezaron a surgir soportes para incorporar al instrumento con el fin de obtener toda la comodidad de la posición de sentado “natural” y toda la utilidad del diapasón de la guitarra ubicado en diagonal al piso. El inconveniente de estos soportes es que, según los modelos, a veces fallan en el agarre y producen movimientos del instrumento un tanto inesperados que hacen perder estabilidad.

Otro sostén muy utilizado, principalmente en el folclore argentino, es la correa que se engancha en la boca de la *tapa* armónica de la guitarra. Este último está diseñado para tocar principalmente de pie aunque también se puede utilizar sentado. El problema que genera es la excesiva carga de peso en el cuello que puede ocasionar dolor.

Una posición que no es todavía muy utilizada pero que posee bastantes ventajas es la correa que se utiliza a veces con la guitarra acústica de cuerdas de acero. Esa correa se fija en un extremo con un botón en la parte inferior del aro de la guitarra y en el otro con un cordón que abraza al clavijero¹¹. Este tipo de agarre ya se utilizaba en el *barroco* para tomar instrumentos de cuerda de importantes proporciones como la *tiorba*. La

⁸ Para ampliar estos temas y profundizar sobre modos de ataque se sugiere consultar el apunte de Cátedra *Ejercicios Técnicos de autoconciencia muscular. Relacionado con la ejecución del Piano*, escrito por la Profesora Roxana Lasala.

⁹ Para profundizar esta temática sugerimos consultar el texto *Escuela de guitarra. Exposición de la teoría instrumental* de Abel Carlevaro.

¹⁰ El compositor y guitarrista madrileño Dionisio Aguado (1784-1849) construyó en la segunda década del siglo XIX un soporte tipo trípode para sostener la guitarra. Este músico es uno de los pioneros en el desarrollo de métodos para guitarra y precursor de varias modificaciones en la construcción del instrumento.

¹¹ Esta correa es diferente a la de la guitarra eléctrica, en donde el segundo punto también es un botón aferrado al otro extremo de la caja de la guitarra.

gran ventaja de esta posición es que mantiene la guitarra en posición diagonal con el solo apoyo del antebrazo derecho en la caja de la guitarra, permite una posición de sentado “natural” y una libertad de movimientos de balanceo que colaboran con un adecuado tono muscular general.

Por supuesto que todas estas posibilidades hay que vincularlas con los distintos tipos de toques que se pueden realizar en el instrumento según las diversas escuelas y músicas. Entonces, dejamos establecido que es necesario probar las distintas opciones y elegir alguna durante un tiempo para profundizar en sus beneficios y resolver sus potenciales problemas. También es bueno estar siempre expectante a la necesidad de modificarla por otra posición cuando el cuerpo, la dificultad instrumental o la música lo requieran.

CAPÍTULO 6

La organización del estudio

Uno de los aspectos más complejos en la formación de un instrumentista es la organización del tiempo de estudio. Cuánto tiempo estudiar, cómo secuenciar los materiales, qué estudiar puntualmente, y cómo obtener regularidad y constancia a lo largo del tiempo son interrogantes que se presentan constantemente en un estudiante de música. La posibilidad de generar respuestas cada vez más acertadas y efectivas está íntimamente vinculada con la madurez, la experiencia, el tiempo de estudio, pero también con la prueba y consideración de distintos modos de organización. Entonces se deben ensayar variadas propuestas hasta encontrar la que más se ajusta a las particularidades de cada estudiante.

En términos generales proponemos organizar una jornada de estudio en tres grandes momentos. Uno de *Introducción*, otro de *Desarrollo* y finalmente uno de *Síntesis*. Cada momento tendrá a su vez distintas instancias de trabajo.

Introducción

Para llevar adelante una sesión de estudio de manera exitosa es muy importante generar una buena *predisposición* que incluye cuestiones corporales, emocionales y de concentración hacia la tarea. En cuanto al *trabajo corporal* ya desarrollamos en el capítulo anterior algunas líneas de abordaje. Como dijimos, si se realiza diariamente, este trabajo no debe extenderse más de 5 minutos.

Para obtener una buena concentración en el estudio musical son diversos los recursos que se pueden utilizar y depende mucho de cada estudiante. Proponemos iniciar la práctica con alguna obra, canción o fragmento con las que se esté muy familiarizado, es decir que se pueda tocar fluidamente y sin dificultades. Además, que sea un material que agrade, que guste especialmente. Es una manera de reforzar el sentido por el cual se inicia la práctica: para hacer la música, para tocar cada vez mejor, para disfrutar de ese proceso. Este trabajo de “conexión” con el instrumento no debe extenderse por más de 5 minutos. Es decir que con una sola obra o canción es suficiente.

Luego de estas dos instancias se puede realizar una acotada ejercitación sobre una *escala* o *arpeggio* que también sea de fácil ejecución. En el capítulo siguiente desarrollaremos estos tipos de ejercicios con mayor profundidad. La indicación para este momento es tomar un ejercicio sencillo por no más de 5 minutos con el objeto de profundizar la conexión con el instrumento.

En síntesis, en esta etapa de *introducción* al estudio se debe trabajar:

- Pre calentamiento corporal: masajear, rotar, elongar (5').
- Concentración musical: una música conocida (5'), una escala o arpeggio sencillos (5').

Desarrollo

Este es el momento de mayor complejidad para la organización del estudio. Aquí se deben transitar de la manera más ordenada posible una gran cantidad de actividades para desarrollar las diferentes habilidades o destrezas musicales que se ponen en juego en la ejecución del instrumento. Para ello proponemos cuatro áreas de trabajo: *Interpretación, Lectura, Ejercitación y Producción*.

A- Interpretación

En este apartado nos referimos a *interpretación* como el espacio en donde se trabajan principalmente las cuestiones expresivas de la música. Es el momento en el que se prueban distintas formas de tocar una obra o canción o una parte de estas. Se trata de buscar ideas acerca de “cómo tocar” esa música. Sintéticamente, las variables a aplicar en la ejecución son:

- La velocidad (el tempo): más rápido, más lento, acelerando, desacelerando.
- El volumen (la dinámica, los matices): más fuerte, menos fuerte, cada vez más fuerte (creciendo), cada vez menos fuerte (decreciendo).
- El modo de combinar los sonidos (la articulación): más unidos (ligados) más separados (suelos) más cortos (estacato).

Proponemos entonces tomar un pasaje y probar todas estas variables hasta encontrar las que más se adecuan a esa música. Por supuesto que aquí se ponen en juego cuestiones estilísticas y de géneros musicales que exceden a este texto. Desde el aspecto exclusivamente *técnico-instrumental* se trata de desarrollar las capacidades para poder utilizar fluidamente estas posibilidades expresivas en favor de la música.

Es difícil determinar el tiempo de estudio para esta instancia. Al solo efecto de establecer una referencia, creemos que no es posible realizarlo seriamente si no se trabaja durante al menos 15 o 20 minutos, dependiendo de la duración del repertorio.

B- Lectura

Es fundamental incorporar al tiempo de estudio un espacio de lectura sistemática. Hasta tanto se construyan las herramientas necesarias para una lectura fluida de la música, este momento debe presentarse con una frecuencia diaria. Por un lado, se trabaja con materiales que ya se “saben” leer, es decir que los signos son de fácil interpretación para cada estudiante. Entonces lo que se hace a través de la lectura es conocer nuevas músicas.

Por otra parte, se incluyen en esta instancia los trabajos para la incorporación de nuevos recursos de lectura. Se abordan obras de escritura más compleja a nivel textural, armónico, rítmico, se consultan materiales complementarios de lenguaje para despejar dudas, etcétera.

Aún sin experiencia previa, con unos 20 minutos diarios de lectura es posible obtener una buena fluidez a lo largo de un año de trabajo. En los Trabajos Prácticos propuestos por la Cátedra de Instrumento la cantidad de lecturas que se solicitan de manera obligatoria representan sólo un mínimo porcentaje de lo que debería leerse a lo largo de una cursada. Es fundamental entonces adquirir el hábito de lectura diaria para incorporar esa herramienta en un corto plazo.

C- Ejercitación

En este momento del estudio se trabajan cuestiones referidas a lo que algunos autores denominan “técnica”¹² o *mecanismo*¹³, es decir el desarrollo de asociaciones de movimientos -esos que el cuerpo realiza casi “sin pensar” porque ya han sido incorporados con la práctica- que permitan tocar adecuadamente un instrumento. El estudio y desarrollo del *mecanismo* requiere de gran constancia y organización. Numerosos libros para guitarra y piano abordan el problema de la técnica a partir de propuestas de ejercitaciones que combinan escalas y acordes en variados diseños y modos de ejecución.¹⁴ Sus aportes en términos de variedad de ejercitaciones pueden resultar significativos en tanto se seleccionen adecuadamente y se trabajen de manera consciente. Uno de los aspectos más importantes es tener claridad acerca de qué se está trabajando cada vez. De esta manera, la repetición de un ejercicio aporta al desarrollo muscular y también, significativamente, al conceptual.

Entre otras actividades posibles, en este momento del estudio se realizan ejercitaciones como escalas y arpeggios. Una vez que se lea y se trabaje el capítulo *Los Ejercicios* de este libro, se tendrán más herramientas para organizar este momento. Se recomienda realizar diariamente una práctica con uno o dos ejercicios durante una semana y luego cambiar a otros dos y así sucesivamente. En los primeros pasos de la formación instrumental, trabajando 15 minutos diarios se pueden obtener notables resultados. En un estudio profesional del instrumento, el trabajo sobre las ejercitaciones debe acrecentarse paulatinamente. Más adelante será necesario aumentar considerablemente el tiempo dedicado a este espacio.

D- Producción

En los métodos tradicionales de estudio instrumental no se suele incluir un espacio para la producción. Pero en la música popular todo el tiempo se interviene en el desarrollo de materiales musicales que no están previamente definidos y/o escritos. Proponemos entonces que en este momento se trabaje en la búsqueda y elaboración de ideas originales o de arreglos de obras ya concebidas. Las actividades que se realicen en esta instancia dependerán de los trabajos musicales que se estén llevando adelante en cada momento. En el caso de la asignatura Instrumento, este es el espacio para los trabajos prácticos en los que se solicita la elaboración de un bajo para una melodía, un acompañamiento o una introducción para una canción, etc. Es el momento de aplicar punto a punto las Guías de Trabajos Prácticos. Es también un momento apropiado para trabajar la escritura musical.

Síntesis

El momento de síntesis se orienta a vincular los posibles nuevos aprendizajes, herramientas y habilidades generados en el estudio reciente con otros recursos que hayan sido desarrollados anteriormente. Un momento de repaso y revisión de temas buscando algún elemento nuevo o la aplicación de nuevos recursos. Es una instancia de ensayo individual en donde se prueban las músicas en su totalidad, con todas las dimensiones expresivas y técnicas en funcionamiento. Es el momento de ensayar “el concierto”. Su duración, en realidad, dependerá de cuánto tiempo falta para el próximo concierto o examen en donde la interpretación continua será fundamental.

¹² El entrecomillado advierte sobre el uso habitual, coloquial y escrito, de este término en el cual se asigna una acepción que remite exclusivamente a la realización de ejercicios. En este libro y en la orientación de la Cátedra de Instrumento, sostenemos la idea de que la “técnica” incluye también a todos los otros ámbitos del trabajo instrumental como la postura, la interpretación, la organización del estudio, etcétera.

¹³ El guitarrista uruguayo Eduardo Fernández identifica al *mecanismo* como el “conjunto de reflejos adquiridos que hacen posible tocar la guitarra” (Fernández, 2000, pp. 3) *Técnica, Mecanismo, Aprendizaje. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo, Uruguay: Ediciones ART.

¹⁴ Dentro de los clásicos y más difundidos para el piano se encuentran los textos *El pianista virtuoso* de C. L. Hanon y *Estudios para piano* de Czerny. Los cuadernos de la *Serie didáctica para guitarra* de Abel Carlevaro son una referencia ineludible para la guitarra clásica.

Finalmente, y sintetizando todo lo expuesto, se propone trabajar con el cuadro de organización de estudio que figura más abajo. Desde ya que representa tan solo una de las diversas posibilidades. Pero es necesario considerar que, salvo que se venga trabajando con alguna otra estructura de probados resultados, todos los estudiantes que cursan la asignatura Instrumento deben probar este modo de organización al menos durante un mes para luego hacer una evaluación y realizar las modificaciones que se estimen necesarias.

Dependiendo de los trabajos que se estén realizando, el momento del año, la cercanía de los exámenes o de los conciertos, es posible omitir alguno de los momentos y reemplazarlo por un incremento del tiempo de algún otro. Pero siempre teniendo en cuenta que la sesión de estudio debe durar entre 1 hora y media y 2 horas como mínimo y la frecuencia debe ser diaria.

Un buen ejercicio de autocontrol del tiempo de estudio consiste en anotar en una agenda semanal la cantidad de horas que se estudian por día y luego sacar el promedio. Los resultados suelen sorprender mucho al estudiante en el momento en que comprueba cuán poco tiempo diario le dedica a su estudio profesional. Darse cuenta es el primer paso para modificarlo.

Guía de Organización de estudio

Momento	Acciones
Introducción	
	Pre calentamiento Corporal
	Concentración Musical
Desarrollo	
	Interpretación
	Lectura
	Ejercitación
	Producción
Síntesis	“El concierto”

CAPÍTULO 7

Los ejercicios

Los ejercicios se presentarán en dos grupos de organización de alturas en relación a los usos característicos de la producción musical: las escalas y los acordes. En términos generales, en el trabajo con **escalas** se desarrollan habilidades vinculadas a la ejecución de melodías, tanto pautadas como improvisadas. En la mayor parte de las producciones musicales (tanto de la música popular como de la académica, barroca, clásica o romántica) la sucesión de sonidos contiguos se presentan muy frecuentemente por lo que es de suma importancia construir recursos para un manejo fluido de estas combinaciones.

Sucede lo mismo con las distintas posibilidades de ejecución de **acordes** para las texturas de acompañamiento en donde las ejecuciones *plaqué*, *arpegiada*, *quebrada* o *rasgueada* –en el caso de los instrumentos de cuerda punteada– son fundamentales para la producción musical.

En los ejercicios que se presentan a continuación se incluye un trabajo sobre la *digitación*, es decir el modo de utilización de los dedos para ejecutar el instrumento. En cada ejercicio se llevará adelante una secuenciación de acciones en donde el grado de dificultad y complejidad irá en aumento según la presentación y cantidad de sonidos, la extensión del ejercicio y las propuestas interpretativas.

Escalas

En esta sección se estudiarán las particularidades técnicas que implica la ejecución de sonidos de forma sucesiva. Una melodía, por ejemplo, desde el punto de vista de las alturas es una sucesión de sonidos. Esta secuencia puede estar organizada de diversas maneras. Una de las más comunes en la música popular –y en casi toda la música tonal– es la sucesión de sonidos contiguos, sonidos que se encuentran uno al lado del otro en la escritura musical. El tratamiento aislado de estas combinaciones se organiza frecuentemente en *escalas diatónicas*. Para completar y profundizar este concepto será necesario recurrir a materiales de otras cátedras especializadas en el lenguaje musical, pero por ahora nos basta con utilizar ese término para un tipo de ejercitación que se va a desarrollar de aquí en adelante. Estudiar escalas de manera regular permite adquirir y desarrollar un *mecanismo*, una habilidad, que será necesaria en muchos momentos de la realización musical.

La metodología de trabajo que proponemos consiste en tomar una escala determinada y, una vez aprendida y memorizada, tocarla de diferentes maneras, cambiando digitaciones y recursos musicales. El trabajo debe realizarse de manera consciente y atendiendo a todas las propuestas. La mera repetición de la escala sin considerar las consignas representará un pobre aporte al estudio instrumental.

A partir de aquí expondremos los ejercicios de escalas en dos apartados diferentes según los instrumentos.

Octava

A continuación se presentan escalas de ocho sonidos de extensión, es decir de una octava.

1. Do mayor (I posición)

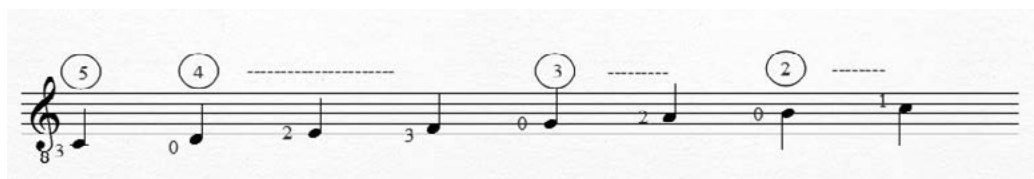
Para llevar adelante la tarea es muy importante considerar los siguientes pasos:

- Lea atentamente las notas y el ritmo escritos.
- Toque muy lentamente los sonidos de manera sucesiva.



- Toque de agudo a grave y de grave a agudo varias veces.

Vuelva a leer la escala y atienda especialmente a la digitación propuesta a continuación para la mano izquierda. Verifique si coincide con la que ha utilizado anteriormente y modifíquela de ser necesario.

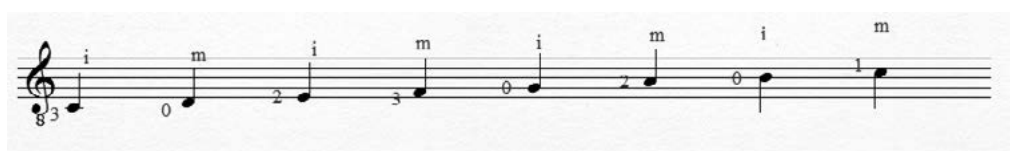


La digitación propuesta combina cuerdas al aire y cuerdas pisadas. La mano izquierda se mantiene siempre en la primera posición (I). Esto quiere decir que el dedo 1 se ubica en el primer *casillero* y el resto en los contiguos: el 2 para el II, el 3 para el III y el 4 para el IV. La numeración de las demás *posiciones* en la guitarra seguirán el mismo criterio, es decir que la ubicación del dedo 1 indica qué posición es: si está en el casillero 4 será la IV posición, en el 7 la VII posición, etc.

Toque la escala repetidas veces del grave hacia el agudo y viceversa hasta memorizar la digitación de mano izquierda y obtener buena continuidad. Verifique si está tocando cada sonido con la misma duración, es decir de manera regular.

Es importante señalar que la **presión** de los dedos de la mano **izquierda** para obtener las notas debe ser controlada. Para ello hay dos elementos a tener en cuenta. Por un lado la ubicación de los dedos. No deben posarse en el medio del casillero exactamente sino que se debe buscar una ubicación lo más cerca posible del traste (del metal que divide los espacios) que está más próximo a la caja. Es decir: si toco en el 3° casillero, bien cerca del 3° traste. Eso ayudará a bajar la cuerda hacia la madera del diapasón con menos esfuerzo. El otro aspecto es, justamente, la presión, la fuerza del dedo. Ésta debe ser la mínima necesaria para que la cuerda toque la madera, ni más ni menos. Es fundamental empezar a tomar conciencia de la presión de la mano izquierda en el diapasón y hacer algunas pruebas sobre el instrumento.

Volviendo al trabajo sobre la escala de DO mayor, tóquela incluyendo la digitación propuesta a continuación para mano derecha:



Para la mano derecha, se propone alternar los dedos índice y mayor constantemente. Esta combinación de dedos es una de las más frecuentes y efectivas para tocar escalas. A partir de esta idea incorporaremos dos tipos de toques posibles para mano derecha en la guitarra, el toque *apoyado* y el toque *libre*.

En el toque *apoyado*, el dedo ataca la cuerda hacia “arriba” es decir hacia la cuerda inmediata superior. El dedo, una vez que tocó la cuerda, queda posado sobre la cuerda inmediata superior. Para este toque la primera falange del dedo permanece relativamente fija, es decir sin flexionarse. Es un toque que se utiliza especialmente para tocar melodías, al menos en una primera etapa del desarrollo instrumental, dada su mayor potencia de sonido.

En el toque *libre* los dedos enganchan la cuerda “hacia afuera” y luego de la ejecución quedan suspendidos en el aire. La primera falange se flexiona acompañando el movimiento. Es el tipo de toque que se utiliza principalmente en los arpeggios. A partir de aquí proponemos trabajar todas las escalas con ambos *toques* constantemente.

Toque la escala anterior:

- Repetidas veces con la digitación propuesta. Compruebe que alterna siempre los dedos de la mano derecha, incluso cuando desciende hacia el grave.
- Utilice el toque *libre* y luego el toque *apoyado*.
- Un poco más rápido, pero sólo si es posible mantener el control y la continuidad. Tocar rápido pero desprolijo no es un valor, más bien lo contrario.

Otro modo de ataque muy utilizado en la guitarra para la música popular es a través de un *plectro* o *púa*. Su uso se ha extendido para las diversas guitarras, tanto de cuerdas de acero como de *nylon*. Por ello vamos a sugerir su uso –sobre todo para las melodías– pero sin descuidar el estudio del ataque con dedos antes propuesto. Para indicar el ataque con *púa* se utilizan dos signos que grafican el movimiento de ataque: hacia abajo ▣ y hacia arriba ▽.



En términos generales, proponemos privilegiar la alternancia hacia arriba y hacia abajo. Luego, en la ejecución de melodías, se definirá cuál es el movimiento más adecuado en cada caso. Un segundo criterio para implementar es el de asignar el ataque hacia abajo a los sonidos más largos y más acentuados –generalmente en frases lentas– y el ataque hacia arriba a los más cortos o menos acentuados –en frases más rápidas–.

A las propuestas anteriores agregue las siguientes variantes manteniendo siempre la alternancia de mano derecha y la digitación de mano izquierda:

- Toque la secuencia a una velocidad cómoda, aumentando el volumen cuando va de grave a agudo, es decir *creciendo*, y bajando el volumen cuando va de agudo a grave, es decir *decreciendo*.
- Luego, lo inverso: creciendo hacia el grave y decreciendo hacia el agudo.

2. Sol mayor (I posición)

- Lea atentamente las notas y el ritmo escritos. Atienda a las alteraciones.
- Utilice la digitación propuesta para mano izquierda.



Incorpore la digitación propuesta para mano derecha:



Una vez más se propone alternar los dedos índice y mayor constantemente. Toque la escala repetidas veces y compruebe que alterna siempre estos dedos incluso cuando desciende hacia el grave. Luego toque:

- Libre y apoyado.
- Un poco más rápido.
- Creciendo y decreciendo.

Incorpore el ataque con la *púa*:



Luego toque:

- Un poco más rápido.
- Creciendo y decreciendo.

3. Fa mayor (I posición)

- Lea atentamente las notas y el ritmo escritos. Atienda a las alteraciones.
- Toque de agudo a grave y de grave a agudo varias veces.



Incorpore la digitación propuesta para mano derecha:



Una vez más se propone alternar los dedos índice y mayor constantemente. Toque la escala:

- Libre, apoyado y con *púa*.
- Un poco más rápido.
- Creciendo y decreciendo.
- Aumentando paulatinamente la velocidad hacia el agudo, es decir *acelerando* y bajando la velocidad hacia el grave, es decir *desacelerando*.

4. Do mayor (V posición)

- Lea atentamente las notas y el ritmo escritos.
- Toque muy lentamente los sonidos de manera sucesiva.
- Toque de agudo a grave y de grave a agudo varias veces.



Vuelva a leer la escala y atienda especialmente a la digitación propuesta para la mano izquierda. Verifique si coincide con la que ha utilizado anteriormente y modifíquela de ser necesario.



Observe que en esta digitación se utilizan siempre cuerdas pisadas y que se mantiene la mano en una misma posición del diapasón, la V^o posición.

Toque la escala repetidas veces del grave hacia el agudo y viceversa hasta memorizar la digitación de mano izquierda y obtener buena continuidad. Verifique si está tocando cada sonido con la misma duración. Posteriormente incluya la digitación propuesta a continuación para mano derecha.



Se mantiene la alternancia de los dedos índice y mayor constantemente. Toque repetidas veces la escala con la digitación propuesta. Compruebe que alterna **siempre** estos dedos incluso cuando desciende hacia el grave.

Una vez que se haya obtenido regularidad, aumente paulatinamente la velocidad. Se recomienda utilizar el metrónomo¹⁵ para regular el aumento de la velocidad.

Agregue las variantes que se proponen a continuación manteniendo siempre la alternancia de mano derecha y la digitación de mano izquierda:

- Libre, apoyado y con *púa*.
- Un poco más rápido.
- Creciendo y decreciendo.
- Acelerando y desacelerando.
- Acentuando (es decir tocando más fuerte de manera repentina) uno de cada dos sonidos y luego uno de cada tres.
- Modificando el ritmo, por ejemplo: en corcheas, en tresillos de corcheas o en semicorcheas.
- Repitiendo dos veces cada sonido.
- Cambiando la alternancia de dedos de mano derecha, es decir comenzando con el dedo medio: m, i, m, i, etc.
- Cambiando la alternancia del ataque de la *púa*: arriba, abajo, etc.

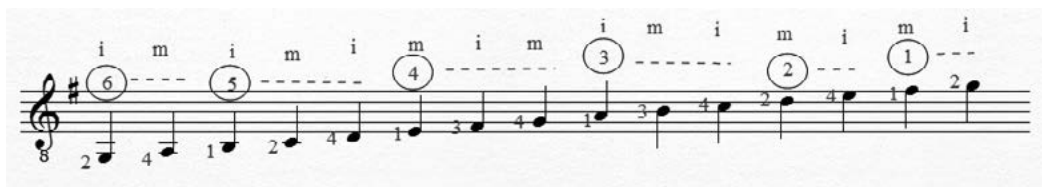
¹⁵ El "metrónomo" es una máquina o implemento electrónico que produce sonidos a intervalos de tiempo regulares y regulables que se utiliza para controlar la velocidad de ejecución de la música.

A este modelo de escala mayor desde la 3º cuerda hasta la 1º se lo puede utilizar en todo el diapasón, desplazándose un semitono hacia arriba o hacia abajo –un casillero hacia la caja o hacia el clavijero–. De esta manera es posible generar una ejercitación que parta, por ejemplo, de la II posición, como una escala de La mayor, hasta la IX como una escala de Mi mayor. Luego volver a retroceder hasta la II posición, siempre lentamente y controlando sonidos y digitaciones. De esta forma tendremos un ejercicio de escalas de mayor duración y complejidad.

Dos octavas

5. Sol mayor (II posición)

- Lea atentamente las notas, el ritmo y digitaciones propuestas. Atienda a las alteraciones.
- Toque de agudo a grave y de grave a agudo varias veces hasta obtener buena continuidad.



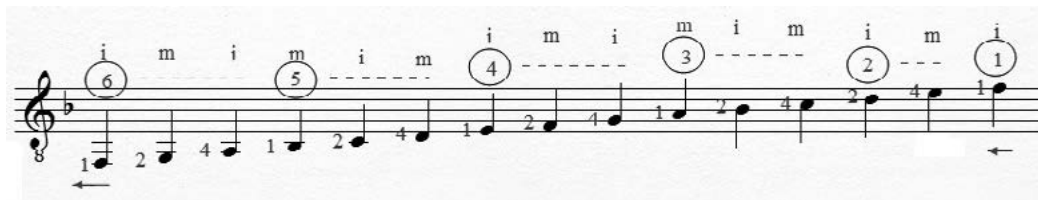
Trabaje la escala de la siguiente manera:

- Libre, apoyado y con púa.
- Creciendo y decreciendo.
- Acelerando y desacelerando.
- Acentuando uno de cada dos sonidos y uno de cada tres.
- En corcheas, en tresillo de corcheas o en semicorcheas.
- Repitiendo dos veces cada sonido.
- Comenzando la alternancia con el dedo medio.

Una vez más, este modelo de escala mayor desde la 6º cuerda hasta la 1º puede ser utilizado en todo el diapasón, desplazándose un semitono hacia arriba o hacia abajo. De esta manera es posible generar una ejercitación que parta, por ejemplo de II posición, como una escala de Sol mayor hasta la IX posición como una escala de Re mayor y luego vuelva a retroceder hasta la II posición.

6. Fa mayor (II posición)

- Lea atentamente las notas, el ritmo y digitaciones propuestas.
- Toque de agudo a grave y de grave a agudo varias veces hasta obtener buena continuidad.



Como se habrá observado, la escala está mayormente en la II posición pero es necesario extender el dedo 1 hacia el primer traste para las notas FA, Sib y FA agudo. Estas extensiones están señaladas con una flecha (←) a la izquierda en el sentido del movimiento del dedo. Esas extensiones a partir de la posición base son muy frecuentes en diferentes escalas.

Trabaje la escala:

- Creciendo y decreciendo en volumen.
- Acelerando y desacelerando.
- *Libre, apoyado* y con púa.
- Acentuando uno de cada dos sonidos y uno de cada tres.
- En corcheas, en tresillos de corcheas o en semicorcheas.
- Repitiendo dos veces cada sonido.
- Comenzando la alternancia con el dedo medio.

Este modelo de escala también es trasladable a todas las posiciones. Entonces realice el ejercicio explicado en el punto anterior.

Piano

Octava

A continuación se presentan escalas de ocho sonidos de extensión, es decir de una octava.

1. Do mayor

Para llevar adelante la tarea es muy importante considerar los siguientes pasos:

- Lea atentamente las notas y el ritmo escritos.
- Toque muy lentamente los sonidos de manera sucesiva con la mano derecha.
- Toque de grave a agudo y de agudo a grave varias veces.



Vuelva a leer la escala y atienda especialmente a la digitación propuesta a continuación. Verifique si coincide con la que ha utilizado anteriormente y modifíquela de ser necesario.



Observe que en la digitación se propone alternar los dedos de manera sucesiva iniciando la secuencia con el dedo 1 hasta el dedo 3 o 4 según el caso. El dedo 5 se utiliza para luego descender. Cuando se asciende en la escala el dedo 1 pasa “por debajo” del resto de los dedos para reiniciar la secuencia. En el descenso, los dedos pasan “por encima” del pulgar ya sea que se vaya a tocar con el 3 o con el 4. Esta combinación de dedos para la mano derecha es una de las más frecuentes y efectivas para tocar escalas.

A partir de esta consigna:

- Toque la escala repetidas veces del grave hacia el agudo y viceversa hasta memorizar la digitación de mano derecha y obtener buena continuidad.
- Verifique si está tocando cada sonido con la misma duración, es decir de manera regular.
- Una vez que sea posible ejecutarla con regularidad aumente paulatinamente la velocidad en la medida que logre mantener el control y la continuidad. Tocar rápido pero desprolijo no es un valor, más bien lo contrario.

A las propuestas anteriores agregue estas variantes:

- Toque la secuencia a una velocidad cómoda, fuerte cuando va de grave a agudo y débil cuando va de agudo a grave.
- Toque la secuencia a una velocidad cómoda, empezando con un volumen muy bajo y aumentando paulatinamente hasta llegar a un volumen fuerte en la nota más aguda. Luego haga lo inverso: de fuerte a débil.

2. Sol mayor

- Lea atentamente las notas y el ritmo escritos. Atienda a las alteraciones.
- Toque muy lentamente los sonidos de manera sucesiva.
- Toque de agudo a grave y de grave a agudo varias veces.



Vuelva a leer la escala y atienda especialmente a la digitación propuesta para la mano derecha. Verifique si coincide con la que ha utilizado anteriormente y modifíquela de ser necesario.



Una vez más, se propone alternar sucesivamente los dedos.

- Toque repetidas veces esta escala con esta digitación. Compruebe que utiliza siempre la digitación incluso cuando desciende hacia el grave.
- Una vez que obtenga regularidad aumente paulatinamente la velocidad. Se recomienda utilizar el metrónomo¹⁶ para regular el aumento de la velocidad.

Luego, agregue las variantes que se proponen a continuación:

- Creciendo y decreciendo en volumen.
- Acelerando y desacelerando.
- Acentuando (es decir tocando más fuerte de manera repentina) uno de cada dos sonidos, uno de cada tres.
- Modificando el ritmo, por ejemplo: en corcheas, en tresillos de corcheas o en semicorcheas.
- Repitiendo dos veces cada sonido.

3. Fa mayor

- Lea y toque la escala propuesta con su digitación. Atienda a las alteraciones.



En esta escala se utiliza en el cuarto sonido el dedo 4 en vez de volver al dedo 1. Ello está vinculado con el uso del *sib* de mayor cercanía al *la*. En este caso es más apropiado entonces continuar con la alternancia. Toque la escala:

- De grave a agudo y de agudo a grave varias veces con la digitación propuesta.
- Creciendo y decreciendo.
- Acelerando y desacelerando.
- Acentuando uno de cada dos sonidos y uno de cada tres.
- En corcheas, en tresillos de corcheas o en semicorcheas.
- Repitiendo dos veces cada sonido.

Dos o más octavas

4. Do mayor

- Lea atentamente las notas y el ritmo escritos.
- Toque muy lentamente los sonidos de manera sucesiva.
- Toque de agudo a grave y de grave a agudo varias veces con la digitación propuesta.



¹⁶ El "metrónomo" es una máquina o implemento electrónico que produce sonidos a intervalos de tiempo regulares y regulables que se utiliza para controlar la velocidad de ejecución de la música.

En la digitación propuesta se está utilizando el mismo criterio que en los ejercicios anteriores. En lugar de utilizar una octava se propone hacerlo con 2 o incluso con 3 octavas. De esta manera, la digitación se repite hacia el agudo, 1,2,3,1,2,3,4; 1,2,3,1,2,3,4; 1,2,3,1,2,3,4 y se utiliza el dedo 5 para iniciar el descenso.

Toque la escala:

- Repetidas veces con esta digitación. Compruebe que alterna siempre los dedos incluso cuando desciende hacia el grave. Luego aumente paulatinamente la velocidad.
- Creciendo y decreciendo.
- Acelerando y desacelerando.
- Acentuando uno de cada dos sonidos y uno de cada tres.
- En corcheas, en tresillos de corcheas o en semicorcheas.
- Repitiendo dos veces cada sonido.

5. Do mayor con bajo simultáneo



A esta escala se le incorpora un bajo en la mano izquierda con el objetivo de trabajar una sencilla coordinación entre ambas manos. Manteniendo siempre la digitación para mano derecha e izquierda, toque la escala:

- Creciendo y decreciendo.
- Acelerando y desacelerando.
- Acentuando uno de cada dos sonidos y uno de cada tres.
- En corcheas o en semicorcheas.
- Repitiendo dos veces cada sonido de la mano derecha.

6. Sol mayor con acordes simultáneos

- Lea atentamente la escala y los acordes con la digitación propuesta:



El trabajo específico sobre acordes se realizará en el capítulo siguiente. Mientras tanto, es importante utilizar las digitaciones propuestas para ambas manos. Entonces, toque:

- Repetidas veces la escala sola. Luego incorpore los acordes. Compruebe que utiliza la digitación propuesta.
- Del grave al agudo y del agudo al grave invirtiendo la aparición de los acordes.
- Creciendo y decreciendo.
- Acelerando y desacelerando.
- Acentuando uno de cada dos sonidos y uno de cada tres.
- En corcheas o en semicorcheas la escala y duplicando proporcionalmente la duración de los acordes.

Acordes

Los acordes son resultantes sonoras concebidas de manera simultánea. En la música tonal, para que exista un acorde se deben superponer al menos tres sonidos, tres notas. Sin embargo, esta construcción no siempre *suenan* de manera simultánea: se concibe como estructura simultánea pero tiene distintos modos de presentación sonora. Para completar y profundizar el concepto de acorde y las formas de cifrados –es decir cómo se escriben los acordes– será necesario recurrir a materiales de otras cátedras especializadas en el lenguaje musical.

Los acordes son utilizados con mucha frecuencia acompañando a melodías instrumentales o cantadas. Tienen variadas formas de presentación como *plaqué*, *arpeggio*, *quebrado* o *rasgueado*, en el caso de los instrumentos de cuerda punteada. En este libro abordaremos la ejecución arpegiada. Los **arpeggios** son un modo de presentación de los acordes en donde los sonidos se ejecutan de manera sucesiva. A partir de aquí expondremos los ejercicios de arpeggios en dos apartados diferentes según los instrumentos.

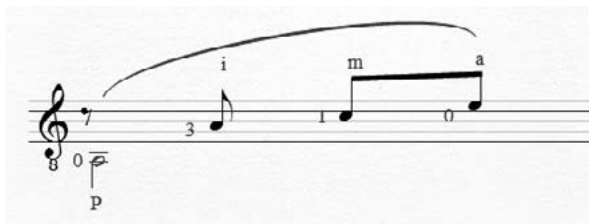
Guitarra

Directos

Se consideran arpeggios *directos* a los que trabajan en una misma dirección de alturas, generalmente, ascendente.

1. La menor (Am)

Lea atentamente las notas, ritmos y digitaciones propuestas para ambas manos. Utilice siempre el toque libre.



Observe que en la digitación de la mano derecha se asigna un dedo para cada cuerda reservando el pulgar para los sonidos más graves, los *bajos*. Toque varias veces este arpeggio a una velocidad moderada. Compruebe que utiliza siempre la digitación de mano derecha y que todas las notas suenan correctamente.

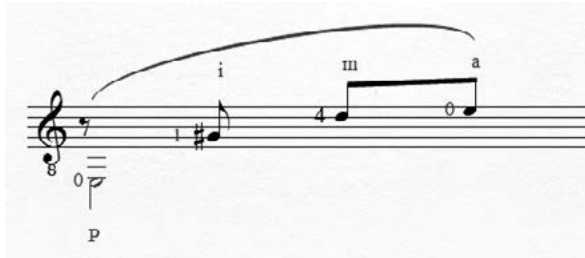
En la escritura de las duraciones se establece que el bajo debe mantenerse sonando durante todo el arpeggio. En el caso de los altos la duración es de corcheas. Sin embargo, en la guitarra, cuando las posiciones son fijas y conforman un acorde se mantienen sonando todas las notas. A esta particularidad se la denomina *campanella*: implica que un sonido se mantiene “resonando” (a modo de campana) hasta que se extingue. En algunas partituras aparece este nombre escrito, en otras la ligadura de articulación que se muestra en el ejercicio y que se utilizará en adelante, y en otras no se indica nada especialmente sino que hay que advertirlo a través de la comprensión de la obra o del uso habitual del instrumento.

2. Re menor (Dm)



Toque el arpeggio varias veces a una velocidad moderada. Luego combine el arpeggio de Am con el de Dm arpegiando dos veces en cada uno. Cuide especialmente no abandonar la última nota del acorde de Dm (el *fa*) cuando realiza el cambio a Am.

3. Mi mayor séptima (E7)



Una vez estudiado por separado cada arpeggio de los precedentes realice las siguientes ejercicios:

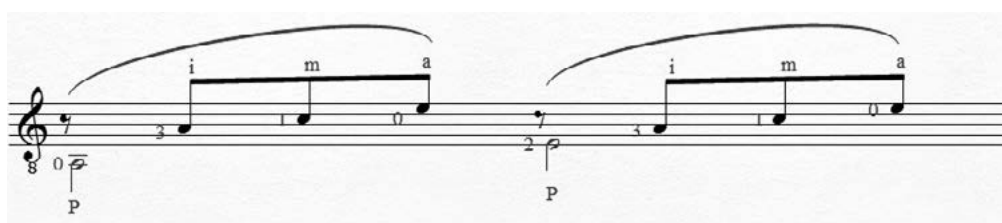
- Tóquelos de manera sucesiva componiendo una secuencia, por ejemplo: Am - Am - Dm - Dm - E7 - E7 - Am - Am. Componga por lo menos tres secuencias diferentes.

- 1º.....
- 2º.....
- 3º.....

- Sobre una secuencia, trabaje la dinámica, es decir creciendo hacia algún acorde y luego decreciendo hacia otros. Habitualmente se genera más volumen hacia el V grado, en este caso el E7. Pero eso no es una norma, se deben intentar otras posibilidades.

- Pruebe tocar una secuencia verdaderamente rápida y luego extremadamente lenta. En los dos casos todas las notas deben sonar correctamente.

Estos arpeggios pueden tocarse con todos los acordes que conoce teniendo en cuenta que siempre se debe utilizar la digitación propuesta para la mano derecha en donde el pulgar debe tocar, en principio, la fundamental del acorde. También es posible sobre un mismo acorde tocar dos o más veces el arpeggio cambiando el sonido del pulgar como en el siguiente ejemplo sobre Am:



Componga variantes con esta propuesta y escríbalas.

Circulares

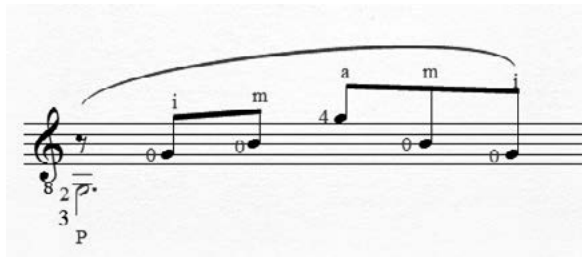
Los arpeggios circulares en la guitarra son los que van de grave a agudo y luego de agudo a grave.

4. Do mayor (C)



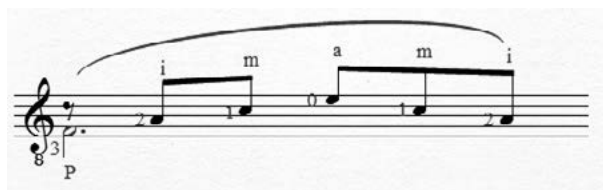
Toque varias veces el arpeggio y compruebe que está utilizando siempre la digitación propuesta para mano derecha.

5. Sol mayor (G)



Observe que para el *sol* grave se propone utilizar el dedo 2 o el dedo 3. Ensaye las dos posibilidades. Luego toque este arpeggio de G combinado con el de C. Allí podrá observar la conveniencia de utilizar el dedo 3 para el *sol* con el fin de no modificar la presentación de la mano en el cambio de acorde. Tóquelo varias veces.

6. Fa mayor con séptima mayor (Fmaj7)



Una vez estudiado por separado cada arpeggio de los precedentes realice las siguientes ejercicios:

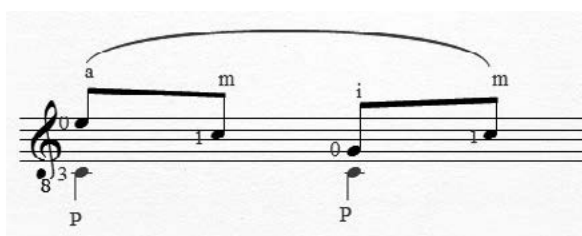
- Tóquelos de manera sucesiva componiendo una secuencia, por ejemplo: C - G - C - F - C. Componga por lo menos tres secuencias más.
- 1º.....
- 2º.....
- 3º.....
- Sobre una secuencia, trabaje la dinámica.
- Pruebe de tocar las secuencias a diferentes velocidades. En todos los casos las notas deben sonar correctamente.

Una vez más, es posible tocar dos o más veces el arpeggio sobre un mismo acorde cambiando el sonido del pulgar. Componga variantes y escribálas.

Con pulgar simultáneo

En estos arpeggios el pulgar toca simultáneamente con algunos de los demás dedos.

7. Do mayor (C)



Toque varias veces el arpeggio atendiendo a que los sonidos escritos simultáneamente suenen realmente juntos, que no ocurra ningún desplazamiento.

8. Mi menor (Em)



Una vez estudiados los acordes por separado repetidas veces, aplique estos ataques de pulgar simultáneo a los arpeggios circulares estudiados, incluso cambiando el sonido en el segundo ataque. Componga luego varias secuencias y trabaje las siguientes variantes:

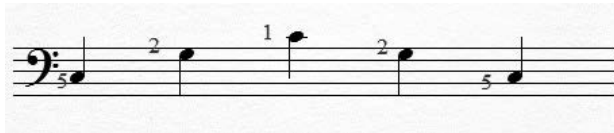
- Cambios de dinámica.
- Cambio de velocidad.
- Acelerando y desacelerando.

Piano

Mano izquierda

Una de las funciones más importantes de la mano izquierda es la realización del bajo, y en general, esto se resuelve con arpeggios con la mano abierta. Lea y toque atentamente los arpeggios propuestos.

1. Do mayor (C)



2. Sol mayor (G)



3. Fa mayor (F)

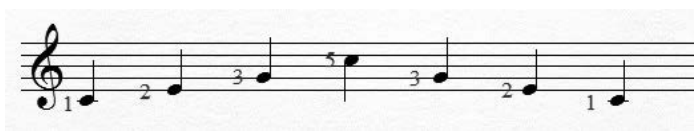


Los tres arpeggios precedentes mantienen la misma alternancia de fundamental, quinta y octava y tienen la misma digitación. Una vez aprendidos por separado, para realizar la práctica se sugiere tocarlos encadenados, por ejemplo: C - F - G - C y repetir.

Mano derecha

Con la mano derecha los arpeggios incorporan la tercera del acorde y podemos disponerlos de la siguiente manera:

4. Do Mayor (C)



5. Sol Mayor (G)



6. Fa mayor (F)



Nuevamente se propone trabajar primero los arpeggios de manera individual y luego encadenados en una secuencia. También, aumentando la velocidad y modificando la dinámica.

Ambas manos

También es posible unir las ejercitaciones anteriores y hacer un arpeggio que comience con la mano izquierda y continúe con la derecha.

7. Do mayor (C)



En este ejercicio se proponen dos posibilidades de digitación para la mano derecha: 1, 2 y 4 ó 1, 3 y 5. Ambas son correctas y deben ser estudiadas.

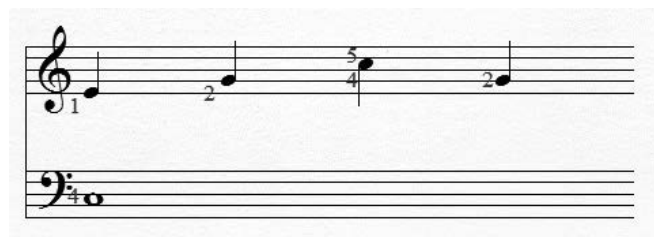
8. Do mayor con bajo (C)

Otra posibilidad para la ejercitación es incorporar un bajo en la mano izquierda:

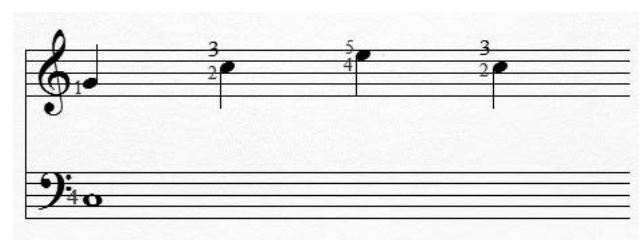


Nuevamente, se presentan dos opciones de digitación para la mano derecha que deben ser estudiadas.

A veces, los acompañamientos requieren la incorporación de otras posiciones de acordes. Por ejemplo, en lugar de comenzar el acorde de la mano derecha desde el *do* hacia arriba, iniciar desde la nota *mi*:



O bien a partir de la nota *sol*:



Estas posiciones serán muy útiles a la hora de realizar encadenamientos de acordes ya que ayudarán a enlazarlos de una manera más adecuada, evitando saltos innecesarios en el registro.

CONCLUSIONES

En este material hemos presentado un abordaje inicial de las herramientas necesarias para tocar cada instrumento. Es fundamental atender a las sugerencias, tanto en los ejercicios específicos como en las reflexiones y propuestas de búsqueda y elaboración de estrategias de estudio.

El trabajo sobre los distintos grupos de ejercitaciones puede ser simultáneo. Es decir que una vez que se resuelva el primer trabajo de escalas se puede abordar el primero de acordes y de esta forma mantener de manera paralela el trabajo sobre las diferentes dificultades planteadas. La efectividad de este material dependerá de que se lleven adelante las tareas con precisión y regularidad. De ser así es muy probable que en unos pocos meses ya se adviertan avances en la ejecución y en la comprensión de la problemática.

Es deseo de la Cátedra de Instrumento que este libro implique un aporte a la formación musical de los estudiantes de la Carrera de Música Popular.

BIBLIOGRAFÍA

- Carlevaro, A. (1966). *Serie didáctica para guitarra. Cuaderno 1, 2, 3 y 4*. Buenos Aires: Barry.
- Carlevaro, A. (1979). *Escuela de guitarra. Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry.
- Czerny C. *Estudios para piano*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Edelstein, G y Litwin, E. (1993). "Nuevos debates en las estrategias metodológicas del currículum universitario". En *Revista Argentina de Educación*. Año XI n° 19 AGCE. Buenos Aires:
- Fernández, E. (2000). *Técnica, Mecanismo, Aprendizaje. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo: Ediciones ART.
- Gimeno Sacristán, J. y Pérez Gómez, A (1992). "Los procesos de enseñanza-aprendizaje: análisis didáctico de las principales teorías del aprendizaje". En *Comprender y transformar la enseñanza*. Madrid: Ed. Morata.
- Hanon C. L. (1951). *El pianista virtuoso, en sesenta ejercicios*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Lasala, R. (2010). *Ejercicios técnicos de autoconciencia muscular. Relacionado con la ejecución del piano*. La Plata: Mimeo.
- Polemann, A. (2011). "La clase de instrumento, un espacio para la producción de sentido." En *Revista Clang* N°3, La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- Sardá Rico, E. (2003). *En forma: ejercicios para músicos*. Barcelona: Paidós.
- Torrado J.A. y Pozo J.I. (2006). "Del dicho al hecho: de las concepciones sobre el aprendizaje a la práctica de la enseñanza de la música". En *Nuevas formas de pensar la enseñanza y el aprendizaje. Las concepciones de profesores y alumnos*. Barcelona: Ed. GRAO.

LOS AUTORES

Alejandro Jorge Polemann

Es Titular Ordinario de las asignaturas *Instrumento y Producción y Análisis Musical IV* de la carrera de Música Popular de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Fue Adjunto Ordinario de la asignatura *Guitarra* de la Carrera de Guitarra y Titular Interino de las asignaturas *Tango y Guitarra Introductoria* de la misma institución. Es Investigador Categoría III del programa de Incentivos y dirige el proyecto “La Interpretación Musical en la Enseñanza de la Música Popular. Identificación de Recursos para el Desarrollo didáctico específico”.

Es profesor del seminario *Estudio y Producción de Música Popular* de la Especialización en Lenguajes Artísticos de la Secretaría de Posgrado de la FBA, UNLP. Ha dictado seminarios en la Universidad de Cuyo, Universidad de Misiones y diversos cursos de capacitación en el marco de los CEPEAC.

Dirige la Revista *Clang* del Departamento de Música de la FBA. Ha publicado artículos en la revista *Arte e Investigación y Música Popular* de la Secretaría de Publicaciones de la FBA, UNLP.

Ha colaborado en el diseño y escritura de los planes de la Licenciatura y Profesorado en Música Popular de la FBA, UNLP y en el Profesorado de Educación Musical dependiente de la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires.

En su actividad artística, ha grabado siete discos con distintas agrupaciones y propuestas musicales como guitarrista, cantante, compositor y/o arreglador de música popular argentina.

Karina Denise Daniec

Es Profesora Adjunta Ordinaria de la asignatura *Instrumento* de la carrera de Música Popular y Jefa de Trabajos Prácticos Ordinaria de la asignatura *Fundamentos Teóricos de la Educación Musical*, de todas las carreras del Departamento de Música que se dictan en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

Es investigadora categorizada del programa de Incentivos, y forma parte actualmente de los Proyectos de Investigación “La secundaria de arte en el sistema educativo argentino: educación artística y obligatoriedad en el marco de la Ley de Educación Nacional 26.206 (LEN), dirigido por la Prof. Marcela Mardones y “La Interpretación Musical en la Enseñanza de la Música Popular. Identificación de Recursos para el Desarrollo didáctico específico” dirigido por el Lic. Alejandro Polemann.

Es Directora del Proyecto de Voluntariado Universitario “Arte para la Inclusión”, el cual se desarrolla en los Barrios “El Retiro” y “Santa Ana” de la ciudad de La Plata y Codirectora del Proyecto de Extensión “Colectivo Musical” que se desarrolla en el Centro Comunitario de Extensión Universitaria N°3.

Es Jefa de Departamento de Música en la Escuela Graduada Joaquín V. González de la UNLP, donde desarrolla funciones de capacitación, asesoramiento y evaluación de docentes de música del Nivel Inicial y Primario. Ha realizado numerosas publicaciones referidas a la enseñanza de la música en los distintos niveles educativos y formado parte de equipos de escritura curricular de educación artística en los niveles Inicial, Primario, Secundario y Superior.

Polemann, Alejandro

Guitarra, piano: herramientas para el estudio y la interpretación musical /
Alejandro Polemann; Karina Daniec. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional
de La Plata, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1351-7

1. Instrumentos Musicales. 2. Interpretación. I. Daniec, Karina II. Título
CDD 784

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata - Editorial de la Universidad de La Plata

47 N° 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina

+54 221 427 3992 / 427 4898

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

EduLP integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2016

ISBN 978-950-34-1351-7

© 2016 - EduLP

FACULTAD DE
BELLAS ARTES

S
sociales



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA