

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE ARTES MUSICALES
SECCIÓN DE GUITARRA
LICENCIATURA EN MÚSICA CON ÉNFASIS EN ENSEÑANZA DE LA GUITARRA

TESIS DE GRADUACIÓN
RECURSOS TÉCNICOS CONGRUENTES CON LA ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LA
GUITARRA EN SIETE OBRAS DE COMpositorAS, INSTRUMENTISTAS Y
PEDAGOGAS DEL SIGLO XXI

Trabajo final de graduación para optar por el grado de
Licenciada en música con énfasis en enseñanza de la guitarra

Sustentante: María José Martínez Solano

Director de práctica docente: M.M. Ramonet Rodríguez Castillo

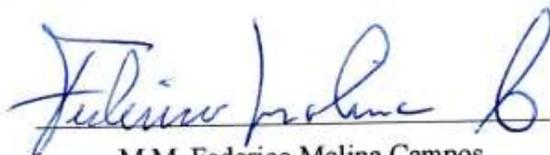
Asesora: M.Sc. María Clara Vargas Cullell

Asesor: M.M. Randall Dormond Herrera

Diciembre, 2019

HOJA DE APROBACIÓN

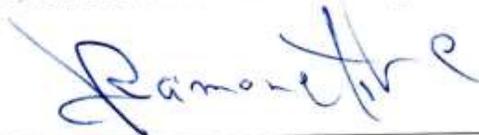
Como requisito parcial para optar por el grado de Licenciada en música con énfasis en enseñanza de la guitarra, este trabajo final fue aceptado por el tribunal examinador compuesto por los siguientes miembros:



M.M. Federico Molina Campos
Director de la Escuela de Artes Musicales



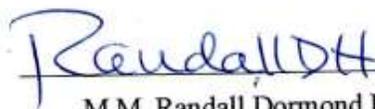
M.M. José Andrés Saborío Rodríguez
POR/ Coordinador de sección de guitarra



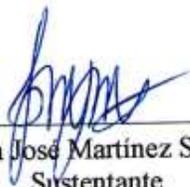
M.M. Ramonet Rodríguez Castillo
Director de tesis



M.Sc. María Clara Vargas Cullell
Asesora de tesis



M.M. Randall Dormond Herrera
Asesor de tesis



María José Martínez Solano
Sustentante

DEDICATORIA

A quienes me han enseñado que la vida es un cúmulo de experiencias. A quienes me han enseñado que con amor, dedicación y determinación se pueden lograr las metas. A quienes me han enseñado a ver la vida y la guitarra como una paleta de colores, con múltiples posibilidades. A cada persona que ha formado parte de mi camino, solo quiero decirle: gracias.

ÍNDICE

RESUMEN	15
INTRODUCCIÓN	16
1. TEMA DE INVESTIGACIÓN.....	16
1.1 Planteamiento del problema	16
1.2 Justificación.....	17
2. OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN.....	19
2.1 Objetivo general	19
2.2 Objetivos específicos.....	19
3. ANTECEDENTES	20
3.1 La enseñanza-aprendizaje de la guitarra en el siglo XXI	20
3.2 Descubriendo la labor de la compositora, intérprete y pedagoga en el campo guitarrístico.....	24
4. MARCO TEÓRICO.....	27
4.1 Enseñanza-aprendizaje	27
a. Definición.....	27
b. Relación con el campo guitarrístico	30
4.2 Secuencia pedagógica de aprendizajes.....	31
4.3 Técnica de la guitarra	33
a. Definición.....	33
b. Recursos técnicos	34
5. METODOLOGÍA	35
5.1 Fenómenos, objetos y sujetos por investigar	35
5.2 Actividades o estrategias de investigación	36

5.3 Instrumentos de recolección de datos	37
DESARROLLO	40
CAPÍTULO I: SELECCIÓN DE RECURSOS TÉCNICOS EN SIETE OBRAS DE COMPOSITORAS, INSTRUMENTISTAS Y PEDAGOGAS DEL SIGLO XXI	40
Acerca de las compositoras, intérpretes y pedagogas para guitarra del siglo XXI	40
Annette Kruisbrink.....	41
Clarice Assad	43
Dale Kavanagh.....	45
María Catharina Linnemann	47
Acerca de las obras: categorización por niveles principiante, intermedio y avanzado	50
Nivel principiante.....	51
Nivel intermedio	52
Nivel avanzado.....	53
Acerca de los recursos técnicos: identificación y congruencia con la enseñanza-aprendizaje	56
Mecanismos técnicos del nivel principiante ubicados en las obras	57
1. Acordes	57
2. Arpeggios.....	57
3. Cejilla.....	58
4. Movimiento simultáneo a dos dedos.....	58
5. Ligados.....	59
6. Posiciones fijas.....	60
7. Pulgar	60
Mecanismos técnicos del nivel intermedio ubicados en las obras	61
1. Media cejilla.....	61
2. Movimiento simultáneo a tres dedos	61

3. Trémolo.....	62
Mecanismos técnicos del nivel avanzado ubicados en las obras	63
1. Arpegios circulares	63
2. Arpegio flamenco.....	63
3. Extensiones de los dedos	64
4. Figueta.....	65
5. Ligados circulares	65
6. Escalas a velocidad	66
7. Rasgueo.....	67
8. Trémolo flamenco.....	68
Articulaciones ubicadas en las obras	68
1. Acento.....	68
2. Arpegiado.....	69
3. Legato	69
4. Plaqué.....	70
5. Staccato	70
Técnicas extendidas ubicadas en las obras	70
1. Armónico	71
2. Bend.....	72
3. Glissando.....	72
4. Scordatura	73
CAPÍTULO II: ANÁLISIS DE EJES-PROBLEMA PARA LA SÍNTESIS Y SOLUCIÓN DE DIFICULTADES MOTRICES EN LA ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LA GUITARRA	74
El eje-problema: análisis, codificación y solución de retos técnicos	74
Nivel principiante.....	74

I.	Piraten suite (María Linnemann)	74
a.	Ejes-problema: identificación y solución técnica.....	74
b.	Codificación de los ejes-problema	80
II.	Canzone d' Amore (María Linnemann).....	81
a.	Ejes-problema: identificación y solución técnica.....	81
b.	Codificación de los ejes-problema	88
Nivel intermedio		89
I.	The last song (Clarice Assad)	89
a.	Ejes-problema: identificación y solución técnica.....	89
b.	Codificación de los ejes-problema	95
II.	Soledad (María Linnemann).....	97
a.	Ejes-problema: identificación y solución técnica.....	97
b.	Codificación de los ejes-problema	102
Nivel avanzado.....		104
I.	Three preludes (Dale Kavanagh)	104
a.	Ejes-problema: identificación y solución técnica.....	104
b.	Codificación de los ejes-problema	115
II.	Homenaje a Paco de Lucía (Annette Kruisbrink)	117
a.	Ejes-problema: identificación y solución técnica.....	117
b.	Codificación de los ejes-problema	123
III.	Carnatic Interlude (Annette Kruisbrink)	125
a.	Ejes-problema: identificación y solución técnica.....	125
b.	Codificación de los ejes-problema	132
CONCLUSIONES		134
BIBLIOGRAFÍA		137

ANEXOS	142
Anexo I: guía de preguntas de entrevista a profundidad	142
Anexo II: guía de entrevista estructurada.....	144
Anexo III: entrevista a Clarice Assad	146
Anexo IV: entrevista a Annette Kruisbrink.....	149
Anexo V: entrevista estructurada a docentes y guitarristas profesionales	152
Anexo VI: postura de mano izquierda en la cejilla	157
Anexo VII: postura de mano izquierda en la media cejilla	158
Anexo VIII: postura de la mano derecha en el trémolo	159
Anexo IX: Lista de obras para guitarra de compositoras	160

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Nomenclatura para descripciones técnicas y ejemplos. Rodríguez, "Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca". Revista Artes y Letras 2015, 221.	56
Ilustración 2: Linnemann, Canzone D'Amore. Acordes, compás 44.	57
Ilustración 3: Linnemann, Auf Hoher See. Arpeggios, compás 17-19.	57
Ilustración 4: Linnemann, Canzone D'Amore. Cejilla, compás 21-22.	58
Ilustración 5: Linnemann, Auf Beutejagd. Cuerda doble, compás 10-11.	59
Ilustración 6: Linnemann, Canzone D'Amore. Ligados, compás 25-26.	59
Ilustración 7: Linnemann, Auf Hoher See. Posición fija, compás 1-2.	60
Ilustración 8: Linnemann, Die schwarze Piratenflagge. Uso del pulgar, compás 1-3.	61
Ilustración 9: Assad, The last song. Media cejilla, compás 20.	61
Ilustración 10: Assad, The last song. Movimiento a tres dedos, compás 51-52.	62
Ilustración 11: Linnemann, Soledad. Trémolo, compás 38.	63
Ilustración 12: Kavanagh, Prelude 1. Arpegio circular, compás 9-11.	63
Ilustración 13: Kruisbrink, Carnatic Interlude. Arpegio con arrastre, compás 6-7.	64
Ilustración 14: Kavanagh, Prelude 1. Extensiones de los dedos, compás 53-54.	64
Ilustración 15: Kavanagh, Prelude 1. Figuetas, compás 75-76.	65
Ilustración 16: Kavanagh, Prelude 2. Ligado circular, compás 4-5.	66
Ilustración 17: Kruisbrink, Homenaje a Paco de Lucía. Escala a velocidad, compás 30.	66
Ilustración 18: Kavanagh, Prelude 3. Rasgueo, compás 58-59.	67
Ilustración 19: Kruisbrink, Homenaje a Paco de Lucía. Trémolo flamenco, compás 88.	68
Ilustración 20: Kruisbrink, Homenaje a Paco de Lucía. Acento, compás 20-22.	69
Ilustración 21: Linnemann, Soledad. Arpegiado, compás 5.	69
Ilustración 22: Linnemann, Canzone D'Amore. Legato, compás 6-7.	69
Ilustración 23: Linnemann, Auf Hoher See. Plaqué, compás 24.	70
Ilustración 24: Linnemann, Auf Beutejagd. Staccato, compás 4-5.	70
Ilustración 25: Linnemann, Soledad. Armónicos naturales, compás 58.	71
Ilustración 26: Linnemann, Soledad. Armónicos artificiales, compás 1.	71
Ilustración 27: Kruisbrink, Carnatic Interlude. Bend, compás 114.	72
Ilustración 28: Kruisbrink, Carnatic Interlude. Glissando, compás 119-120.	72
Ilustración 29: Assad, The last song. Scordatura, compás 1.	73

Ilustración 30: Piraten Suite, eje-problema 1.....	75
Ilustración 31: Piraten Suite, solución técnica del eje-problema 1.....	75
Ilustración 32: Piraten Suite, eje-problema 2.....	76
Ilustración 33: Piraten Suite, solución técnica del eje-problema 2.....	77
Ilustración 34: Piraten Suite, eje-problema 3.....	78
Ilustración 35: Piraten Suite, solución técnica del eje-problema 3.....	78
Ilustración 36: Piraten Suite, eje-problema 4.....	79
Ilustración 37: Piraten Suite, solución técnica del eje-problema 4.....	79
Ilustración 38: Canzone D'Amore, eje-problema 1.....	81
Ilustración 39: Canzone D'Amore, solución del eje-problema 1.....	82
Ilustración 40: Canzone D' Amore, eje-problema 2.	82
Ilustración 41: Canzone D'Amore, solución del eje-problema 2.....	83
Ilustración 42: Canzone D' Amore, eje-problema 3.	84
Ilustración 43: Canzone D' Amore, solución del eje-problema 3.....	85
Ilustración 44: Canzone D' Amore, eje-problema 4.	85
Ilustración 45: Canzone D' Amore, solución del eje-problema 4.....	86
Ilustración 46: Canzone D' Amore, eje-problema 5.	87
Ilustración 47: Canzone D' Amore, solución del eje-problema 5.....	87
Ilustración 48: The last song, eje-problema 1.....	90
Ilustración 49: The last song, solución del eje-problema 1.	90
Ilustración 50: The last song, eje-problema 2.....	91
Ilustración 51: The last song, solución del eje-problema 2.	92
Ilustración 52: The last song, eje-problema 3.....	93
Ilustración 53: The last song, solución del eje-problema 3.	94
Ilustración 54: The last song, eje-problema 4.....	95
Ilustración 55: The last song, solución del eje-problema 4.	95
Ilustración 56: Soledad, eje-problema 1.	97
Ilustración 57: Soledad, solución del eje-problema 1.....	98
Ilustración 58: Soledad, eje-problema 2.	98
Ilustración 59: Soledad, solución del eje-problema 2.....	99
Ilustración 60: Soledad, eje-problema 3.	100

Ilustración 61: Soledad, solución del eje-problema 3.....	100
Ilustración 62: Soledad, eje-problema 4.	101
Ilustración 63: Soledad, solución del eje-problema 4.....	102
Ilustración 64: Prelude 1, eje-problema 1.....	104
Ilustración 65: Prelude 1, solución del eje-problema 1.....	105
Ilustración 66: Prelude 1, eje-problema 2.	105
Ilustración 67: Prelude 1, solución del eje-problema 2.....	106
Ilustración 68: Prelude 1, eje-problema 3.	107
Ilustración 69: Prelude 1, solución del eje-problema 3.....	108
Ilustración 70: Prelude 2, eje-problema 4.	108
Ilustración 71: Prelude 2, solución del eje-problema 4.....	109
Ilustración 72: Prelude 3, eje-problema 5.	109
Ilustración 73: Prelude 3, solución del eje-problema 5.....	110
Ilustración 74: Prelude 3, eje-problema 6.	110
Ilustración 75: Prelude 3, solución del eje-problema 6.....	111
Ilustración 76: Prelude 3, eje-problema 7.	111
Ilustración 77: Prelude 3, solución del eje-problema 7.....	112
Ilustración 78: Prelude 3, eje-problema 8.	113
Ilustración 79: Prelude 3, solución del eje-problema 8.....	113
Ilustración 80: Prelude 3, eje-problema 9.	114
Ilustración 81: Prelude 3, solución del eje-problema 9.....	114
Ilustración 82: Homenaje a Paco de Lucía, eje-problema 1.	117
Ilustración 83: Homenaje a Paco de Lucía, solución del eje-problema 1.....	118
Ilustración 84: Homenaje a Paco de Lucía, eje-problema 2.	118
Ilustración 85: Homenaje a Paco de Lucía, solución del eje-problema 2.....	119
Ilustración 86: Homenaje a Paco de Lucía, eje-problema 3.	120
Ilustración 87: Homenaje a Paco de Lucía, solución del eje-problema 3.....	120
Ilustración 88: Homenaje a Paco de Lucía, eje-problema 4.	121
Ilustración 89: Homenaje a Paco de Lucía, solución del eje-problema 4.....	122
Ilustración 90: Homenaje a Paco de Lucía, eje-problema 5.	122
Ilustración 91: Homenaje a Paco de Lucía, solución del eje-problema 5.....	123

Ilustración 92: Carnatic Interlude, eje-problema 1.	125
Ilustración 93: Carnatic Interlude, solución del eje-problema 1.....	126
Ilustración 94: Carnatic Interlude, eje-problema 2.	126
Ilustración 95: Carnatic Interlude, solución del eje-problema 2.....	127
Ilustración 96: Carnatic Interlude, eje-problema 3.	127
Ilustración 97: Carnatic Interlude, solución del eje-problema 3.....	128
Ilustración 98: Carnatic Interlude, eje-problema 4.	129
Ilustración 99: Carnatic Interlude, solución del eje-problema 4.....	130
Ilustración 100: Carnatic Interlude, eje-problema 5.	130
Ilustración 101: Carnatic Interlude, solución del eje-problema 5.....	131
Ilustración 102: Carnatic Interlude, eje-problema 6.	131
Ilustración 103: Carnatic Interlude, solución del eje-problema 6.....	132

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1: Codificación de ejes-problema en obra Piraten Suite, Linemman.....	80
Cuadro 2: Codificación de ejes-problema en obra Canzone D' Amore, Linemman.....	89
Cuadro 3: Codificación de ejes-problema en obra the last song, Assad.....	96
Cuadro 4: Codificación de ejes-problema en obra Soledad, Linnemann.....	103
Cuadro 5: Codificación de ejes-problema en obra Three Preludes, Kavanagh.	116
Cuadro 6: Codificación de ejes-problema en obra Homenaje a Paco de Lucía, Kruisbrink.	124
Cuadro 7: Codificación de ejes-problema en obra Carnatic Interlude, Kruisbrink.	133

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

Abreviaturas que indican los dedos de la mano derecha:

pulgar	p
índice	i
medio	m
anular	a
meñique	e

Abreviaturas que indican los dedos de la mano izquierda:

índice	1
medio	2
anular	3
meñique	4

RESUMEN

En esta tesis se identifican recursos técnicos congruentes con la enseñanza-aprendizaje de la guitarra en siete obras de compositoras, intérpretes y pedagogas del siglo XXI. Específicamente, se seleccionan obras compuestas por Annette Kruisbrink, Clarice Assad, Dale Kavanagh y María Linnemann, entre el periodo de 1980-2018.

A través de la elaboración de entrevistas, del análisis de ejes-problema y la codificación por medio de cuadros descriptivos, se determina la aplicabilidad de las obras seleccionadas para el estudio de la técnica guitarrística, secuenciando los aprendizajes según el nivel de dificultad (principiante, intermedio y avanzado).

Como resultado de dicha investigación se demuestra la viabilidad en la utilización de repertorio de compositoras para la enseñanza-aprendizaje de la guitarra en contextos formativos semiprofesionales y profesionales, vinculando la apropiación, síntesis y solución de dificultades motrices centradas en las singularidades de quien aprende.

Palabras clave: aprendizaje gradual, compositoras, enseñanza-aprendizaje, guitarra, recursos técnicos.

Nombre del director de la práctica: M.M. Ramonet Rodríguez Castillo

Nombre del sustentante: María José Martínez Solano

INTRODUCCIÓN

1. TEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1 Planteamiento del problema

La formación guitarrística se ha enfocado en el estudio, análisis y ejecución de repertorio escrito por compositores, abordando en forma exhaustiva su contribución a la enseñanza-aprendizaje del instrumento. Como se expone en libros como *La guitarra: historia, organología y repertorio*¹ o *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*², el repertorio para guitarra se ha centrado en la figura del compositor, profundizando sobre sus aportes a la historia del instrumento desde el siglo XV hasta el siglo XXI.

No obstante, el papel de la compositora en el campo guitarrístico no se ha investigado de la misma manera, provocando desconocimiento con respecto al trabajo compositivo y al desempeño como ejecutante. A pesar de que, en el libro *The history of the guitar*³ o en la compilación de partituras *Guitar music by women composers*⁴ se menciona el nombre de compositoras como Emilia Giuliani (1813-1850), María Luisa Anido (1907-1996) e Ida Presti (1924-1967), la escasa información y acceso a obras, estudios o material pedagógico de compositoras contemporáneas persiste, invisibilizando su contribución al instrumento.

La inadvertencia de la compositora en la historia y pedagogía de la guitarra repercute en el espacio de enseñanza académico, causando la falta de estudio y ejecución del repertorio con miras al desarrollo de la técnica e interpretación. En el ámbito costarricense, dicha situación se refleja en

¹ Mario Alcaraz y Roberto Díaz, *La guitarra: historia, organología y repertorio* (España: Editorial Club Universitario, 2010), 1-170.

² Ignacio Ramos, *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles* (España: Editorial Club Universitario, 2017), 2-363.

³ Julio Ribeiro, *The history of the guitar* (Estados Unidos de Norte América: Marshall Digital Scholar, 2015), 1-171.

⁴ Annette Kruisbrink. *Guitar music by women composers* (Canadá: Les Productions D'Oz, 2009), 1-40.

los programas de estudio para la enseñanza técnico-especializada en guitarra del Ministerio de Educación Pública, o bien, en los programas de curso diseñados para la carrera de guitarra de la Universidad de Costa Rica, los cuales, proponen el uso de repertorio de compositores, pero omiten la inclusión de obras y estudios de compositoras para la enseñanza-aprendizaje de la guitarra a nivel semiprofesional y profesional.

Con base en lo anterior, la pregunta de investigación que motiva este trabajo es: ¿Se identifican obras de compositoras del siglo XXI que permitan abordar diversos recursos técnicos y que su aplicabilidad en la enseñanza-aprendizaje de la guitarra en Costa Rica sea viable en diferentes etapas formativas?

1.2 Justificación

La inserción de la guitarra en el espacio académico incentivó la formación técnica e interpretativa mediante la difusión de estudios, métodos y obras creadas por compositores. A pesar del auge investigativo y pedagógico de la guitarra, en el siglo XXI se continúa perpetuando el repertorio escrito por compositores, como sucede con el método para guitarra de Tennant creado en 2003⁵, o bien, el estudio de Cavieres acerca de compositores contemporáneos para guitarra escrito en 2016⁶, los cuales reafirman el papel protagónico del compositor en la formación guitarrística. Esta situación acrecienta el desconocimiento u omisión en el estudio, análisis e interpretación de repertorio de compositoras.

Por este motivo, en esta investigación se considera necesario visibilizar el repertorio creado por mujeres que ejercen profesionalmente como compositoras, instrumentistas y pedagogas en el

⁵ Scott Tennant es un guitarrista y docente estadounidense. Ha escrito libros metodológicos como Pumping Nylon, además, es guitarrista de Los Angeles Guitar Quartet y docente de guitarra en USC Thornton School of Music, University of South California, Estados Unidos de Norte América.

⁶ Osvaldo Cavieres es un guitarrista chileno, licenciado en artes con mención en teoría de la música. Se dedica a la interpretación de música antigua y contemporánea.

siglo XXI, tal es el caso de Annette Kruisbrink (Holanda), Clarice Assad (Brasil), Dale Kavanagh (Canadá) y María Linnemann (Holanda), quienes cuentan con una amplia experiencia profesional, han sido galardonadas con premios internacionales y sus obras se encuentran publicadas en distintas casas editoriales.

La investigación aporta en tres aspectos: teórico, práctico y metodológico. Desde un punto de vista teórico, se reflexiona sobre la labor de la compositora, intérprete y pedagoga para guitarra en el siglo XXI, generando conocimiento acerca de su desempeño profesional y la contribución del repertorio para la enseñanza-aprendizaje del instrumento. Desde una perspectiva práctica, se exploran las obras de compositoras del siglo XXI con la finalidad de estudiar, ejecutar y visibilizar nuevos repertorios para guitarra. Desde una perspectiva metodológica, se emplea el análisis técnico-musical basado en ejes-problema⁷, el cual, potencia el estudio de recursos técnicos por medio de la identificación, codificación y solución de dificultades motrices en diversos niveles formativos.

Por lo tanto, esta investigación puede impactar a nivel micro (estudiantes y profesionales) en el estudio e interpretación de obras de compositoras con miras al desenvolvimiento de la técnica guitarrística. A nivel macro, en el enriquecimiento de la literatura del instrumento, en equiparar a la compositora y el compositor como ejes para la enseñanza-aprendizaje de la guitarra, y en la apertura de nuevas líneas de investigación, las cuales, pueden ser ampliadas en el campo pedagógico-guitarrístico a nivel local o internacional.

⁷ Concepto tomado del artículo Herramientas didácticas para el desarrollo técnico musical del guitarrista clásico a través de ejes-problema, escrito por Posada, Quevedo y Samper (2016), el cual se refiere a pasajes musicales con un grado de complejidad motriz.

2. OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

2.1 Objetivo general

Identificar recursos técnicos congruentes con la enseñanza-aprendizaje de la guitarra en siete obras de compositoras, instrumentistas y pedagogas del siglo XXI.

2.2 Objetivos específicos

1. Seleccionar siete obras para guitarra de compositoras, instrumentistas y pedagogas del siglo XXI para la identificación de los recursos técnicos, de acuerdo con la secuencia pedagógica de aprendizajes y la categorización por niveles principiante, intermedio y avanzado.
2. Analizar, mediante ejes-problema, los recursos técnicos para la síntesis y solución de dificultades motrices en la enseñanza-aprendizaje de la guitarra.

3. ANTECEDENTES

En este apartado se exponen distintas fuentes de información en relación con dos subtemas específicos: la enseñanza-aprendizaje de la guitarra y la labor de la compositora, intérprete y pedagoga en el campo guitarrístico.

3.1 La enseñanza-aprendizaje de la guitarra en el siglo XXI

La adquisición de conocimientos interpretativos, teóricos y técnicos ha sido relevante para la enseñanza-aprendizaje de la guitarra. Ante esto, la creación de antologías, catálogos, métodos y libros ha permitido estandarizar conceptos referentes a la postura, técnica y sonoridad del instrumento, como sucede en los trabajos de Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1829), Francisco Tárrega (1852-1909), Abel Carlevaro (1916-2001), Irma Constanzo (n.1937), Jorge Cardoso (n.1949), Scott Tennant (n.1962), entre otros.

No obstante, en el siglo XXI, la enseñanza-aprendizaje de la guitarra no solo requiere dominar aspectos sobre ergonomía y técnica instrumental, sino de comprender al estudiantado con la finalidad de solventar sus dificultades cognitivas y motrices. Por lo tanto, se hace necesario conocer al individuo en su realidad, con sus actitudes y aptitudes.

En referencia a esto, sirve como antecedente el artículo “Una nueva filosofía de la guitarra”, escrito por Ice Risteski⁸, el cual expone que la enseñanza-aprendizaje de la guitarra debe velar por la motivación, la creatividad, el conocimiento de todas las posibilidades técnicas y la comunicación asertiva entre quien enseña y quien aprende. A través de la fundamentación teórica se concluye que, la búsqueda de nuevas formas de enseñar y aprender incrementa las capacidades y resuelve las necesidades del educando.

⁸ Ice Risteski, “Una filosofía nueva de la guitarra”. *Discusiones Filosóficas*, n.º 10 (2006): 215-227.

En 2015, David Russell y Paul Evans escriben el artículo “Guitar pedagogy and preparation for tertiary training in NSW: an exploratory mixed methods study”⁹, el cual, plantea el uso del método mixto (partitura-tablatura) para la enseñanza-aprendizaje de la guitarra. Mediante la revisión literaria, la realización de entrevistas y encuestas, se comprueba la validez del método mixto como medio para solventar las carencias teóricas y técnicas. Además, se problematiza sobre las deficiencias en la formación guitarrística a nivel semiprofesional, cuestionando cómo la estructura curricular inhibe a los y las estudiantes a resolver sus dificultades y necesidades, limitando el desenvolvimiento integral del educando.

Por otra parte, Carlos Posada, César Quevedo y Andrés Samper elaboran el artículo “Herramientas didácticas para el desarrollo técnico musical del guitarrista clásico a través de ejes-problema”¹⁰, un estudio enfocado en las dificultades técnicas más comunes de los y las estudiantes de guitarra. A través del análisis de dificultades (ejes-problema) y la composición de piezas o ejercicios técnicos, se concluye que los ejes-problema son una herramienta didáctica que permite estudiar la técnica, enriqueciendo la literatura del instrumento mediante la creación e integración de nuevos repertorios.

Dicho trabajo orienta esta investigación al emplear los ejes-problema como una herramienta para analizar pasajes musicales con algún grado de dificultad técnica, estableciendo cuatro fases: selección, análisis, codificación y solución. De esta manera, cada eje-problema aborda recursos técnicos que necesitan ser solucionados de acuerdo con las necesidades y destrezas del educando.

⁹ David Russell y Paul Evans, “Guitar pedagogy and preparation for tertiary training in NSW: an exploration mixed methods study”. *Australian society for music education*, n.º 1 (2015): 52-63.

¹⁰ Carlos Posada, César Quevedo y Andrés Samper, “Herramientas didácticas para el desarrollo técnico musical del guitarrista clásico a través de ejes-problema”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 11, n.º 1 (2016): 1-15.

Otro antecedente corresponde a la tesis “Estudio sobre dos técnicas de pulsación en la guitarra clásica mediante registro EMG de superficie” escrita por Natalia Díaz¹¹, la cual, se centra en la enseñanza-aprendizaje de la guitarra en dos aspectos específicos: la pulsación y la calidad del sonido. Mediante el registro de electromiografía de superficie (EMG) y la grabación de imágenes y sonido se concluye que, cada estudiante tiene su propio sistema de pulsación debido a la tensión muscular y la acción motriz, por lo que, se considera vital respetar la singularidad de cada persona para construir un aprendizaje adecuado. A través de este estudio, se afirma la importancia de centrar el proceso de enseñanza-aprendizaje en la persona discente, de tal forma que, los conocimientos sobre la técnica de la guitarra se desenvuelvan en relación con las posibilidades motrices de cada persona.

En 2011, Fabio Salazar presenta su tesis “Metodología para la formación de estudiantes de guitarra, a partir de la sistematización de la experiencia docente en el programa Promotorías Culturales”¹², la cual, se basa en una metodología derivada en aspectos como calentamiento, técnica e interpretación. El investigador emplea un análisis técnico basado en la ubicación, origen y solución de problemas de digitación en estudios para guitarra, concluyendo que, la pedagogía se debe orientar a la sistematización de la técnica, la cual permite ejecutar de manera natural y sin mayor esfuerzo según las capacidades de cada estudiante. Este trabajo sirve de guía a la investigación en curso, debido a que plantea el análisis y solución de problemas técnicos en distintos estudios para guitarra, identificando los pasajes musicales complejos y brindando una solución basada en posibles variantes de digitación.

¹¹ Natalia Díaz, “Estudio sobre dos técnicas de pulsación en la guitarra clásica mediante registro EMG de superficie” (tesis de doctorado, Universidad de Málaga, 2014).

¹² Fabio Salazar, “Metodología para la formación de estudiantes de guitarra, a partir de la sistematización de la experiencia docente en el programa Promotorías Culturales” (tesis de licenciatura, Universidad del Valle, 2011).

En el ámbito costarricense se hallan dos antecedentes relativos al tema en estudio. El primero de ellos es la tesis presentada por Pedro Martínez titulada “Los 24 preludios de Manuel M. Ponce: categorización con fines didácticos”¹³. Ésta se basa en un análisis compositivo y técnico de la obra 24 preludios del compositor mexicano Manuel María Ponce, en donde, se concluye que cada prelude funciona como un medio didáctico para el estudio de una o varias técnicas de la guitarra.

El segundo antecedente es la tesis “Desarrollo de un método de estudio para el fortalecimiento del mecanismo físico en la ejecución de la guitarra durante el montaje de la sonata para guitarra de Antonio José Martínez Palacios” escrita por Ariel Céspedes¹⁴, la cual, consiste en una propuesta metodológica basada en la obra Sonata para guitarra del compositor español Antonio José. A través del análisis de pasajes musicales con un grado de dificultad técnico y performativo, el investigador brinda una serie de pasos metodológicos que conllevan a la solución y ejecución nítida de la obra.

Ambos trabajos enriquecen esta investigación, al integrar criterios pedagógicos y de ejecución instrumental con la finalidad de estudiar la técnica de la guitarra y aplicarla en distintas obras.

¹³ Pedro Martínez, “Los 24 preludios de Manuel M. Ponce: categorización con fines didácticos” (tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica, 2016).

¹⁴ Ariel Céspedes, “Desarrollo de un método de estudio para el fortalecimiento del mecanismo físico en la ejecución de la guitarra durante el montaje de la sonata para guitarra de Antonio José Martínez Palacios” (tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica, 2018), 1-59.

3.2 Descubriendo la labor de la compositora, intérprete y pedagoga en el campo guitarrístico

A través de la revisión en fuentes secundarias internacionales, se logra referenciar a un variado número de compositoras, intérpretes y pedagogas, quienes han contribuido a la historia y literatura de la guitarra durante el transcurso del tiempo.

En el libro “The history of the guitar” escrito por Julio Ribeiro en 2015¹⁵, el autor realiza un trabajo biográfico sobre distintos compositores y compositoras para guitarra desde el siglo XV hasta el siglo XXI, describiendo su historia y aporte al instrumento. Dicho trabajo es relevante en esta investigación, ya que brinda información sobre compositoras, intérpretes y pedagogas para guitarra del siglo XX, tales como Ida Presti, Louise Walker, María Luisa Anido y Teresa Borrás.

Otro antecedente se encuentra en el libro “Historia de la guitarra y los guitarristas españoles” escrito por Ignacio Ramos en 2013¹⁶, quien realiza una narración descriptiva acerca de la evolución del instrumento, la técnica, los guitarristas y los compositores destacados desde el renacimiento hasta el siglo XXI. Este trabajo es relevante para la investigación, ya que incluye a algunas compositoras, guitarristas y pedagogas, tales como, Emilia Giuliani-Guglielmi, Josefina Robledo, Louise Walker, María Luisa Anido, Pepita Roca, Rosa García Ascot y Rosa Rodés.

Con respecto a libros biográficos se puede mencionar el trabajo de Anne Marillia y Elisabeth Presti¹⁷, quienes elaboran la primera biografía acerca de la compositora, guitarrista y pedagoga Ida Presti. A través de la recolección de documentos, fotografías y entrevistas, se

¹⁵ Julio Ribeiro, *The history of the guitar: its origin and evolution* (Estados Unidos de Norte América: Marshall University, 2015): 1-171.

¹⁶ Ignacio Ramos, *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles* (España: Editorial Club Universitario, 2013): 1-363.

¹⁷ Anne Marilia y Elisabeth Presti, *Ida Presti: her life, her art* (Italia: Berben Edizioni Musicali, 2005), 1-199.

concluye cómo Presti se convirtió en una de las mejores guitarristas del siglo XX, producto de su calidad profesional, de su pensamiento pedagógico y de su actitud hacia la vida.

De manera similar, se encuentra el libro escrito por Michael Kurtz¹⁸, quien realiza un relato biográfico acerca de la guitarrista y compositora rusa Sofia Gubaidulina. Por medio de entrevistas, el autor escribe un relato cronológico sobre la vida y carrera profesional de Gubaidulina, centrándose en el momento histórico posterior a la Unión Soviética.

Ambos escritos biográficos presentan información relevante acerca de la vida personal y profesional de dos mujeres que se desempeñaron como compositoras, intérpretes y pedagogas en espacios geográficos y temporales distintos, pero que aportaron gran cantidad de composiciones (estudios y obras) en el siglo XX.

Otro antecedente corresponde al catálogo “Guitar music by female composers” de Annette Kruisbrink¹⁹, quien realiza una recopilación de obras de compositoras para guitarra de distintas épocas y estilos musicales. La autora elabora un trabajo de digitación, de manera tal, que facilita la lectura y ejecución del repertorio en la guitarra. Este trabajo amplía el repertorio guitarrístico, agregando obras desconocidas de un variado número de compositoras.

Cabe mencionar que existen dos producciones discográficas cuyo énfasis yace en obras o estudios de compositoras para guitarra. El primer disco se titula “Sonidos de mujer” y pertenece al trabajo musical de José Luis Ruiz²⁰, quien ejecuta obras desde el romanticismo hasta el siglo XXI escritas por Annette Kruisbrink, Claudia Montero, María Esteban Valera, María Linnemann, María Luisa Anido y Teresa Borrás. El segundo disco se titula “The women’s voice: original music

¹⁸ Michael Kurtz, *Sofia Gubaidulina: a Biography* (Estados Unidos de Norte América: Indiana University Press, 2007), 1-360.

¹⁹ Annette Kruisbrink, *Guitar music by female composers* (Canadá: Les Productions D’Oz, 2009): 1-40.

²⁰ “Sonidos de mujer”, José Luis Ruiz del Puerto, acceso el 15 de febrero del 2019, <http://ruizdelpuerto.com/programas-de-concierto/sonidos-de-mujer/>.

for guitar by female composers”, grabado por Connie Sheu²¹, quien ejecuta obras de Annette Kruisbrink, Dale Kavanagh, Emilia Giuliani-Guglielmi e Ida Presti. Ambos antecedentes sirven como referencia a esta investigación, ya que emplean el uso de repertorio de compositoras para guitarra, ejecutando obras compuestas desde el siglo XIX hasta el siglo XXI, en Europa y América.

Por otra parte, en Costa Rica se encuentra como referencia el libro “María Luisa Anido: la gran dama de la guitarra”, escrito por Aldo Rodríguez²². Por medio de entrevistas, partituras, fotografías, afiches y programas de concierto, el autor narra la vida personal y profesional de Anido, agregando un capítulo acerca de su labor pedagógica en el Conservatorio de Castella (Costa Rica) y sus participaciones como guitarrista solista en el Teatro Nacional de Costa Rica. Dicho trabajo biográfico orienta esta investigación, ya que revela información acerca de una destacada mujer quien aportó como concertista, docente y compositora a la historia y literatura de la guitarra durante el siglo XX, tanto en América como en Europa.

Como antecedente práctico se encuentran las entrevistas realizadas a diversos docentes de guitarra en instituciones públicas de Costa Rica²³, específicamente, en el Conservatorio de Castella, la Escuela Municipal de Música de Tres Ríos, la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional. Los resultados demuestran que se conoce un rango de una a cuatro compositoras, siendo mencionadas Clarice Assad, María Luisa Anido y Tatiana Stachak, y que la inclusión de obras o estudios para guitarra de compositoras es escasa. Además, se reflexiona sobre la viabilidad de estudiar nuevos repertorios que visibilicen a la compositora, que potencien el

²¹ “The women’s voice: original music for guitar by female composers”, Connie Sheu, acceso el 15 de febrero del 2019, <http://www.conniesheu.com/music>.

²² Aldo Rodríguez, *María Luisa Anido: la gran dama de la guitarra* (Costa Rica: Editorial Universidad Nacional, 2019): 1-136.

²³ Fabrizio Barquero, José Arturo Calvo y Manuel Durán (docentes y guitarristas), entrevistados por María José Martínez, 27 de abril del 2019.

aprendizaje técnico, y que amplíen el bagaje de los y las estudiantes en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra.

En síntesis, la revisión de fuentes bibliográficas permite conocer cómo el papel de la compositora, intérprete y pedagoga ha sido relevante para la historia del instrumento, no obstante, se hace notable la falta de investigación en trabajos académicos sobre la labor de la mujer en el campo guitarrístico durante el siglo XXI, tanto a nivel compositivo, interpretativo como pedagógico.

4. MARCO TEÓRICO

En este apartado se conceptualizan definiciones y concepciones en torno a la enseñanza-aprendizaje de la guitarra. Ante esto, se desglosan tres subtemas: la enseñanza-aprendizaje, la secuencia pedagógica de aprendizajes y la técnica de la guitarra.

4.1 Enseñanza-aprendizaje

a. Definición

El término enseñanza-aprendizaje se puede comprender desde tres aristas: como una acción, como un proceso o como una relación.

Con respecto al primer aspecto, la enseñanza-aprendizaje se comprende como la acción de enseñar y aprender. Como explica María Mena, enseñar implica investigar el para qué y el cómo se transmiten los aprendizajes, y aprender se enfoca en comprender cómo se adquieren conocimientos, actitudes y procedimientos²⁴, derivándose en dos acciones distintas que lleva a cabo la persona docente y discente.

²⁴ María Soledad Mena, *¿Qué es enseñar y qué es aprender?* (Ecuador: Grupo Santillana S.A., 2009): 6.

Antonio Bolívar en el artículo de Víctor Neuman, añade que la enseñanza-aprendizaje se comprende como una serie de acciones intencionales que ocurren en un espacio escolar, cuya meta es la obtención del aprendizaje²⁵. No obstante, la enseñanza-aprendizaje va más allá de acciones intencionales entre quien enseña y quien aprende, por lo que, no es exclusiva del espacio escolarizado, sino que ocurre en diversos instantes de la cotidianidad.

Ante esto, enseñar y aprender se constituye como un proceso en donde confluye una variedad de aspectos cognitivos, emocionales y sociales. Vilma Campos y Raubel Moya explican que se busca “favorecer la formación integral de la personalidad del educando, constituyendo una vía principal para la obtención de conocimientos, patrones de conducta, valores, procedimientos y estrategias de aprendizaje”²⁶. De esta manera, se potencia la individualidad del educando, trabajando en sus destrezas, cualidades y necesidades educativas.

Asimismo, Ciro Hernández menciona que enseñar y aprender es un proceso sistemático cuya finalidad se basa en educar y orientar a quien aprende, incrementando aspectos afectivos y emocionales²⁷. Debido a esto, la organización del acto educativo permite que quien enseña y quien aprende obtengan aprendizajes con significado.

Por otra parte, Natacha Rivera afirma que la enseñanza-aprendizaje se percibe como un proceso social que se manifiesta en un contexto específico²⁸, caracterizado por las interacciones entre la persona docente y discente, las cuales, edifican el desarrollo de conocimientos, emociones, experiencias y valores.

²⁵ Víctor Neuman, “La formación del profesorado y los conciertos didácticos”. *Revista de currículum y formación del profesorado* 1, n.º 8 (2004): 1, citando a Antonio Bolívar, “El conocimiento de la enseñanza: epistemología de la investigación curricular”. *FORCE*, n.º 9 (1995).

²⁶ Vilma Campos y Raubel Moya, “La formación del profesional desde una concepción personalizada del proceso de aprendizaje”. *Cuadernos de Educación y Desarrollo* 3, n.º 28 (2011): 2.

²⁷ Ciro Hernández, “El proceso de enseñar y aprender indagación desde el contexto educativo”. *Revista Científica* 4, n.º 12 (2019): 256.

²⁸ Natacha Rivera, “Una óptica constructivista en la búsqueda de soluciones pertinentes a los problemas de la enseñanza-aprendizaje”. *Educación Médica Superior* 3, n.º 30 (2016): 610.

El dinamismo de la relación entre quien enseña y quien aprende fluctúa en dos vertientes pedagógicas, denominadas conductismo y constructivismo. Con respecto al conductismo, la enseñanza-aprendizaje se da por medio del adiestramiento, la imitación y la imposición de conocimiento. Gökhan Baş argumenta que quien enseña tiene el poder y quien aprende solo almacena el conocimiento²⁹, dando como resultado, una relación jerárquica docente-estudiante.

En contraposición, el constructivismo se basa en la construcción de conocimientos a través de la participación del discente. Como explica Campos y Moya, se genera una enseñanza desarrolladora que conduce a la construcción del aprendizaje³⁰, en donde, quien enseña y quien aprende comparten saberes y experiencias. Al respecto, Gloria Infante explica que existe un proceso de interacción docente-estudiante en donde “se participa de una relación igualitaria en la que cada uno tiene la oportunidad de estructurarse a sí mismo, y al mismo tiempo, incidir en la estructuración del otro”³¹, es decir, ambos participantes se afectan mutuamente y participan de la construcción y adquisición de conocimientos.

Por lo tanto, la relación docente-estudiante se constituye por una participación equitativa. Como explica Baş, quien enseña se convierte en un ente facilitador del proceso enseñanza-aprendizaje, y quien aprende se visualiza como un buscador y solucionador de problemas³², a través de procesos de autodeterminación en donde se adquiera la apropiación, el reconocimiento de retos y la solución de dificultades en el aprendizaje.

²⁹ Gökhan Baş, “Correlation between teacher’s philosophy of education beliefs and their teaching-learning conceptions”. *Education and Science* 40, n.º 182 (2015): 111-126.

³⁰ Campos y Moya, “La formación del profesional desde una concepción personalizada del proceso de aprendizaje”, 2.

³¹ Gloria Infante, “Enseñar y aprender: un proceso fundamentalmente dialógico de transformación”. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos* 3, n.º 2 (2007): 36.

³² Baş, “Correlation between teacher’s philosophy of education beliefs and their teaching-learning conceptions”, 113.

b. Relación con el campo guitarrístico

El proceso de enseñanza-aprendizaje en la guitarra se caracteriza por la formación individualizada, en donde, los aprendizajes se vinculan con las posibilidades físicas e intelectuales de cada persona. Como explica Posada, Quevedo y Samper, en el ámbito guitarrístico cada persona “es un universo de particularidades inserto en procesos no lineales de desarrollo, que se pueden abarcar hacia adelante o hacia atrás”³³, es decir, el aprendizaje se orienta a las necesidades particulares de quien aprende, por lo que, puede diferir entre una persona y otra.

Reafirmando esta idea, Christopher Klopper y Bianca Power manifiestan que la enseñanza-aprendizaje instrumental se focaliza en la negociación de las necesidades de quien aprende y la experiencia del o la docente³⁴. Ante esto, enseñar y aprender se convierte en un proceso vinculante que integra el bagaje del educando con el fin de desarrollar las destrezas necesarias para la ejecución instrumental. Al respecto, Guillermo Rosabal define el bagaje como “la personalidad, el carácter, los patrones de crianza, nuestras convicciones e ideologías, nuestra autoimagen y emociones, nuestra relación con la música, nuestros aprendizajes musicales previos y gustos musicales”³⁵; aspectos que se requieren para comprender al individuo dentro del proceso enseñanza-aprendizaje.

La formación guitarrística se orienta al incremento de las habilidades individuales, al descubrimiento y al conocimiento auto perceptivo, a partir del reconocimiento de las dimensiones corporales, las destrezas y dificultades motoras. Luis Adolfo Víquez menciona que la práctica

³³ Posada, Quevedo y Samper, “Herramientas didácticas para el desarrollo técnico musical del guitarrista clásico a través de ejes-problema”, 7.

³⁴ Christopher Klopper y Bianca Power, “Music teaching and learning in a regional conservatorium. NSW, Australia”. *Australian Society of Music Education*, n.º 1 (2012): 89.

³⁵ Guillermo Rosabal Coto, “Una billetera para la enseñanza musical instrumental en la educación superior: una reflexión desde la sociología y lo transdisciplinar”. *Actualidades Investigativas en Educación* 12, n.º 1 (2012): 18.

musical debe enseñarse a favor del bienestar físico, psicológico y afectivo, motivando al educando y resolviendo sus dificultades durante el proceso formativo instrumental³⁶, a través de procesos asimilativos, comprensivos, apropiativos y reflexivos que condesciendan la aplicación de los aprendizajes en etapas educativas disímiles.

Asimismo, la enseñanza-aprendizaje de la guitarra requiere del conocimiento acerca de las divergencias anatómicas y cognitivas que existen entre los seres humanos³⁷, como explica Jorge Cardoso; de forma tal que, se propicie el desenvolvimiento físico-motor, el fortalecimiento sensorial y propioceptivo, así como la capacidad para asimilar, sintetizar y reformular lo aprendido.

Por último, la enseñanza-aprendizaje instrumental requiere de espacios para cuestionar y discernir. Al respecto, Posada, Quevedo y Samper opinan que “la actitud reflexiva frente a situaciones problemáticas de las prácticas es la que asegura la capacidad para seguir creciendo musical y técnicamente de una manera autónoma”³⁸, por lo que, no solo se necesita conocer sobre ergonomía o técnica del instrumento, sino, se requiere de la asimilación, apropiación y cuestionamiento de los saberes aprendidos.

4.2 Secuencia pedagógica de aprendizajes

La secuencia pedagógica de aprendizajes se define como una organización progresiva de conocimientos. Como explica Frida Díaz y Gerardo Hernández, consiste en “presentar en un principio los elementos más simples, generales y fundamentales del contenido, y después pasar a

³⁶ Luis Adolfo Víquez, “Buscando un por qué a los procesos de enseñanza y aprendizaje del clarinete en su etapa inicial”. *Revista Educación* 1, n.º 35 (2011): 112.

³⁷ Jorge Cardoso, *Dichoso músico mustio* (Madrid: Oscar Herrero Ediciones, 2013), 38.

³⁸ Posada, Quevedo y Samper, “Herramientas didácticas para el desarrollo técnico musical del guitarrista clásico a través de ejes-problema”, 7.

elaborar cada uno de ellos mediante la introducción de información detallada y cada vez más compleja”³⁹, creando un proceso de aprendizaje que va de lo simple a lo complejo.

Por lo tanto, la organización de los aprendizajes se constituye por un criterio progresivo, gradual y continuo. Al respecto, Josep Gustems explica que la secuenciación ocurre mediante la asimilación de conocimientos nuevos y la adaptación de dichos saberes⁴⁰, elaborando el aprendizaje a través de un proceso continuo.

Asimismo, Díaz y Hernández mencionan que el conocimiento se construye en forma gradual, empleando los aprendizajes en diversas fases de la enseñanza-aprendizaje⁴¹. Dicha característica gradual, permite planificar los conocimientos de manera que se adecúen y modifiquen según las necesidades de quien aprende, obteniendo distintos niveles de dificultad.

Como explica Ignacio Montenegro, “a los estudiantes se les puede llevar de lo fácil a lo difícil, incrementando los niveles de complejidad; es decir, introduciendo a las situaciones o a los problemas, nuevos elementos o variables”⁴², de esta manera, los aprendizajes adquieren una característica gradual, en donde, la finalidad yace en apropiar los saberes básicos para construir saberes complejos, los cuales, requieren de un mayor dominio cognitivo.

En el campo musical, la secuencia pedagógica de aprendizajes subyace a los niveles de dificultad, los cuales, se categorizan en principiante, intermedio y avanzado. De acuerdo con Martín Pedreira, en un nivel elemental se persigue orientar las necesidades individuales de quien aprende, abordando aspectos estéticos, técnicos y teóricos de la guitarra⁴³. Por lo tanto, las obras

³⁹ Frida Díaz y Gerardo Hernández, “Constructivismo y aprendizaje significativo”, en *Estrategias docente para un aprendizaje significativo* (México: Mc Graw Hill, 2015): 28.

⁴⁰ Josep Gustems, “Aproximación metodológica a la didáctica de los instrumentos musicales”, en *Apuntes para un curso de doctorado* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2007), 5.

⁴¹ Díaz y Hernández, “Constructivismo y aprendizaje significativo”, 26.

⁴² Ignacio Montenegro, *Aprendizaje y desarrollo de competencias* (Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 2005), 44.

⁴³ Martín Pedreira, *Para un enfoque corporal de la técnica guitarrística* (Cuba: Instituto Superior de Arte, 2015), 8.

o estudios abordan técnicas simples que facilitan el estudio y aprendizaje básico del instrumento.

La complejidad en el dominio interpretativo, motriz y teórico musical conllevan al incremento de la dificultad, por lo que, en un nivel intermedio o avanzado se requiere de la integración de saberes básicos y complejos, por medio de la asimilación, apropiación y cuestionamiento del conocimiento.

4.3 Técnica de la guitarra

a. Definición

La técnica consiste en un ordenamiento sistemático en donde se desarrollan destrezas motoras, cognitivas y emocionales en relación con las habilidades y necesidades del educando. Al respecto, Eduardo Fernández define la técnica como una serie de procedimientos a seguir para dominar un pasaje o superar alguna dificultad dada⁴⁴, es decir, se basa en una secuencia de pasos que permite resolver retos físicos o cognitivos en la ejecución musical.

De acuerdo con el criterio de Francisco Ruz, la técnica de la guitarra se constituye por el conocimiento de las capacidades músculo esqueléticas de quien aprende y las potencialidades individuales⁴⁵, permitiendo un desenvolvimiento de las destrezas cognitivas y motrices. En forma similar, Anthony Glise explica que la técnica de la guitarra se basa en conocer las funciones anatómicas de las manos, definiendo los movimientos y posiciones correctas⁴⁶, lo cual, facilita el conocimiento de la capacidad muscular de la mano y la enseñanza instrumental según las posibilidades anatómicas del o la guitarrista.

⁴⁴ Eduardo Fernández, *Technique, Mechanism and Learning* (Estados Unidos de Norte América: Mel Bay, 2001), 7.

⁴⁵ Francisco Ruz, “Las manos del guitarrista: aspectos anatómicos y biomecánicos”. *Revista digital para profesionales en la enseñanza*, n.º 5 (2010): 1.

⁴⁶ Anthony Glise, *Classical guitar pedagogy* (Estados Unidos de Norte América: Mel Bay, 2014), 11.

Desde otra perspectiva, Risteski plantea que “la técnica sirve esencialmente como instrumento para permitirle al guitarrista expresar la emoción de la música”⁴⁷, es decir, la técnica no solo se constituye por dominar los movimientos o gestos de las manos, sino, implica el desarrollo de la articulación, expresión e intención dinámica de la música.

La técnica de la guitarra tiene un carácter individual, ya que parte de las capacidades de quien aprende. Como menciona Pedreira, requiere de conocer sobre conciencia corporal, estructura ósea-muscular y movilidad en la ejecución⁴⁸, de forma tal que, se estudie sobre la postura, la percepción corporal y la ejecución de los recursos técnicos.

b. Recursos técnicos

Los recursos técnicos constituyen parte de la técnica de la guitarra, en donde, se involucra la capacidad de movimiento en ambas manos. Es así como, el estudio de los recursos técnicos se deriva en mecanismos, articulaciones y técnicas extendidas.

Con respecto a los mecanismos, éstos se comprenden como un conjunto de reflejos motrices necesarios para la ejecución, los cuales, parten de combinaciones simples hasta combinaciones complejas⁴⁹, como explica Pedreira. En otras palabras, los mecanismos técnicos corresponden a acciones motoras que permiten ejecutar la guitarra, por ejemplo, arpeggios, ligados, rasgueos, entre otros.

En cuanto a las articulaciones, se basan en una manera de distinguir de forma clara y distinta unos sonidos de otros. De acuerdo con el diccionario técnico de la música, las articulaciones se distinguen a través de su tono, duración o intensidad⁵⁰, modificando el sonido

⁴⁷ Risteski, “Una filosofía nueva de la guitarra”, 225.

⁴⁸ Pedreira, *Para un enfoque corporal de la técnica guitarrística*, 5.

⁴⁹ *Ibid.*, 7.

⁵⁰ Diccionario técnico de la música, s.v. “articulación”, consultado el 03 de marzo del 2019.

mediante los cambios tímbricos (arpegiado o plaqué), el acortamiento o alargamiento de la onda sonora (staccato o legato), o bien, a través de las dinámicas de volumen.

En relación con las técnicas extendidas, éstas se presentan mayoritariamente en las obras o estudios compuestos durante el siglo XX y XXI, y se definen como una forma de ampliar el rango dinámico o tímbrico del instrumento. Al respecto, Robert Lunn explica que la técnica extendida es una forma no tradicional de producir sonido en un instrumento⁵¹, por lo que, puede implicar efectos percutidos, glissandos, armónicos o nuevas técnicas de ejecución.

5. METODOLOGÍA

5.1 Fenómenos, objetos y sujetos por investigar

El fenómeno de estudio se caracteriza por ser una situación que se percibe y busca ser explicada o comprendida desde un nivel sensorial o cognitivo, y requiere del objeto de estudio, el cual, concreta qué se desea estudiar y desarrollar. De acuerdo con esto, se plantea como fenómeno de estudio el proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra, vinculando dos objetos de estudio: las siete obras de compositoras, instrumentistas y pedagogas del siglo XXI, y los recursos técnicos en la ejecución guitarrística.

Con respecto al sujeto de estudio, éste se selecciona de acuerdo con “el problema por resolver, los objetivos planteados y las variables por estudiar”⁵², como explica Rodrigo Barrantes. A raíz de esto, esta investigación ubica a las compositoras como sujetas de estudio, quienes se seleccionan a partir de varios criterios:

⁵¹ Robert Lunn, “Extended techniques for the classical guitar: A guide for composers” (doctoral thesis, Ohio State University, 2010), 1.

⁵² Rodrigo Barrantes, *A la búsqueda del conocimiento científico* (San José: EUNED, 2010), 134.

- a. perfil profesional: se escogen mujeres que ejercen profesionalmente como compositoras, intérpretes y pedagogas en espacios de educación superior, que cuenten con amplia experiencia profesional y que sean galardonadas con diversos premios en el área de composición, ejecución instrumental o enseñanza de la música.
- b. relación generacional: se delimitan compositoras cuyo rango generacional oscile entre 10 y 20 años, con el objetivo de vincular vivencias culturales y sociales bajo una línea temporal.
- c. creación musical: se eligen compositoras cuyas creaciones musicales sean originales para guitarra, se encuentren catalogadas en niveles principiante, intermedio y avanzado, de acuerdo con la clasificación otorgada por las casas editoriales, y se hayan publicado entre 1980-2018.

5.2 Actividades o estrategias de investigación

Para alcanzar los objetivos propuestos en esta investigación se categorizan las actividades en etapas.

En la primera etapa se realiza una revisión bibliográfica en referencia al quehacer de la compositora, intérprete y pedagoga para guitarra. A través de la búsqueda en fuentes secundarias (artículos, antologías, catálogos de música y libros), se halla información relacionada al desempeño profesional y al aporte compositivo con miras a la enseñanza-aprendizaje de la guitarra.

En la segunda etapa se recopilan y seleccionan obras musicales de compositoras, intérpretes y pedagogas del siglo XXI, las cuales, responden a la categorización por niveles principiante, intermedio y avanzado, según el criterio de catalogación de las respectivas casas editoriales.

En la tercera etapa se analizan los posibles retos técnicos en las obras seleccionadas. En este punto se emplean los ejes-problema, término planteado por Posada, Quevedo y Samper⁵³, en donde se identifican pasajes musicales con un grado de dificultad motriz. Es así como, el análisis de ejes-problema se deriva en la identificación y clasificación de los recursos técnicos, así como, la solución de retos técnicos hallados en cada obra.

En la cuarta etapa se codifican los ejes-problema por medio de cuadros descriptivos, en los cuales, se propone una serie de soluciones técnicas para resolver cada reto técnico. En este punto se vinculan fuentes literarias sobre técnica guitarrística con el fin de indagar acerca de opiniones y descripciones de personas investigadoras, intérpretes o pedagogas de la guitarra. Asimismo, se integra la experiencia pedagógica y guitarrística de la investigadora, con el fin de potenciar la aplicabilidad de los recursos técnicos en cada obra seleccionada.

5.3 Instrumentos de recolección de datos

Barrantes define instrumento como un “recurso o procedimiento que se diseña para recolectar la información”⁵⁴, es decir, un medio que permite obtener la información de manera veraz, ordenada y objetiva. De esta manera, en la presente investigación se emplean tres instrumentos de recolección de datos:

- a. el análisis de la técnica guitarrística por medio de ejes-problema
- b. la elaboración de cuadros descriptivos
- c. la entrevista

⁵³ Posada, Quevedo y Samper, “Herramientas didácticas para el desarrollo técnico musical del guitarrista clásico a través de ejes-problema”, 9.

⁵⁴ Barrantes, *A la búsqueda del conocimiento científico*, 141.

Con respecto al análisis de la técnica guitarrística, éste se realiza por medio de ejes-problema. Dicho análisis ocurre mediante la identificación y solución de pasajes musicales con alguna dificultad técnica, así como, la clasificación de los recursos técnicos derivados en mecanismos, tales como ligados, arpeggios, escalas, trémolo, entre otros; en articulaciones, por ejemplo, staccato, legato y acento; y en técnicas extendidas, como el armónico o el bend.

En cuanto a la elaboración de cuadros descriptivos, éstos permiten codificar los ejes-problema analizados en cada obra seleccionada. Cada cuadro descriptivo se subdivide en cuatro indicadores: numeración, ubicación, descripción y solución técnica del eje-problema; de esta manera, se esquematiza la información de manera precisa, documentando el aporte técnico y pedagógico de cada obra, en función del aprovechamiento para la enseñanza-aprendizaje de la guitarra.

Por otra parte, con el objetivo de recopilar información acerca del papel de la compositora, intérprete y pedagoga para guitarra, y conocer la aplicabilidad del repertorio en la formación semiprofesional y profesional, se realiza una entrevista a profundidad y una entrevista estructurada.

Barrantes menciona que la entrevista a profundidad tiene como finalidad “conocer la opinión y la perspectiva que un sujeto tiene respecto de su vida, experiencias o situaciones vividas”⁵⁵. Para fines investigativos, la entrevista se realizó a dos compositoras, intérpretes y pedagogas ubicadas en Estados Unidos de Norte América y Holanda. Debido al distanciamiento geográfico entre la investigadora y dichas personas, la entrevista se efectuó en forma virtual, mediante el uso de herramientas digitales como Facebook Messenger y Google Hangout.

⁵⁵ Barrantes, *A la búsqueda del conocimiento científico*, 288.

Dicha entrevista se elaboró a partir de un guion, el cual, incluyó una fase introductoria, un desarrollo y un cierre. La fase introductoria contiene el título, nombre de la entrevistadora y la entrevistada, fecha y hora, objetivo, uso e indicaciones de la entrevista. El desarrollo se basó en una guía de preguntas que abordan motivos o principios de composición, la relación con la guitarra y las características musicales de las obras. La fase de cierre concluyó con el punto de vista de la compositora en relación con el uso de sus obras para la enseñanza-aprendizaje de la guitarra, y la aplicabilidad de su música en contextos de enseñanza musical semiprofesional y profesional⁵⁶.

En cuanto a la entrevista estructurada, Ileana Vargas define el término como “una serie de preguntas preestablecidas con un límite de categorías por respuesta”⁵⁷. La entrevista se aplicó en forma aleatoria a diversos docentes-guitarristas costarricenses en dos ámbitos institucionales: a nivel universitario (Universidad de Costa Rica y Universidad Nacional) y a nivel técnico-profesional (Escuela Municipal de Música de Tres Ríos y Conservatorio de Castella), a quienes, se les realizó un total de 5 preguntas esquematizadas y planeadas en forma previa⁵⁸.

Las entrevistas permiten potenciar los posibles resultados, recomendaciones y alcances de la investigación en relación con: el papel de la compositora, intérprete y pedagoga en el campo guitarrístico y la aplicabilidad del repertorio seleccionado para la enseñanza-aprendizaje de la guitarra en contextos semiprofesionales y profesionales.

⁵⁶ Véase anexo I.

⁵⁷ Ileana Vargas, “La entrevista en la investigación cualitativa: nuevas tendencias y retos”. *Revista Calidad en la Educación Superior* 3, n.º 1 (2012): 125.

⁵⁸ Véase anexo II.

DESARROLLO

CAPÍTULO I: SELECCIÓN DE RECURSOS TÉCNICOS EN SIETE OBRAS DE COMpositoras, INSTRUMENTISTAS Y PEDAGOGAS DEL SIGLO XXI

Este capítulo se centra en tres aspectos: (1) selección de compositoras, intérpretes y pedagogas del siglo XXI; (2) selección de obras que correspondan a la secuencia pedagógica de aprendizajes, así como, a la catalogación por niveles principiante, intermedio, y avanzado; (3) identificación de recursos técnicos en obras seleccionadas.

Acerca de las compositoras, intérpretes y pedagogas para guitarra del siglo XXI

La indagación sobre compositoras para guitarra enriquece la historia y amplía la cantidad de material musical para la enseñanza-aprendizaje del instrumento, ya que, al conocer nuevas compositoras y nuevos repertorios se beneficia a la literatura, a la técnica y al acervo compositivo de la guitarra.

Pese a la existencia de un variado número de compositoras, intérpretes y pedagogas para guitarra, los criterios de delimitación empleados en este trabajo (perfil profesional, delimitación generacional y creación musical), concretan la selección de cuatro compositoras, intérpretes y pedagogas del siglo XXI. Ante esto, se respalda la necesidad de estudiar a dichas mujeres y en especial, relatar su historia, desempeño profesional, logros musicales, influencias estilísticas, así como su visión acerca de la inclusión de las obras en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra.

Annette Kruisbrink

Nace en 1958 en Holanda y se desempeña como compositora, educadora y guitarrista. Sus estudios de guitarra los realiza en el Conservatorio de Zwolle (Holanda) con el docente Pieter van der Staak, también recibe clases maestras con guitarristas como John Duarte y Leo Brouwer. Asimismo, aprende sobre la técnica flamenca en forma autodidacta, movilizándose a España con la finalidad de estudiar más sobre este estilo guitarrístico.

En el campo de la docencia se ha desempeñado como profesora universitaria en música contemporánea y música étnica en el Conservatorio de Zwolle y actualmente, es docente en su propia escuela de música, cuyo nombre es Anido Guitar School, llamada así en honor a la guitarrista argentina María Luisa Anido⁵⁹. Además, se desenvuelve como profesora de composición y guitarra en diversas instituciones académicas a nivel superior en países como Bélgica, España, Italia, Lituania, Polonia y Suiza.

Kruisbrink aprendió composición con Alex Manassen, Loek Dicker, Nigel Osborne y Claudio Prieto. Su música se caracteriza por la influencia estilística de la música flamenca, de la música hindú (tanto hindustani como carnática) y de la música contemporánea; sus obras han sido publicadas en países como Alemania, Bélgica, Canadá, Estados Unidos de Norte América, Francia y Holanda, como menciona Thangjam⁶⁰.

Centrándose en las obras compuestas para guitarra solista, se hace notorio el uso de una diversidad de técnicas como arpeggios, ligados, armónicos, trémolo flamenco, escalas, rasgueos y extensiones, entre otros recursos. Usualmente, sus obras mezclan técnicas del flamenco y de la

⁵⁹ “Annette Kruisbrink”, *Anette Kruisbrink*, acceso el 20 de febrero del 2019, <http://www.annetekruisbrink.nl/page1/annetekruisbrink.html>.

⁶⁰ Anette Kruisbrink, entrevistada por Len Thangjam, 02 de septiembre del 2015, <http://indianguitarfederation.in/cg-augmented-annette-kruisbrink/>.

guitarra clásica, y en ocasiones experimenta con propuestas novedosas, como sucede en su obra 60+, la cual, emplea arpeggios con ligados simultáneos en patrones rítmicos complejos, a través de un tratamiento minimalista⁶¹.

En una entrevista realizada para la presente investigación, Kruisbrink expone que sus obras son aplicables para la enseñanza-aprendizaje de la guitarra en distintos niveles formativos y reflexiona sobre la importancia de estudiar obras de compositoras, ya que permite dar a conocer que existe material de gran calidad creado por mujeres⁶².

La lista de composiciones sobrepasa las 350 obras; además, ha desarrollado un método de improvisación para niños, un método de improvisación para estudiantes universitarios, tres libros sobre música para población adolescente, dos colecciones de álbumes con 44 composiciones de diversos compositores, una compilación de música para guitarra escrita por compositoras y un libro con 15 estudios para guitarra basados en música contemporánea⁶³. También ha grabado 22 discografías publicadas por la casa editorial Les Productions D'Oz.

Por otra parte, la compositora ha obtenido diversos premios, tales como el primer lugar en 7th International Congress of Women in Music in Utrecht realizado en 1991, el segundo lugar en composición durante el SACEM y CMAC en Francia durante el año 1992, y el primer lugar por su composición Homenaje a Andrés Segovia para guitarra solista en 1994.

Además, produce un festival llamado Annette Kruisbrink Festival, el cual se realiza en Alemania y es organizado por Bobby Rootveld y Sanna van Elst. Como parte del festival, se efectúa un concurso internacional de guitarra de categoría profesional en donde se interpretan obras de su autoría.

⁶¹ Annette Kruisbrink, entrevistada por Len Thangjam, 02 de septiembre del 2015.

⁶² Annette Kruisbrink, entrevistada por María José Martínez, 12 de enero del 2019.

⁶³ *Ibid.*

Clarice Assad

Nace en 1978 en Río de Janeiro (Brasil) y se desempeña como cantante, compositora, pedagoga y pianista. Inició sus estudios de música a la edad de seis años con su padre, el guitarrista Sergio Assad. No obstante, fue hasta 1993 cuando se mudó a Francia, que inició su proceso formativo en piano e improvisación con Natalie Fortin, docente del Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Al regresar a Brasil, se dedicó a la interpretación del piano. Posteriormente, se movilizó a Estados Unidos de Norte América en donde obtuvo el bachillerato en música en Roosevelt University of Chicago y la maestría en composición en University of Michigan.

A nivel educativo, ha laborado como instructora privada de composición, teoría del jazz y piano en University of Michigan y en Roosevelt University, y como docente de percusión corporal y entrenamiento vocal en campamentos de música en Brasil⁶⁴. Por otra parte, en el plano compositivo ha trabajado como arreglista y compositora para New Century Chamber Orchestra en California, y de manera independiente, para orquestas e instrumentistas alrededor del mundo.

Assad ha elaborado obras para Aquarelle Guitar Quartet, Carnegie Hall, Cavatina Duo, Ethos Percussion Group, Los Angeles Guitar Quartet, entre otros grupos y solistas. La mayoría de sus obras se han grabado bajo la firma de NSS Music, Sony Classical y Universal Music localizadas en Estados Unidos de Norte América, en donde se incluye la participación de agrupaciones como Assad brothers, Austin Symphony Orchestra, Cavatina Duo, Los Angeles Guitar Quartet, New Century Chamber Orchestra, Philadelphia Orchestra y Vancouver Symphony Orchestra.

⁶⁴ “About Clarice”, *Clarice Assad*, acceso el 21 de febrero del 2019, <https://clariceassad.com/clarice/>.

Sus composiciones principalmente son para orquesta sinfónica, orquesta de cámara, voz o piano. No obstante, su producción para guitarra no ha quedado rezagada. Es así como cuenta con cuatro obras para guitarra solista, cuatro obras para dúo de guitarras, siete obras para cuarteto de guitarras y dos obras para orquesta de guitarras.

Con respecto a sus obras, éstas se encuentran categorizadas en nivel intermedio y avanzado, de acuerdo con el grado de complejidad en la ejecución. Sus composiciones y producciones discográficas se publican en Virtual Alliance Publishing, una imprenta y tienda virtual creada por la compositora.

En el repertorio creado para guitarra, se hace notorio la influencia de ritmos brasileños y latinoamericanos, así como, la búsqueda de sonoridades y efectos. Además, se emplean diversos recursos técnicos, los cuales, van en función con las sonoridades que desea lograr, es así como utiliza armónicos naturales y octavados, pizzicato, pizzicato a la Bartok, ligados, arpegios y rasgueos, entre otros.

Aunque su especialidad instrumental no es la guitarra, Assad menciona que al componer para guitarra siempre tiene el instrumento en la mano, ya que debe considerar que la escritura esté en función de una ejecución factible. Asimismo, aclara que su padre Sergio Assad y su tío Odair Assad le proporcionan mejoras y consejos para que sus composiciones alcancen la sonoridad deseada⁶⁵, sin que esto complique la facilidad de digitación o ejecución en el instrumento.

La aplicabilidad de sus composiciones para la enseñanza-aprendizaje de la guitarra se centra en espacios de formación profesional, tales como conservatorios o universidades, debido a la dificultad intermedia y avanzada de sus obras. En una entrevista realizada para la presente investigación, Assad opina que la incorporación de repertorio de compositoras en los procesos de

⁶⁵ Clarice Assad, entrevistada por María José Martínez, 02 de febrero del 2019.

enseñanza-aprendizaje instrumental ha sido invisibilizado por mucho tiempo; sin embargo, ha visualizado que en épocas recientes se publican, se estudian y se ejecutan más obras de mujeres. Agrega que, al escuchar y conocer a nuevas compositoras, descubre nuevas ideas y sonidos, como le sucede con compositoras jóvenes como Elodie Bouny (Francia-Brasil) y Gabriella Smith (Estados Unidos de Norte América), quienes escriben para guitarra⁶⁶.

Assad ha sido galardonada con diversos premios tales como Franklin Honor Society Award y Samuel Ostrowsky Humanities Award en 2001, Morton Gould Young Composer Award en 2006, Aaron Copland Award durante el año 2007, nominación al Latin Grammy por mejor composición contemporánea en 2009, New Music Alive Partnership Program durante el periodo de 2014-2015, McKnight Visiting Composer Award en 2015 y American Composers Forum National Composition Competition en 2016⁶⁷.

Dale Kavanagh

Nace en 1958 en Canadá y se desempeña como compositora, guitarrista y pedagoga. Sus estudios musicales los inició a los cinco años, especializándose en clarinete y piano. Sin embargo, a la edad de diez años comienza a tocar guitarra siendo cautivada por el instrumento, tal como narra en una entrevista realizada por Bradford Werner⁶⁸. Sus estudios académicos en música los realizó en Arcadia University, en University of Toronto y en Baff Center localizado en Canadá. Posteriormente, se especializó en guitarra en Musik Akademie der Stadt Basel ubicada en Suiza, con el profesor y guitarrista Oscar Ghiglia.

⁶⁶ Clarice Assad, entrevistada por María José Martínez, 02 de febrero del 2019.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Dale Kavanagh, entrevistada por Bradford Werner, 15 de marzo del 2012, <https://www.thisisclassicalguitar.com/interview-with-guitarist-dale-kavanagh/>.

A nivel pedagógico se ha desempeñado como profesora de guitarra en Musikhochschule en Detmold, Alemania y en Arcadia University ubicada en Canadá. Actualmente, se dedica a la enseñanza de la guitarra en Guitar Academy ubicada en Koblenz, Alemania; así como en Canadá, Italia, Inglaterra y Francia.

En relación con el campo compositivo, se ha preparado con compositores como Roland Dyens y Carlo Domeniconi. Desde 1998, ha escrito obras y estudios para guitarra solista categorizados en nivel intermedio y avanzado. Asimismo, su material compositivo se publica en tres casas editoriales: Hubertus Nogatz (Essen, Alemania), Chanterelle (Heidelberg, Alemania) y Cari (Roma, Italia).

Sus composiciones se ven influenciadas por diversas melodías y armonías que escucha en su diario vivir. Es así como se apropia de ideas, motivos musicales o temas, formando estructuras que subsiguientemente, se convierten en obras o estudios. En sus obras se refleja la influencia del jazz, el rock y la música contemporánea. Debido a esto, compositores como Benjamin Britten, Carlo Domeniconi, Christian Jost y Roland Dyens han sido referencias para su desempeño como creadora musical. Asimismo, sus composiciones se convierten en eco de su habilidad guitarrística, al contener una variedad de recursos técnicos, por ejemplo, ligados (ascendentes, descendentes y circulares), rasgueos, arpeggios circulares, pizzicato, armónicos y extensiones; impregnando una gran complejidad técnica en sus creaciones.

Por otra parte, su trabajo como intérprete le ha permitido participar en festivales de guitarra y en concursos internacionales de guitarra. Junto a su esposo, el guitarrista Thomas Kirchhoff, ha dado más de 1000 conciertos alrededor del mundo, gracias a su grupo Amadeus Guitar Duo. Su música se expone en dos producciones discográficas tituladas Toccata in Blue publicada en 1998 y Music for Guitar Solo divulgada en 2007.

Kavanagh se ha presentado como solista con diversas orquestas tales como Berlin Symphony Orchestra, Leipzig Orchestra y Prague Chamber Orchestra. Ha estrenado obras de diversos compositores como Bruce Shavers, Carlo Domeniconi y Roland Dyens, quienes le han dedicado obras y conciertos para guitarra.

Conjuntamente, ha sido galardonada en concursos de guitarra tales como International Guitar Competition Neuchatel (Suiza, 1986), Segovia Competition (España, 1987), International Guitar Competition Gargnano (Italia, 1988) e International Scandinavian Competition (Finlandia, 1988)⁶⁹.

María Catharina Linnemann

Nace en el año 1947 en Ámsterdam (Holanda) y se especializa como compositora, directora orquestal, guitarrista, pianista, violinista y pedagoga. Durante su niñez, su familia se traslada a Inglaterra, lugar en donde comienza sus estudios en piano y violín. Como comenta en una entrevista realizada por Tanja Brecej⁷⁰, su padre, con gran dificultad económica, costaba el pago de las lecciones instrumentales.

En su juventud, se enfocó en la realización de estudios académicos en piano, violín y posteriormente, en dirección orquestal, destacando como estudiante en Royal Academy of Music (Inglaterra). En 1971, se trasladó a Alemania y es a partir de ese momento, que inició su desarrollo profesional como compositora, intérprete y pedagoga musical.

⁶⁹ “About”, *Dale Kavanagh*, acceso el 18 de febrero del 2019, <http://kavanagh.de/about/>.

⁷⁰ Maria Linnemann, entrevistada por Tanja Brecej, 31 de marzo del 2017, https://www.youtube.com/watch?v=l_ddnYXBD6o.

Pese a que sus estudios académicos no se centraron en la guitarra, su gusto por el instrumento estuvo presente desde 1973. Linnemann menciona que su amor hacia la guitarra se debió al guitarrista, violinista y compositor Martin Nicolai⁷¹, quien le motivó a aprender sobre este instrumento musical.

Con respecto a la composición, Linnemann menciona que la guitarra le permite retener todos los sonidos que escucha internamente⁷². Su vínculo con este instrumento se manifiesta en la creación de más de 500 obras para guitarra, piano, música de cámara y orquesta. Cabe destacar que la mayor parte del repertorio se categoriza en nivel principiante, ya que uno de sus objetivos es la apropiación técnica instrumental vinculada con el desarrollo pedagógico.

Por medio de obras cortas y sencillas trabaja diversos recursos de la técnica guitarrística, tales como, melodías para el desarrollo de la técnica del tirado y apoyado, melodías con acompañamiento, arpeggios sencillos a tres dedos, ligados ascendentes y descendentes, y articulaciones como el legato y el staccato.

Las obras para guitarra muestran sus influencias e intereses compositivos, los cuales, se basan en el folklore de Escocia, Inglaterra e Irlanda. Algunas de sus obras proyectan a nivel sonoro una estampa de estos tipos de música, tal como sucede en su obra *Legends and Landscapes*. Igualmente, ha compuesto obras basadas en la música de China, por ejemplo, *Chinese Scenes* y *Snapshots of China*, las cuales reflejan las vivencias personales de la compositora durante su estadía en este país, a través de una variedad de sonoridades.

⁷¹ Maria Linnemann, entrevistada por Tanja Brecej, 31 de marzo del 2017, https://www.youtube.com/watch?v=l_ddnYXBD6o.

⁷² *Ibid.*

La mayoría de sus composiciones se encuentran publicadas en tres casas editoriales. La primera de ellas es la editorial RICORDI, la segunda es la casa editorial Haus der Musik Trekel (Holanda) y la casa editorial Henry Lemoine (Francia).

Linnemann se ha desenvuelto en el campo pedagógico musical, laborando como docente en Musikschule Gütersloh (Alemania) por más de 20 años, y en Henan University (China) durante el periodo del 2000 al 2005. En la actualidad, trabaja como docente invitada en composición en diversas instituciones en Alemania y se dedica a dar clases particulares de música en ese país.

La compositora ha sido galardonada con algunos premios del Royal Academy of Music (Londres), fue seleccionada para recibir clases maestras con la compositora, directora y docente francesa Nadia Boulanger, así como, con el director austriaco Charles Mackerras. Su auge como compositora para guitarra la ha llevado a destacarse en algunas regiones del mundo como Asia, Escandinavia, Islandia, Norteamérica y Suramérica⁷³. Asimismo, ha participado como jurado en concursos internacionales de guitarra tales como 17th International Guitar Festival realizado en República Checa en 2008, e International Guitar Academy Berlin efectuado en Alemania en 2018.

En resumen, se denota cómo la profesionalización de Linnemann, Kavanagh, Kruisbrink y Assad se constituye bajo tres facetas, es decir, como compositoras, intérpretes musicales y pedagogas. Las compositoras han cimentado un acervo compositivo amplio, reforzando la literatura guitarrística a través de una diversidad de técnicas y estilos musicales. Además, los premios internacionales obtenidos por medio de sus composiciones y ejecuciones recalcan la relevancia y calidad de sus trabajos.

⁷³ “Maria Linnemann”, *RICORDI*, 18 de febrero del 2019, <https://www.ricordi.com/en-US/Composers/L/Linnemann-Maria.aspx?search=maria%20linnemann>.

Acerca de las obras: categorización por niveles principiante, intermedio y avanzado

Las siete obras seleccionadas se organizan bajo un criterio de dificultad categorizado en tres niveles: principiante, intermedio y avanzado. Los parámetros de clasificación se asignan a partir de la visión musical y técnico instrumental de las compositoras, así como de las casas editoriales. Cada composición difiere en cuanto a su nivel de dificultad, al uso de técnicas instrumentales y a la exigencia interpretativa.

El nivel principiante corresponde a obras de corta duración, cuya característica yace en el abordaje de técnicas simples que permitan el estudio y aprendizaje básico de la guitarra. El nivel intermedio corresponde con obras o estudios de mayor extensión, que implican el aprendizaje y aplicación de técnicas más complejas, las cuales pueden incluir articulaciones, dinámicas o modificaciones tímbricas. El nivel avanzado se identifica por el estudio y ejecución de obras con técnicas instrumentales complejas, las cuales pueden incluir técnicas extendidas, cambios tímbricos, variabilidad de tempo o métricas, e incluso, combinaciones de diversos recursos técnicos.

Bajo este criterio, las obras seleccionadas se categorizan en:

- a. dos obras pertenecientes al nivel principiante
- b. dos obras pertenecientes al nivel intermedio
- c. tres obras pertenecientes al nivel avanzado

Nivel principiante

Con respecto a la primera obra seleccionada, ésta se titula Piraten-Suite (Suite pirata). Se compone de tres movimientos cortos titulados Auf hoher see, Die schwarze piratenflagge y Auf beutejagd cuya traducción es En alta mar, La bandera pirata y Cazando presas. Esta obra compuesta por María Linnemann se publica en el año 1991, bajo el sello de la casa editorial RICORDI. Se encuentra catalogada como una obra de nivel principiante e integra un catálogo de obras llamado Gitarren Geschichten 2 (Historias de guitarra 2), el cual contiene tres suites sencillas para guitarra⁷⁴.

Profundizando sobre la obra, se presentan tres escenas que narran la aventura de los piratas en alta mar, a través de una diversidad de sonoridades e intencionalidades musicales. Reflejo de ello son las sugerencias interpretativas: el primer movimiento debe ser animado, el segundo movimiento debe ser enérgico y con entusiasmo, y el último movimiento sugiere un estado de nerviosismo.

La estructura compositiva consiste en una suite, es decir, un conjunto de piezas que presentan ideas, motivos e incluso una armonía similar en la mayoría de los movimientos. El primer movimiento es el único que diverge en cuanto a la tonalidad y a la métrica, presentando una métrica de 4/8 en tonalidad de la menor que culmina en la subdominante. Por el contrario, el segundo y tercer movimiento se presentan con métrica de 4/4 y en tonalidad de mi menor, manteniendo una mayor sucesión entre cada escena.

⁷⁴ La obra Piraten-Suite se encuentra en el catálogo inscrito con código editorial SY2529 y código internacional ISBN 979-2042-2529-3.

La segunda obra seleccionada se titulada Canzone d'Amore (Canción de amor). Esta obra compuesta por María Linnemann se publica en el año 1994, bajo el sello de la casa editorial RICORDI. Dicha obra pertenece a un catálogo titulado Suite for Lovers (Suite para amantes), el cual, se basa en reflejar escenas e historias relativas al amor, al deseo o a los sueños⁷⁵.

La obra se desarrolla con una métrica de 4/4 en tonalidad de re mayor, en donde, se plantea una introducción, un desarrollo y un final, siendo similar a una coda. Además, se presenta una melodía acompañada por derivaciones de acordes, los cuales, se exponen en un viaje tonal de tónica, subdominante, dominante y tónica.

Nivel intermedio

La primera obra seleccionada se titula The last song (La última canción), compuesta por Clarice Assad en 2010 y publicada en Virtual Artists Collective Publishing, una imprenta y tienda virtual administrada por la compositora. De esta obra existen dos versiones, una para guitarra solista y otra para dúo de guitarras, siendo interpretada por guitarristas como David Russell, quien realiza la digitación de la obra, así como, Sergio Assad, Odair Assad y Ondrej Vesely.

Con respecto a la concepción interpretativa de la obra, se destaca su expresividad y la serenidad reflejada a través de los sonidos. Se estructura en tres secciones, conteniendo una forma musical ABC. Además, presenta una textura de melodía acompañada, en donde, a través de una derivación de acordes entre el bajo y el acompañamiento en triadas, se configuran las ideas y motivos melódicos.

⁷⁵ La obra Canzone D'Amore se encuentra en el catálogo inscrito con código editorial SY2579 y código internacional ISBN 979-02042-2917-8.

Se hace relevante mencionar que esta obra presenta *scordatura*, entendida como una forma de designar una afinación diferente a la normalmente establecida⁷⁶. Es así como, la guitarra presenta una afinación alterada tanto en la sexta como en la quinta cuerda, siendo modificada su altura a las notas do3 y sol3.

Por otra parte, la segunda obra seleccionada es Soledad, compuesta por María Linnemann. Dicha composición se publica en 2008 bajo el sello editorial RICORDI⁷⁷. Con respecto a la influencia compositiva de la obra, se resalta el uso de la cadencia andaluza, cuya conformación se basa en la sucesión armónica de cuatro acordes: el primer grado menor, el séptimo grado mayor, el sexto grado mayor y el quinto grado con séptima mayor. Asimismo, la obra se constituye por una introducción, tres secciones (ABC) y la reiteración de la sección A.

Nivel avanzado

La primera obra seleccionada se titula Prelude 1,2,3 compuesta por Dale Kavanagh en el año 2006. Forma parte del catálogo Three preludes for guitar (Tres preludios para guitarra) publicado por la editorial Chanterelle⁷⁸. En relación con el preludio 1, éste se presenta en la tonalidad de sol mayor, es de carácter flexible y libre en cuanto al uso del pulso y del fraseo. Además, se estructura en tres secciones diferentes (ABC), culminando con la reexposición de la sección A. El preludio 2 se concibe a través de una idea musical tomada del rock, presentando un bajo continuo u obstinado. La obra se desarrolla en la tonalidad de la mayor, exponiendo una serie

⁷⁶ Boyden, David D.; Robin Stowell, Mark Chambers, James Tyler, and Richard Partridge. "Scordatura". *Grove Music Online*. 2001; Acceso 31 de agosto del 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com.exproxy.sibdi.ucr.ac.cr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000041698>.

⁷⁷ La obra Soledad se encuentra en el catálogo inscrito con el código editorial SY2880 y el código internacional ISBN 979-02042-2880-5.

⁷⁸ La obra Preludes 1,2,3 se encuentra en el catálogo inscrito con código editorial ECH0775 y código internacional ISBN 979-02047-0227-5.

de recursos técnicos y melódicos divididos en dos secciones (AB). Al igual que en el prelude 1, se retoma la sección A para culminar el movimiento.

De manera similar, el prelude 3 se desarrolla en tres secciones (ABC) y una coda. Este prelude se presenta en la tonalidad de re mayor y posee una variabilidad rítmica en métricas de 6/8 y 3/4. A través de esta obra, se emplean diversos recursos técnicos de la guitarra, los cuales, se vinculan con la búsqueda de sonoridades, cambios tímbricos y dinámicas.

Por otra parte, la segunda obra de nivel avanzado se titula Homenaje a Paco de Lucía, compuesta por Annette Kruisbrink en 1983. En esta composición se utiliza una serie de armonías andaluzas, especialmente la cadencia frigia, así como técnicas propias del flamenco como rasgueos, escalas a velocidad y trémolo a cinco dedos. Fue escrita con la finalidad de exponer algunas influencias musicales de este estilo musical y rendir homenaje al guitarrista Paco de Lucía, quien se convirtió en una figura admirada por la compositora. Esta obra se encuentra en el catálogo Deux hommages (Dos homenajes) publicado en el año 1987 por la casa editorial Van Teeseling⁷⁹.

En cuanto a la estructuración de la obra, ésta se divide en tres secciones. La primera sección (A) tiene un carácter introductorio, es rítmica y presenta un motivo melódico desarrollado mediante derivaciones de acordes, concluyendo en una escala a velocidad. En la segunda sección (B) se desarrolla el tema de la obra y se expone un extracto musical con frases más expresivas, libres y lentas. Esto da paso a una tercera sección (C) que se formula a partir del recurso técnico conocido como trémolo flamenco, partiendo de una serie de derivaciones de acordes alusivos a la cadencia frigia. La obra culmina con una coda, en donde, se expone el tema de la sección B.

⁷⁹ La obra Homenaje a Paco de Lucía se encuentra en el catálogo inscrito con código editorial VT289 y código internacional OL23639648M.

Cabe señalar que esta composición tiene la particularidad de dar un cierre inconcluso, en donde una idea musical se repite constantemente hasta llegar a ser inaudible a través de reducciones de volumen.

La última obra seleccionada para el nivel avanzado se titula Carnatic Interlude (Interludio carnático), escrita por Annette Kruisbrink en el año 2008 y publicada en la casa editorial Les Productions D'Oz⁸⁰.

Con la finalidad de comprender la influencia de esta obra, se hace necesario definir la música carnática como un estilo de música clásica específico del sur de la India, que se caracteriza por contener notas e intervalos disonantes, patrones de notas o frases que se modifican a través de la improvisación y variabilidad de ritmo⁸¹. Ante esto, se emplean diversas métricas tales como 6/8, 3/4, 6/4, 4/4, 2/4 y 2/8, generando una variabilidad y dificultad rítmica.

En cuanto a su estructura, la obra se divide en siete secciones. Se hace vital señalar que la sección B, C y D exponen un mismo motivo temático caracterizado por una línea melódica que se presenta en diversas alturas, pero con ritmos y recursos técnicos distintos, los cuales, giran en torno a la tonalidad de re menor. En la sección E y F se conceptualiza un nuevo material temático, centrado en la tonalidad de la menor. A través de la idea musical propuesta en dichas secciones, la obra adquiere unidad, debido a la elaboración de una transición que permite vincular el material de la sección C y la coda. De esta manera, se retorna a la tonalidad de re menor, empleando las ideas musicales planteadas en la primera sección.

⁸⁰ La obra Carnatic Interlude se encuentra en el catálogo inscrito con código editorial DZ1300 y código internacional ISBN 978-28965-5199-6.

⁸¹ Jasmine Hornabrook, "Songs of the Saints: Song paths and pilgrimage in London's Tamil Hindu Diaspora". *Asian Music* 49, n.º 2 (2018): 144.

A nivel interpretativo, la compositora se centra en la búsqueda de sonoridades que van desde el sonido *dolce* de la guitarra, hasta el sonido metálico. Además, se presentan retos en cuanto al uso de articulaciones en la guitarra, así como recursos técnicos complejos, al vincular los principios de la técnica de la guitarra clásica con la técnica de la guitarra flamenca.

Acerca de los recursos técnicos: identificación y congruencia con la enseñanza-aprendizaje

El aprendizaje de recursos técnicos se convierte en un medio para el fortalecimiento de las capacidades de asimilación, dando paso a la apropiación, análisis y reformulación de conocimientos técnico-instrumentales en la enseñanza-aprendizaje de la guitarra. A través de los saberes musicales, guitarrísticos y pedagógicos se identifican mecanismos técnicos, articulaciones y técnicas extendidas, necesarios para el estudio y ejecución del instrumento.

Asimismo, los recursos técnicos identificados en las obras constituyen una secuencia de conocimientos que va desde lo simple hasta lo complejo, dando lugar al aprendizaje gradual. La descripción y ejemplificación de los elementos técnicos en las obras escogidas para esta investigación se organizan en tres niveles de dificultad: nivel principiante, intermedio y avanzado. Para facilitar la descripción y ejemplificación de los recursos técnicos utilizados por las compositoras, se emplea una nomenclatura tanto en mano derecha como mano izquierda.

Abreviaturas que indican los dedos de la mano derecha:

p = pulgar
i = índice
m = medio
a = anular
e = meñique

Abreviaturas que indican los dedos de la mano izquierda:

1 = índice
2 = medio
3 = anular
4 = meñique

Ilustración 1: Nomenclatura para descripciones técnicas y ejemplos. Rodríguez, "Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca". Revista Artes y Letras 2015, 221.

Mecanismos técnicos del nivel principiante ubicados en las obras

1. Acordes

Los acordes son un elemento esencial en la guitarra debido a la característica armónica del instrumento. El acorde se conforma por un grupo de notas ejecutadas de manera simultánea o consecutiva, en donde se mantiene una posición fija en la mano izquierda. La ilustración 2 muestra un acorde de re mayor con suspensión 4-3.



Ilustración 2: Linnemann, Canzone D'Amore. Acordes, compás 44.

2. Arpeggios

Los arpeggios se consideran una sucesión de notas, en donde, los dedos de mano derecha pulsán diversas cuerdas de manera alterna. Este mecanismo se puede direccionar en forma ascendente o descendente, aplicando distintas combinaciones de los dedos en mano derecha. La ilustración 3 muestra la utilización de un arpeggio a tres dedos ascendente y descendente.



Ilustración 3: Linnemann, Auf Hoher See. Arpeggios, compás 17-19.

3. *Cejilla*

La cejilla o barra se considera uno de los mecanismos más complejos de lograr, debido a la resistencia del dedo 1. En el mecanismo de cejilla convergen dos fuerzas o pesos, es decir, se potencia la fuerza del dedo índice y antebrazo en contra de la gravedad, y la fuerza del dedo pulgar a favor de la gravedad, direccionando la presión mediante un movimiento de pinza. Al ser un mecanismo complejo, se requiere del fortalecimiento de la falange proximal, media y distal, por medio de la apropiación y autoconocimiento del peso, fuerza y resistencia del dedo.

Para aplicar esta técnica se debe trabajar la colocación del dedo 1, de manera tal, que éste puede tener una posición vertical, redondeada o transversal, en relación con las dimensiones del traste de la guitarra⁸². Cabe señalar que en la digitación guitarrística se utiliza el número romano para indicar en cuál traste se realiza la cejilla. Como se muestra en la ilustración 4, la barra se aplica sobre el traste número II, manteniendo la sonoridad de la primera y sexta cuerda.



Ilustración 4: Linnemann, *Canzone D'Amore*. *Cejilla*, compás 21-22.

4. *Movimiento simultáneo a dos dedos*

El movimiento simultáneo se basa en la pulsación de dos cuerdas distintas (consecutivas o alternas), mediante el uso de dos dedos de la mano derecha. Para la consecución de este movimiento, ambos dedos parten de la tensión y distensión de la falange media, la cual, se dobla mediante un movimiento flexor hacia la palma de la mano. Tal y como se muestra en la ilustración

⁸² Véase anexo VI.

5, el uso del movimiento sincronizado de mano derecha e izquierda permite la ejecución del mecanismo.



Ilustración 5: Linnemann, *Auf Beutejagd*. Cuerda doble, compás 10-11.

5. Ligados

El ligado es un mecanismo técnico que permite unir una, dos o más notas, de manera tal, que se aporta ligereza en la ejecución. En relación con los ligados ascendentes, estos se realizan mediante un pisado percutido de los dedos de mano izquierda, lo cual, reduce la vibración de la cuerda previamente pulsada⁸³; tal y como explica Pedreira. A su vez, los ligados descendentes se ejecutan por medio de un movimiento hacia abajo, requiriendo una adecuada colocación y pulsación de la nota inferior del ligado en la mano izquierda. En ambos casos, la mano derecha solo ejecuta la primera nota del ligado.

En la guitarra, los ligados se realizan mediante combinaciones que pueden incluir el movimiento de los dedos 1, 2, 3 y 4. Como se observa en la ilustración 6, se incluye un ligado descendente y ascendente con los dedos 3-2 y 2-3.



Ilustración 6: Linnemann, *Canzone D'Amore*. Ligados, compás 25-26.

⁸³ Pedreira, *Para un enfoque corporal de la técnica guitarrística* (Cuba: Instituto Superior de Arte, 2015), 76.

6. Posiciones fijas

Las posiciones fijas se basan en mantener un ordenamiento de los dedos de mano izquierda, conservando una posición determinada durante un pasaje o idea musical. La colocación fija de un dedo, o bien, de un bloque de dedos sobre cualquier traste de la guitarra propicia la reducción en la cantidad de movimientos y el incremento de la relajación en la mano izquierda. En la ilustración 7 se mantiene la colocación de los dedos 1 y 3 sobre las notas la y re, ubicadas en tercera y segunda cuerda respectivamente, mientras la nota aguda cambia en cada compás.



Ilustración 7: Linnemann, *Auf Hoher See*. Posición fija, compás 1-2.

7. Pulgar

El pulgar de la mano derecha realiza una diversidad de funciones, desde tocar melodías en las cuerdas graves, es decir, en la zona de los bordones, así como rasguear diversas cuerdas. El estudio del movimiento del pulgar es vital, ya que es distinto a los movimientos del resto de dedos. En otras palabras, el pulgar realiza movimientos verticales (de arriba hacia abajo o viceversa) o bien, movimientos circulares, en donde, el ángulo de ataque del dedo inicia y termina en un mismo punto.

A diferencia del resto de dedos de la mano derecha, el pulgar se caracteriza por poseer un tendón propio, lo cual, incrementa la capacidad motora mediante la agilidad y fuerza, debido a su riqueza anatómica. Como evidencia del aprovechamiento de este mecanismo, en la ilustración 8 se ejemplifica el uso del pulgar para la ejecución de la línea melódica, la cual, se establece mediante las notas escritas con plica descendente.



Ilustración 8: Linnemann, *Die schwarze Piratenflagge*. Uso del pulgar, compás 1-3.

Mecanismos técnicos del nivel intermedio ubicados en las obras

1. Media cejilla

La media cejilla o media barra es un mecanismo técnico de mano izquierda que se basa en la presión específica del dedo 1 sobre dos, tres o cuatro cuerdas en un mismo traste. Para un adecuado uso de la media barra se puede distender el dedo 1 en forma transversal, redondeada, o bien, realizando un doblamiento de la falange distal del dedo⁸⁴. Con el fin de ejemplificar, en la ilustración 9 se muestra el uso de la media cejilla para pulsar la primera, segunda, tercera y cuarta cuerda de la guitarra, específicamente sobre el traste V y IV.

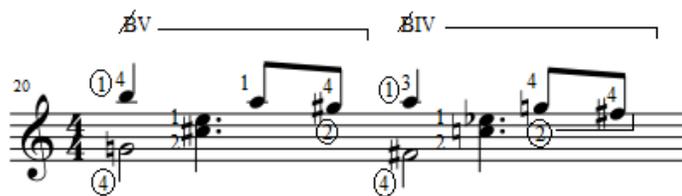


Ilustración 9: Assad, *The last song*. Media cejilla, compás 20.

2. Movimiento simultáneo a tres dedos

Para pulsar tres cuerdas en forma simultánea se utiliza el movimiento sincrónico de tres dedos de la mano derecha. Por lo general, este mecanismo se realiza mediante las combinaciones

⁸⁴ Véase anexo VII.

pim o ima. Como se muestra en la ilustración 10, se incluyen movimientos simultáneos en dos y tres cuerdas.

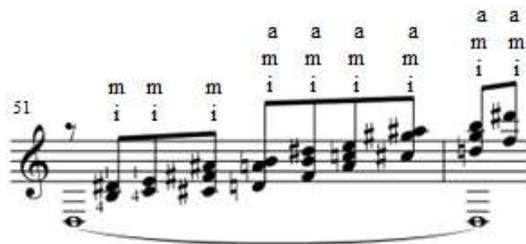


Ilustración 10: Assad, *The last song*. Movimiento a tres dedos, compás 51-52.

3. Trémolo

El trémolo es un mecanismo técnico que se conforma de un bajo más la reiteración de tres notas sobre una misma cuerda⁸⁵, empleando una fórmula estandarizada pami. Para una adecuada ejecución de la técnica del trémolo se requiere la apropiación y autoconocimiento de la relajación de la mano derecha, con el objetivo de proporcionar mayor ligereza y velocidad en el patrón técnico. Asimismo, para que la técnica sea auditivamente entendible, se debe proveer un adecuado movimiento de los dedos, cuyo punto de ataque y salida de la cuerda sea exacto, es decir, que no se atrase ni adelante la rítmica.

El trémolo se puede efectuar en primera, segunda, tercera y hasta cuarta cuerda, por lo que, el conocimiento de las distancias entre una cuerda y otra se hace vital para un adecuado desenvolvimiento motriz de la mano derecha, que aporte naturalidad y relajación al mecanismo. En la ilustración 11 se muestra el patrón del trémolo en diversas cuerdas de la guitarra.

⁸⁵ Ramonet Rodríguez, “Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca: historia, desarrollo, aporte y mecanismos”. *Káñina* 2, n.º 39 (2015): 226.

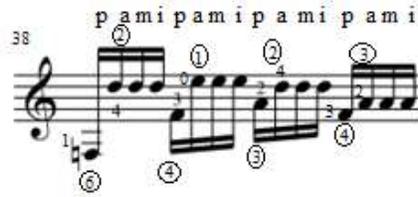


Ilustración 11: Linnemann, Soledad. Trémolo, compás 38.

Mecanismos técnicos del nivel avanzado ubicados en las obras

1. Arpeggios circulares

Los arpeggios circulares se constituyen por patrones ascendentes y descendentes de notas consecutivas, los cuales, se realizan mediante la técnica de tirado, es decir, mediante el movimiento flexor del dedo. Este tipo de mecanismo generalmente se presenta en patrones rítmicos rápidos de semicorcheas o fusas, por lo que, el trabajo de tensión y distensión de cada dedo se hace vital para que el mecanismo sea ligero y veloz. Como se muestra en la ilustración 12, se ejecuta una combinación de arpeggios ascendentes y descendentes a cuatro dedos en mano derecha.



Ilustración 12: Kavanagh, Prelude 1. Arpeggio circular, compás 9-11.

2. Arpeggio flamenco

El arpeggio flamenco parte de una sucesión de notas o grupos de notas. Difiere del recurso técnico de la guitarra clásica ya que los arpeggios descendentes se realizan con combinaciones de ligados o bien con arrastres de dedos en mano derecha, generando así, una sonoridad similar a la del rasgueado. Este tipo de arpeggio requiere un mayor dominio motor debido a que no solo se debe

4. *Figueta*

El mecanismo técnico de figueta se basa en un movimiento alterno del pulgar e índice o pulgar y medio. Específicamente, la acción motora se lleva a cabo cuando el dedo pulgar pasa por encima del dedo índice o medio⁸⁶, creando una posición en cruz. La figueta se considera uno de los mecanismos técnicos más usados en la música para vihuela o laúd, siendo apropiada también en la técnica de la guitarra. Como explica Javier Roa, existen dos tipos de figueta: la figueta extranjera en donde el pulgar se mueve por debajo del dedo índice y la figueta castellana, en donde el pulgar se mueve por encima del dedo índice⁸⁷.

Ante esto, se hace necesario mencionar que el uso de dicho mecanismo sigue estando presente en los principios técnicos de la guitarra y se convierte en un elemento valioso para la ejecución de patrones de notas en cuerdas conjuntas o alternas. En la ilustración 15 se muestra el uso de la figueta en la pulsación de una secuencia de notas en grupos de semicorcheas.



Ilustración 15: Kavanagh, *Prelude 1. Figueta*, compás 75-76.

5. *Ligados circulares*

Los ligados circulares se constituyen por la combinación de un ligado ascendente y uno descendente o viceversa, de tal forma que, el mecanismo de mano izquierda parte de pisar en forma percutida la cuerda y luego, enganchar la misma con un movimiento hacia abajo, mediante el

⁸⁶ Mario Alcaraz y Roberto Díaz, *La guitarra: historia, organología y repertorio* (Alicante: Editorial Club Universitario, 2010), 42.

⁸⁷ Javier Roa, “Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón”. *Revista de Musicología* 34, n.º 2 (2011): 121.

apoyo del dedo sobre la cuerda próxima. Este recurso técnico puede efectuarse con diversas fórmulas que combinan los dedos 1, 2, 3 y 4. Como se muestra en la ilustración 16, el uso de los ligados circulares se presenta mediante una ligadura de articulación que une cuatro notas.

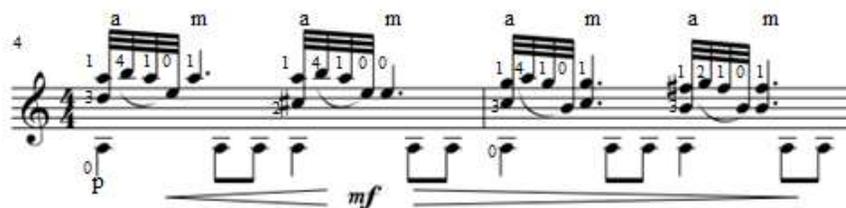


Ilustración 16: Kavanagh, *Prelude 2*. Ligado circular, compás 4-5.

6. Escalas a velocidad

La realización de escalas a velocidad se efectúa mediante la alternancia de dos o tres dedos, o bien, por medio del arrastre de un dedo de una cuerda a otra, sobretodo, cuando se presentan escalas descendentes. Para efectuar el mecanismo, se deben colocar los dedos en forma frontal, permitiendo que el movimiento de retorno desde el punto de ataque sea “lo más pequeño posible, como si se tratara de un pequeño rebote natural”⁸⁸, como explica Rodríguez. En la ilustración 17 se muestra una escala a velocidad ejecutada por medio de la alternancia de los dedos medio e índice.



Ilustración 17: Kruisbrink, *Homenaje a Paco de Lucía*. Escala a velocidad, compás 30.

⁸⁸ Rodríguez, “Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca”, 228.

7. Rasgueo

El rasgueo se considera uno de los elementos más relevantes de la guitarra flamenca y ha tenido un papel importante como recurso para el acompañamiento del canto o baile⁸⁹. Los rasgueos se realizan por medio de movimientos extensores, en donde el dedo de mano derecha realiza una acción hacia afuera, contrario a los movimientos de pulsación del tirado o apoyado.

Este mecanismo técnico se puede ejecutar mediante una gran cantidad de variantes, que parten desde el rasgueo con pulgar, el cual roza todas las cuerdas de la guitarra; el movimiento de pulgar junto con dedo índice o medio, conocido como rasgueo de bola y el rasgueo redondo, en donde el pulgar y el resto de los dedos se articulan con un movimiento extensor. Cabe señalar que en los rasgueos se puede emplear el dedo meñique, lo que permite realizar variantes rítmicas con figuras de tresillos, cinquillos, seisillos, entre otros. En la ilustración 18 se muestra el uso del rasgueo con pulgar, en donde se rozan todas las cuerdas de la guitarra, direccionando el sonido hacia la nota más aguda del acorde.

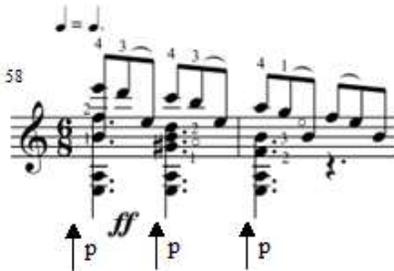


Ilustración 18: Kavanagh, *Prelude 3. Rasgueo*, compás 58-59.

⁸⁹ Eusebio Rioja, “La guitarra flamenca: sus técnicas interpretativas, orígenes, historia y evolución”. *Sinfonía virtual* n.º 32 (2017): 89.

8. Trémolo flamenco

En cuanto al trémolo flamenco, éste se basa en la secuenciación de notas en una misma cuerda, alternando con el dedo pulgar en mano derecha. Rodríguez menciona que el mecanismo técnico se presenta con “el ataque del bajo con el pulgar, más la reiteración de cuatro notas en una misma cuerda, que se realiza con los dedos índice, anular, medio e índice nuevamente”⁹⁰. En la ilustración 19 se muestra el patrón de trémolo flamenco mediante la agrupación rítmica en cinquillos.

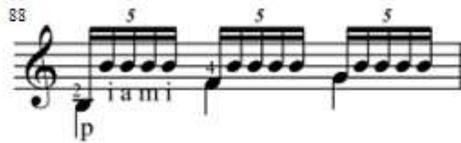


Ilustración 19: Kruisbrink, *Homenaje a Paco de Lucía*. Trémolo flamenco, compás 88.

Articulaciones ubicadas en las obras

Las articulaciones identificadas en las obras se abordan en el nivel principiante, intermedio y avanzado; por lo tanto, su adecuado aprendizaje se hace vital para la aplicabilidad en las diversas etapas formativas.

1. Acento

Esta articulación permite intensificar la sonoridad de una nota dentro de una línea melódica. En la ejecución guitarrística, los acentos se realizan por medio de los dedos de la mano derecha, a través de un mayor empuje y roce entre el ángulo de la uña y el punto de ataque, resaltando una nota por encima de otra. En la ilustración 20 se señala el acento mediante el signo >, el cual se coloca por debajo de la nota a articular.

⁹⁰ Rodríguez, “Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca”, 226.



Ilustración 20: Kruisbrink, Homenaje a Paco de Lucía. Acento, compás 20-22.

2. Arpegiado

El arpegiado se basa en la realización sucesiva de las notas de un acorde y se caracteriza por tener un carácter ornamental y expansivo. Como se muestra en la ilustración 21, se señala el arpegiado con el signo $\{$ colocado al lado izquierdo del acorde o bloque de notas.



Ilustración 21: Linnemann, Soledad. Arpegiado, compás 5.

3. Legato

El legato consiste en la consecución de sonidos en donde no existe una interrupción entre una nota y otra. En la guitarra, el legato es una articulación compleja que requiere la coordinación de movimientos en mano derecha e izquierda, con el fin de mantener la resonancia de una nota durante un periodo de tiempo suficiente para que se combine con la siguiente. Como se muestra en la ilustración 22, el legato se indica mediante ligaduras de prolongación que posibilitan el mantenimiento de un sonido mientras se pulsa una nota nueva.



Ilustración 22: Linnemann, Canzone D'Amore. Legato, compás 6-7.

4. *Plaqué*

El *plaqué* se basa en la pulsación de acordes en bloque, es decir, en forma simultánea, generando una mayor claridad en la definición armónica y fraseo. Como se observa en la ilustración 23, se ejecuta el acorde o bloque de notas mediante este recurso.



Ilustración 23: Linnemann, Auf Hoher See. Plaqué, compás 24.

5. *Staccato*

El *staccato* se basa en la realización de sonidos cortos, los cuales, se ejecutan mediante movimientos cortos, centrados en el levantamiento de la falange distal y media de los dedos, lo cual, permite la rapidez en la distensión de los músculos extensores⁹¹. En la ilustración 24 el *staccato* se señala con un punto por encima de la nota.



1. Armónico

El armónico se basa en una variación de la frecuencia del sonido partiendo de su nota fundamental. En la guitarra se pueden realizar armónicos naturales y armónicos artificiales. Los primeros se obtienen sobre los trastes cinco, siete, nueve y doce; con una presión mínima se pulsa y retira el dedo de mano izquierda para producir el efecto sonoro. Estos armónicos se indican en números romanos con el respectivo número del traste. Como ejemplo, en la ilustración 25 se muestra el armónico natural sobre el traste XII.



Ilustración 25: Linnemann, Soledad. *Armónicos naturales*, compás 58.

Con respecto a los armónicos artificiales, éstos se realizan partiendo de la ejecución de una nota en cualquier traste y en donde, de manera sincrónica, la mano derecha efectúa el movimiento de pulsación para generar el efecto de sonido, produciendo una sonoridad octavada de la nota⁹². En la ilustración 26 se denota el uso del armónico artificial mediante la abreviatura “*arm. art.*”, por encima de las notas a ejecutar con esta técnica.

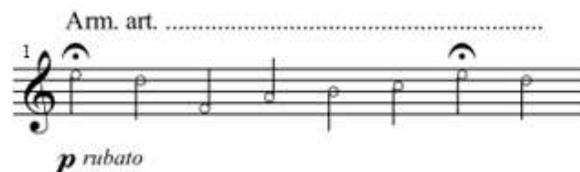


Ilustración 26: Linnemann, Soledad. *Armónicos artificiales*, compás 1.

⁹² “Los armónicos en la música para guitarra”, *Arte pulsado*, acceso el 03 de marzo del 2019, <http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/armonicosjulio2011/armonicosjulio2011.html>.

2. Bend

El bend se considera una técnica derivada de estilos como el rock o el blues. La apropiación de dicho recurso técnico consiste en pulsar una nota con la mano izquierda y estirar la cuerda de arriba hacia abajo o viceversa, con el objetivo de obtener una nota más grave o más aguda. Esto permite generar una modificación tímbrica a través del movimiento de la mano. En la ilustración 27 se indica el bend mediante el uso de dos flechas descendentes, en donde, se debe estirar la primera y segunda cuerda hacia arriba.

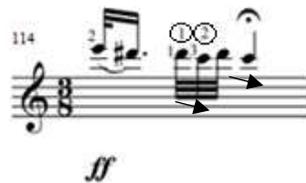


Ilustración 27: Kruisbrink, Carnatic Interlude. Bend, compás 114.

3. Glissando

Esta técnica se basa en el deslizamiento de los dedos de mano izquierda, de manera tal, que se realiza un traslado cromático de una nota a otra. Cabe mencionar que el glissando puede ser ascendente o descendente, dependiendo de las características de la obra en estudio. Como se muestra en la ilustración 28, se señala el glissando mediante la abreviatura *gliss*, indicando un movimiento cromático ascendente.



Ilustración 28: Kruisbrink, Carnatic Interlude. Glissando, compás 119-120.

4. Scordatura

Diego Sabadell define la *scordatura* como una “afinación especial que difiere de la afinación convencional”⁹³; es así como, se puede producir una serie de modificaciones en el tono y sonoridad de la guitarra, que a su vez, acarrea una mayor dificultad en cuanto a los procesos de digitación y lecto-escritura musical en el instrumento. En la ilustración 29 se indica el cambio de afinación al inicio de la obra y se muestra el cambio de tonalidad de cada cuerda con el cifrado anglosajón, es decir, con letras.



Ilustración 29: Assad, *The last song*. *Scordatura*, compás 1.

De esta manera, los mecanismos, articulaciones y técnicas extendidas conforman los recursos técnicos identificados en las siete obras seleccionadas, los cuales, se fundamentan en el aprendizaje gradual por medio de la secuenciación de los conocimientos obtenidos en el repertorio escrito por Annette Kruisbrink, Clarice Assad, Dale Kavanagh y María Linnemann.

⁹³ Diego Sabadell, “Nuevos lenguajes en el repertorio guitarrístico”. *Cuadernos de Investigación Musical*, n.º 5 (2018): 101.

CAPÍTULO II: ANÁLISIS DE EJES-PROBLEMA PARA LA SÍNTESIS Y SOLUCIÓN DE DIFICULTADES MOTRICES EN LA ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LA GUITARRA

Este capítulo se centra en el análisis de ejes-problema identificados en las siete obras seleccionadas de compositoras, intérpretes y pedagogas del siglo XXI. Cada eje-problema consiste en un reto técnico, el cual, se analiza y se codifica por medio de cuadros descriptivos. A través del análisis y codificación de las dificultades halladas, se proporcionan posibles soluciones técnicas con miras al enriquecimiento de la enseñanza y aprendizaje de la guitarra.

El eje-problema: análisis, codificación y solución de retos técnicos

Este apartado se deriva en dos fases: la fase de análisis y la fase de codificación. En la fase de análisis se brinda una descripción del eje-problema y se proporciona una variedad de soluciones técnicas para cada reto. En la fase de codificación se esquematizan los ejes-problema por medio de cuadros descriptivos, los cuales indican la ubicación, clasificación (mecanismos, articulaciones, técnicas extendidas) y solución técnica de cada reto en las obras seleccionadas del nivel principiante, intermedio y avanzado.

Nivel principiante

I. Piraten suite (María Linnemann)

a. Ejes-problema: identificación y solución técnica

A partir del estudio de la obra se determina un primer eje-problema centrado en el uso de la técnica del tirado por medio de arpegios ascendentes y descendentes a tres dedos. Este mecanismo técnico requiere de un adecuado movimiento flexor desde la falange distal y media, en

donde, los dedos se movilizan en forma controlada y rítmica por medio de un ataque direccionado entre un punto de la cuerda y el roce de la uña. En la ilustración 30 se muestra el arpeggio mediante la ejecución de la tercera, segunda y primera cuerda de la guitarra y viceversa, empleando los acordes de re mayor con cuarta suspendida, re mayor y do mayor.



Ilustración 30: Piraten Suite, eje-problema 1.

La solución del primer eje-problema consiste en la variabilidad de ejecución del arpeggio ascendente y descendente, el cual, se deriva en el uso de fórmulas como pim, pia o ima. La aplicación de dichos patrones se relaciona con la naturalidad mecánica de la mano y con el trabajo de independencia, es decir, con la individualización del movimiento, fuerza y peso de los dedos pulgar, índice, medio y anular. Como se muestra en la ilustración 31, el arpeggio se puede ejecutar de diversas maneras, sin afectar la secuenciación rítmica y melódica, la sonoridad, o bien, la construcción compositiva.



Ilustración 31: Piraten Suite, solución técnica del eje-problema 1.

10 p i m a m i p
fórmula 1
movimiento flexor
del pulgar

10 p i m a m i p
fórmula 2
movimiento circular
del pulgar

10 p - p i m i p - p
fórmula 3
movimiento flexor
del pulgar

10 p - p i m i p - p
fórmula 4
movimiento circular
del pulgar

Ilustración 33: Piraten Suite, solución técnica del eje-problema 2.

Por otra parte, en el segundo movimiento de la obra se identifica un tercer eje-problema, en donde se combina el uso de dos cuerdas que acompañan una melodía en el bajo. Ante esto, se halla la dificultad técnica de combinar un movimiento simultáneo de dos dedos en mano derecha, mediante el movimiento flexor de la falange distal y media del dedo, y a la vez, efectuar un movimiento continuo del pulgar, el cual, se da por medio de la tensión y distensión desde un punto de ataque sobre la cuerda.

De acuerdo con la ilustración 34, el pulgar interpreta la línea melódica mientras se ejecuta un acompañamiento con dos cuerdas sobre las notas sol y si, ubicadas en tercera y segunda cuerda, así como las notas do y mi, localizadas en segunda y primera cuerda.



Ilustración 34: Piraten Suite, eje-problema 3.

Con el objetivo de resolver el tercer eje-problema, se propone la combinación im o ma para ejecutar el mecanismo en dos cuerdas. A su vez, la pulsación del pulgar se efectúa por medio del movimiento de flexión de la falange media o del movimiento circular del dedo. En la ilustración 35 se indica la preparación de los dedos im y ma mediante un corchete cuadrado invertido, en conjunto con el ataque del pulgar.



Ilustración 35: Piraten Suite, solución técnica del eje-problema 3.

Con respecto al tercer movimiento de la obra, se presenta una nueva dificultad técnica al ejecutar dos cuerdas con la articulación de staccato, la cual, se realiza sobre el contratiempo del tercer tiempo. Esta articulación implica la gestualidad de movimientos cortos tanto en mano derecha como mano izquierda, a través de una acción rápida de flexión del dedo. Como se muestra en la ilustración 36, el mecanismo de cuerda doble se realiza entre la tercera y segunda cuerda, y la segunda y primera cuerda.



Ilustración 36: Piraten Suite, eje-problema 4.

Con miras a la solución del cuarto eje-problema, se proveen dos maneras para realizar el staccato. Primero, se puede efectuar un movimiento de tensión y distensión, en donde, en forma sincrónica, los dedos im o ma de mano derecha se flexionan por medio de un gesto rápido. Segundo, se puede aprovechar el movimiento de apagado generado en la mano izquierda, el cual, corta la vibración de la cuerda. Como se observa en la ilustración 37, el staccato se indica mediante un punto por encima del contratiempo del tercer tiempo. Asimismo, se mantiene el mecanismo en dos cuerdas por medio de la combinación im o ma.



Ilustración 37: Piraten Suite, solución técnica del eje-problema 4.

b. Codificación de los ejes-problema

Para una mayor comprensión de los ejes-problema analizados, éstos se codifican por medio de un cuadro descriptivo subdividido en cuatro apartados correspondientes a la numeración, descripción, ubicación y solución técnica. Los retos técnicos se reiteran durante el transcurso de la obra, por lo que, en el cuadro 1 se enlistan todos los pasajes musicales identificados como ejes-problema.

EJE-PROBLEMA	DESCRIPCIÓN	UBICACIÓN	RESOLUCIÓN TÉCNICA
1	Mecanismo técnico: Arpegios ascendentes y descendentes a tres dedos, en mano derecha.	Compases 1-3 Compases 6-8 Compases 17-19 Compases 21-23	Variabilidad de arpegios: pim / mip pia/ aip ima / aim
2	Mecanismo técnico: Arpegios ascendentes y descendentes a cuatro dedos, en mano derecha. Articulación: Acento realizado con pulgar en mano derecha.	Compás 10 Compás 12 Compás 14	Arpegio: pima / amip p-pim / mip-p Acento con pulgar: Movimiento circular de aproximación y separación. Movimiento flexor de falange media.
3	Mecanismo técnico: Ejecución de dos cuerdas con los dedos de mano derecha. Movimiento de pulgar en mano derecha.	Compases 1-3 Compases 5-6 Compases 12-14 Compases 19-22	Variabilidad de cuerda doble: im ma Pulgar: Movimiento circular de aproximación y separación. Movimiento flexor de falange media.
4	Mecanismo técnico: Ejecución de dos cuerdas con los dedos de mano derecha. Articulación: Staccato realizado con dos dedos en mano derecha.	Compases 1-10 Compases 17-19 Compases 21-23	Variabilidad de cuerda doble: im ma Variabilidad staccato: Movimiento corto de flexión del dedo en mano derecha. Movimiento de apagado de cuerdas en mano izquierda.

Cuadro 1: Codificación de ejes-problema en obra Piraten Suite, Linemman.

En el cuadro 1 se muestra la variabilidad de posibilidades motoras que favorecen la enseñanza-aprendizaje en la guitarra, en donde, quien aprende puede apropiarse, sintetizar y reformular los mecanismos y articulaciones con miras a una interpretación que se ajuste a sus intereses y capacidades. Como resultado de la aplicabilidad de una serie de recursos técnicos, se enriquece la interpretación y la técnica durante una etapa inicial de la formación guitarrística.

II. Canzone d' Amore (María Linnemann)

a. Ejes-problema: identificación y solución técnica

El primer eje-problema se basa en el uso del ligado ascendente. La dificultad del pasaje musical se halla en el control del peso y fuerza de los dedos de mano izquierda, los cuales, brindan una mayor claridad y precisión al ligado; al mismo tiempo, se ejecutan bajos acompañantes por medio de la pulsación del pulgar en mano derecha. Como se muestra en la ilustración 38, el ligado ascendente se realiza en segunda cuerda, uniéndose las notas do sostenido y re; a su vez, la sonoridad de la nota grave se produce por la acción del pulgar.



Ilustración 38: Canzone D'Amore, eje-problema 1.

Tal y como sucede en la obra, se seleccionan los dedos 2-3 para la ejecución del ligado ascendente. No obstante, desde una perspectiva biomecánica, la combinación 2-3 requiere de un mayor trabajo de independencia, debido a que ambos dedos comparten el mismo músculo

extensor⁹⁵. Por lo tanto, una alternativa para efectuar el ligado ascendente se basa en el uso de los dedos 1-2 ó 1-3, ya que el dedo 1 posee un tendón extensor independiente, cuya acción se realiza de manera natural. En la ilustración 39, se proponen tres fórmulas distintas para la pulsación del ligado, no obstante, se preserva la sonoridad, el ritmo y la intencionalidad musical.

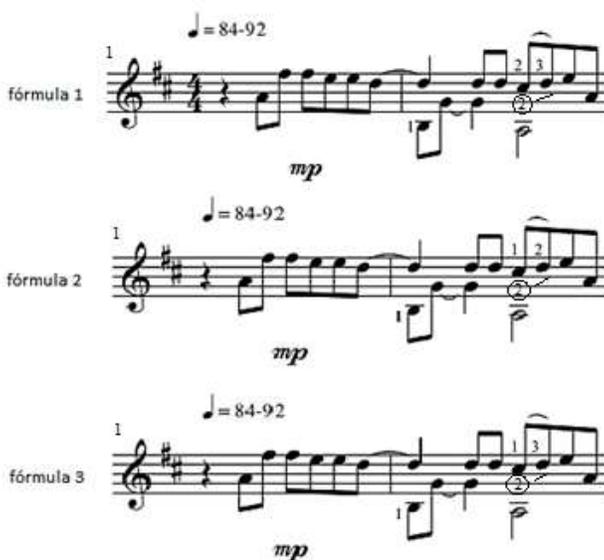


Ilustración 39: *Canzone D'Amore*, solución del eje-problema 1.

Un segundo eje-problema se evidencia en el uso del ligado descendente, el cual, parte de la pulsación hacia abajo de los dedos en mano izquierda, o bien, del toque de una cuerda al aire y la pulsación de la cuerda inferior, enfocando la presión del dedo en un punto específico del traste. Tal y como se muestra en la ilustración 40, el ligado descendente se realiza sobre las notas re y do sostenido en segunda cuerda, y las notas si y la ubicadas en la segunda y tercera cuerda.



Ilustración 40: *Canzone D' Amore*, eje-problema 2.

⁹⁵ Ruz, “Las manos del guitarrista: aspectos anatómicos y biomecánicos”, 5.

Con el objetivo de resolver el segundo eje-problema, la ejecución del ligado descendente puede desarrollarse en dos acciones distintas. La primera acción ocurre al colocar dos dedos en forma perpendicular a la cuerda, en donde, el dedo que pulsa la nota grave se mantiene firme, mientras que el dedo colocado sobre la nota aguda efectúa una pulsación hacia abajo⁹⁶. La segunda acción sucede entre dos cuerdas, en donde, se percute la cuerda en reposo empleando el peso del dedo.

Para la ejecución de los diversos ligados descendentes se propone utilizar una serie de combinaciones como 2-1, 3-2, 4-2, 0-1 ó 0-2. Al igual que los ligados ascendentes, el empleo de dichas variables se vincula con las capacidades físicas y neuro-perceptivas de quien aprende. Como se observa en la ilustración 41, se potencia la solución de los ligados descendentes a partir de diversas fórmulas, manteniendo la exactitud rítmica y melódica del pasaje musical.

Ilustración 41: Canzone D'Amore, solución del eje-problema 2.

⁹⁶ Pedreira, *Para un enfoque corporal de la técnica guitarrística*, 76.

El tercer eje-problema se orienta en el estudio y apropiación de la cejilla. Se hace necesario recordar que este mecanismo se realiza con la extensión del dedo 1, en donde confluye la fuerza del antebrazo y del pulgar. En la obra de Linnemann, la cejilla se realiza desde la primera hasta la sexta cuerda, ubicando el peso y fuerza por encima del segundo traste de la guitarra. Al mismo tiempo, este recurso técnico se combina con la articulación del legato, aumentando la complejidad de ejecución al prolongar la duración de la onda sonora de cada nota, tal y como se muestra en la ilustración 42.

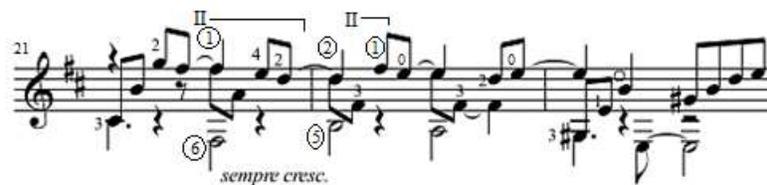


Ilustración 42: Canzone D' Amore, eje-problema 3.

Con la finalidad de resolver el tercer eje-problema, la colocación del dedo 1 puede derivarse en una posición vertical, transversal o redondeada, en donde la estabilidad de la presión se centra sobre la falange proximal, media y distal. No obstante, la colocación del dedo dependerá de la naturaleza anatómica, así como del ángulo de presión, el cual, tiende a orientarse hacia el extremo dorsal izquierdo.

Como sugerencia, la colocación redondeada de la mano puede ser funcional, debido a que se mantiene la sonoridad de la primera y sexta cuerda por medio de la falange distal y proximal, mientras el dedo 4 se extiende hasta la nota mi ubicada en segunda cuerda, tal y como se ejemplifica en la ilustración 43.

Three musical staves illustrating different hand positions for a guitar exercise. Each staff begins at measure 21 and includes the instruction "sempre cresc." (sempre crescendo).
 - **fórmula 1:** Labeled "postura vertical dedo 1". It shows a sequence of notes with fingerings (1-4-2-0) and a dynamic marking of "sempre cresc."
 - **fórmula 2:** Labeled "postura transversal dedo 1". It shows the same sequence of notes with fingerings and a dynamic marking of "sempre cresc."
 - **fórmula 3:** Labeled "postura redondeada dedo 1". It shows the same sequence of notes with fingerings and a dynamic marking of "sempre cresc."

Ilustración 43: Canzone D' Amore, solución del eje-problema 3.

Por otra parte, el cuarto eje-problema se constituye por la combinación de arpeggios ascendentes y descendentes a cuatro dedos, junto a articulaciones como el acento, el arpegiado y el plaqué. El desarrollo de los arpeggios se propicia por medio de una serie de acordes en posición fija: sol mayor, re mayor con suspensión 4-3 y re mayor en posición fundamental. Asimismo, la apropiación del acento, el arpegiado y el plaqué, acrecientan la capacidad motora y cognitiva durante una primera fase de aprendizaje. La ilustración 44 muestra una serie de arpeggios ascendentes y descendentes extendidos desde la cuarta hasta la primera cuerda, efectuando el acento sobre la línea superior.

A musical staff starting at measure 41, illustrating arpeggios with accents. The staff includes the following elements:
 - Chord symbols: G, D susp. 4-3, G, D susp. 4-3, D.
 - Fingerings: 4, 3, 0, 4, 3, 0, 4, 3, 0, 4, 3, 0.
 - Accents: > (placed over the notes G, D, G, D, D).
 - Dynamic marking: mp (mezzo-piano) at the bottom.

Ilustración 44: Canzone D' Amore, eje-problema 4.

Por último, se identifica un quinto eje-problema basado en la articulación del legato. Como se mencionó en el capítulo anterior, el legato es una de las articulaciones más complejas en la guitarra, debido a que requiere de una sincronía en la pulsación de los dedos de mano derecha y mano izquierda, de forma tal, que el sonido se prolongue durante el mayor tiempo posible. Como se muestra en la ilustración 46, el legato se presenta en algunos pasajes musicales indicando la continuación de la línea melódica en conjunto con el bajo o arpeggio, a través de la ligadura de prolongación.



Ilustración 46: *Canzone D' Amore*, eje-problema 5.

Para solucionar el quinto eje-problema, se hace necesario sincronizar la mano derecha e izquierda con el objetivo de que la duración del sonido se prolongue sin cortar la vibración de la cuerda. Para un adecuado estudio del movimiento, se aconseja un pulso lento que permita la apropiación de la tensión y distensión de cada dedo, y la mecanización de los cambios de posición en la mano izquierda, específicamente, entre las combinaciones 3-0, 1-3, 2-1 y 4-0, tal y como se muestra en la ilustración 47.

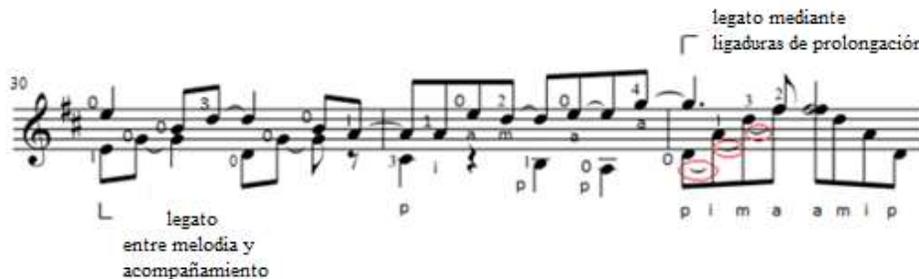


Ilustración 47: *Canzone D' Amore*, solución del eje-problema 5.

b. Codificación de los ejes-problema

Con la finalidad de esquematizar los ejes-problema, en el siguiente cuadro descriptivo se codifican las dificultades técnicas mediante la subdivisión en cuatro apartados, correspondientes a la numeración, descripción, ubicación y posible resolución técnica. Los retos técnicos se reiteran durante el transcurso de la obra, por lo que, en el cuadro 2 se enlistan todos los pasajes musicales identificados como ejes-problema.

EJE-PROBLEMA	DESCRIPCIÓN	UBICACIÓN	RESOLUCIÓN TÉCNICA
1	Mecanismo técnico: Ligado ascendente con dos dedos en mano izquierda.	Compás 2 Compás 26	Variabilidad de ligado: Dedo 1-2 Dedo 1-3 Dedo 2-3
2	Mecanismo técnico: Ligado descendente con dos dedos en mano izquierda. Ligado descendente entre dos cuerdas distintas.	Compás 3 Compases 9-13 Compases 27-33 Compases 35-37	Variabilidad de ligado: Dedo 2-1 Dedo 3-2 Dedo 4-2 Dedo 0-1 Dedo 0-2
3	Mecanismo técnico: Cejilla con extensión del dedo 1 en mano izquierda. Articulación: Legato realizado con movimiento simultáneo de mano derecha y mano izquierda.	Compases 9-10 Compases 21-22 Compases 33-32	Variabilidad de cejilla: Posición vertical entre la falange proximal, media y distal. Posición transversal entre la falange proximal, media y distal. Posición redondeada entre la falange proximal, media y distal. Legato: Prolongación de la pulsación en mano izquierda. Precisión en el ataque de dedos en mano derecha.
4	Mecanismo técnico: Arpegio ascendente y descendente a cuatro dedos con posición fija de acordes.	Compases 41-44	Arpeggio: pima / amip pima / mip

	<p>Articulación: Acento realizado con dedo medio y anular en mano derecha. Arpegiado realizado por un movimiento consecutivo a cuatro dedos en mano derecha. Plaqué realizado por un movimiento simultáneo a tres dedos en mano derecha.</p>		<p>Acento: Ataque con mayor empuje hacia la cuerda. Incremento en la flexión de la falange distal y media. Arpegiado: Preparación del movimiento de dedos pima. Plaqué: Preparación del movimiento en bloque con fórmula pim / ima.</p>
5	<p>Articulación: Legato realizado por movimientos sincrónicos de mano derecha y mano izquierda.</p>	<p>Compases 1-4 Compases 6-7 Compases 14-15 Compases 17-20 Compases 21-24 Compases 26-28 Compases 30-32 Compases 38-39</p>	<p>Legato: Prolongación de la pulsación en mano izquierda. Precisión en el ataque de dedos en mano derecha.</p>

Cuadro 2: Codificación de ejes-problema en obra *Canzone D' Amore*, Linemman.

La codificación de pasajes musicales refleja cómo la integración de articulaciones como el acento, el legato, el arpegiado y el plaqué, con mecanismos técnicos como arpegios, ligados y cejillas, incrementa el grado de complejidad. De forma tal que, se requiere una mayor coordinación motriz y entendimiento teórico-práctico del problema por resolver.

Nivel intermedio

I. The last song (Clarice Assad)

a. Ejes-problema: identificación y solución técnica

Un primer eje-problema identificado se basa en la *scordatura*. Ésta requiere de una capacidad auditiva para comprender y recordar la afinación de los sonidos, así como la agilidad para digitar en relación con la nueva secuenciación de las notas sobre los trastes. Como ocurre en la obra, esta técnica altera la afinación estándar de la guitarra dos tonos descendentes en la sexta

cuerda y un tono descendente en la quinta cuerda. A partir de esta nueva relación interválica, la digitación en mano izquierda se modifica, dando lugar a una nueva secuenciación de las notas. Tal y como se muestra en la ilustración 48, la pulsación de la nota mi sobre la sexta cuerda se traslada al cuarto traste y la nota do sobre la quinta cuerda se reubica en el quinto traste.

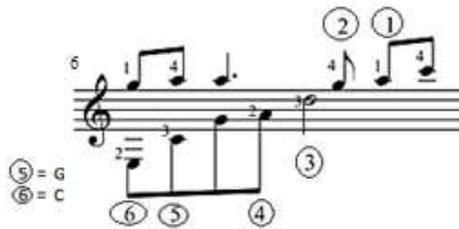


Ilustración 48: *The last song*, eje-problema 1.

Si bien la *scordatura* no genera una complejidad a nivel motriz, ésta produce una disociación entre el patrón de digitación en la guitarra y el producto sonoro de las notas, por lo que, para una adecuada solución del primer eje-problema, se requiere del entrenamiento auditivo y de la comprensión interválica con miras a la apropiación de nuevas secuencias de digitación. Como se muestra en la ilustración 49, la ejecución de este pasaje requiere la reubicación de los dedos sobre el diapasón.

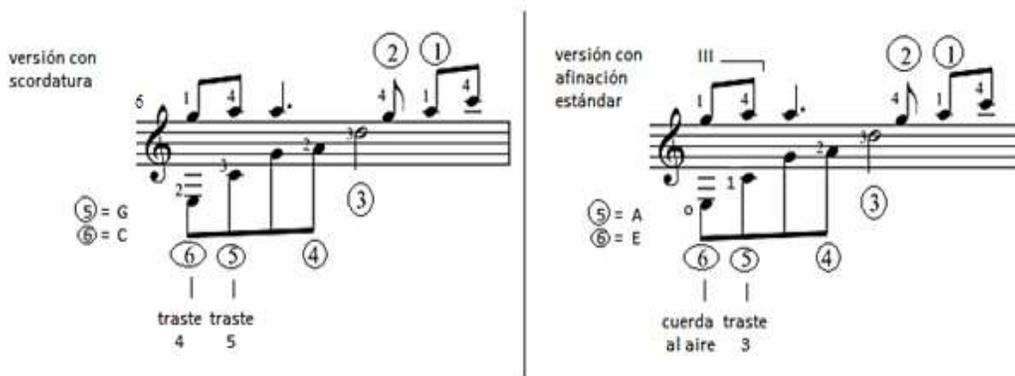


Ilustración 49: *The last song*, solución del eje-problema 1.

Con respecto al segundo eje-problema, éste se centra en la ejecución de armónicos artificiales en combinación con arpeggios ascendentes a cuatro dedos. Ante esto, la dificultad yace en el cambio de movimiento entre el arpeggio ascendente y el armónico en mano derecha, el cual, parte de la pulsación de una nota sobre un determinado traste en mano izquierda, al mismo tiempo que se efectúa un pisado y ataque por medio de los dedos de mano derecha. Como se muestra en la ilustración 50, la ejecución del arpeggio ascendente finaliza con un armónico artificial, el cual, potencia la nota aguda en cada grupo de corcheas.

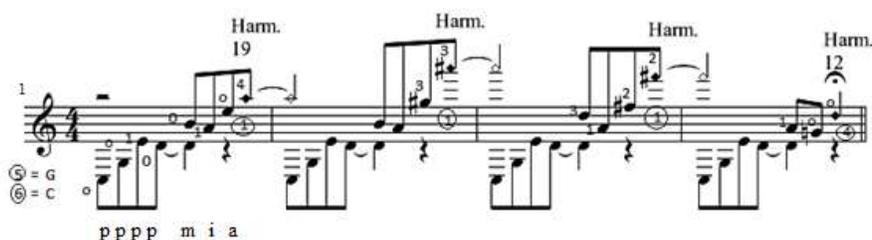


Ilustración 50: *The last song, eje-problema 2.*

Con la finalidad de resolver el segundo eje-problema, se sugiere la ejecución del arpeggio ascendente con la fórmula pima. Asimismo, se aconseja la pulsación del armónico artificial por medio de la colocación de los dedos pulgar e índice, índice y anular o índice y meñique, en puntos distantes sobre una altura específica en la cuerda. Como explica Pedreira, uno de los dedos realiza un pisado superficial para octavar la nota, mientras el otro dedo efectúa un movimiento de flexión desde la falange distal⁹⁷. En la ilustración 51 se muestra la preparación del arpeggio ascendente y la ejecución del armónico artificial por medio de las combinaciones pi, ia o ie.

⁹⁷ Pedreira, *Para un enfoque corporal de la técnica guitarrística*, 41.

The image displays three musical formulas, labeled 'fórmula 1', 'fórmula 2', and 'fórmula 3', each presented on a staff with a treble clef and a 4/4 time signature. Each formula consists of a sequence of notes and chords. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Harmonic markings such as 'Harm. 19 p+hi', 'Harm. 12 p+hi', 'Harm. 19 i+ha', 'Harm. 12 i+ha', 'Harm. 19 i+he', and 'Harm. 12 i+he' are placed above the notes. Below each staff, there are chord diagrams for G (indicated by a circled 5) and C (indicated by a circled 6). Underneath the notes, the letters 'p m i a' are written, corresponding to the notes of the chords.

Ilustración 51: The last song, solución del eje-problema 2.

El tercer eje-problema consiste en el uso de la cejilla en combinación con la extensión de los dedos 2 y 4. Al realizar una extensión de dos dedos en mano izquierda, la fuerza y peso de la cejilla (realizada por el dedo 1) varía, originando que el contrapeso del antebrazo soporte la barra, así como la pulsación y elasticidad de los dedos implícitos. Debido a que se debe procurar la precisión rítmica y la sonoridad de todas las notas, se hace necesario un adecuado mecanismo de barra, de extensión de dedos, así como de tensión y distensión en mano izquierda.

En la ilustración 52 se denota una secuencia diatónica descendente mediante el uso de la barra, la cual, se realiza desde el traste diez hasta el traste dos. Al mismo tiempo, la línea melódica se efectúa por medio de la extensión del dedo 4 y la contracción del dedo 2.

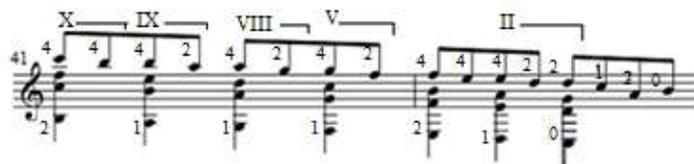


Ilustración 52: The last song, eje-problema 3.

En relación con la solución del tercer eje-problema, se hace necesario el reconocimiento sensorio-perceptivo de las fuerzas y pesos convergentes en la cejilla, es decir, el contrapeso del antebrazo y del dedo 1, así como, el peso del pulgar direccionado a favor de la gravedad. La dificultad técnica de la cejilla se incrementa al realizar una extensión del dedo 4 y 2, en donde, la elasticidad muscular afecta el manejo de la resistencia y claridad sonora de la barra.

La barra se puede ejecutar mediante la posición vertical, transversal o redondeada del dedo 1, partiendo de la falange proximal, media y distal. Asimismo, la extensión se puede efectuar con los dedos 4 y 3, con la finalidad de concentrar la presión de la barra mediante el refuerzo del dedo 1 y 2.

posición vertical |
dedo 1

fórmula 1

posición transversal \

dedo 1

fórmula 2

posición redondeada {

dedo 1

fórmula 3

posición vertical |

dedo 1

fórmula 4

posición transversal \

dedo 1

fórmula 5

posición redondeada {

dedo 1

fórmula 6

Ilustración 53: The last song, solución del eje-problema 3.

De manera similar, el cuarto eje-problema se enfoca en el uso de la media cejilla. Este mecanismo técnico se realiza por medio de la colocación del dedo 1 sobre dos, tres o cuatro cuerdas de la guitarra, en donde, la fuerza y peso del dedo se dirige hacia la falange distal y media. Como se observa en la ilustración 54, se aplica la media barra para la ejecución de una secuencia cromática descendente.

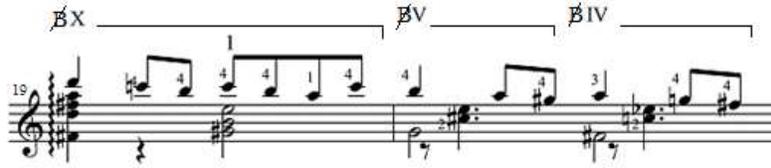


Ilustración 54: *The last song*, eje-problema 4.

Para la solución de dicho recurso técnico, se propone la colocación del dedo 1 en forma vertical, transversal o redondeada, incrementando la presión por medio de la falange media y distal y concentrando el contrapeso sobre la parte dorsal izquierda del dedo. Como se muestra en la ilustración 55, la media barra se realiza por medio de las distintas posiciones del dedo 1 mientras se ejecuta la línea melódica entre la primera y segunda cuerda de la guitarra.

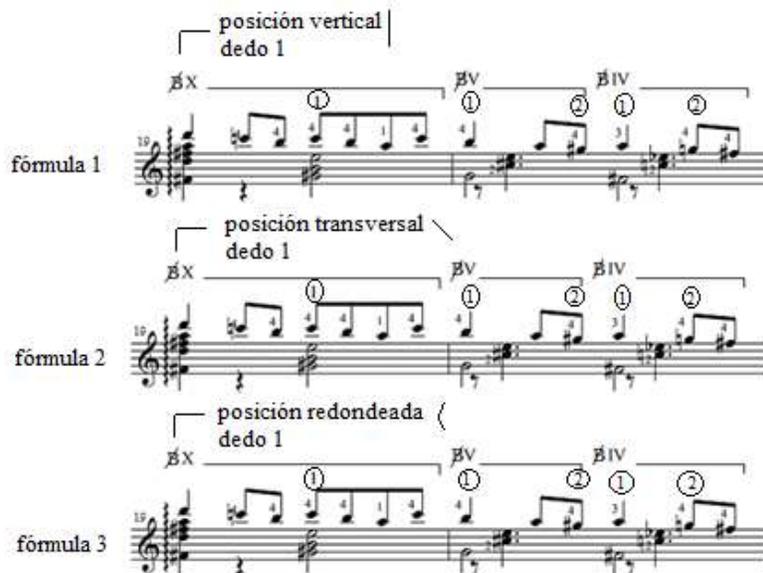


Ilustración 55: *The last song*, solución del eje-problema 4.

b. Codificación de los ejes-problema

Con la finalidad de esquematizar los ejes-problema, en el siguiente cuadro descriptivo se codifican las dificultades técnicas mediante la subdivisión en cuatro apartados, correspondientes a la numeración, descripción, ubicación y posible resolución técnica. Los retos técnicos se reiteran

durante el transcurso de la obra, por lo que, en el cuadro 3 se enlistan todos los pasajes musicales identificados como ejes-problema.

EJE-PROBLEMA	DESCRIPCIÓN	UBICACIÓN	RESOLUCIÓN TÉCNICA
1	Técnica extendida: Scordatura presentada en la variante de afinación de la quinta y sexta cuerda de la guitarra.	Compases 1-52	Scordatura: Desarrollo auditivo en función al reconocimiento y memorización de nueva afinación. Viabilidad de digitación en relación con una nueva secuenciación de notas.
2	Técnica extendida: Armónicos artificiales en combinación con arpeggios ascendentes a cuatro dedos.	Compases 1-4 Compás 26 Compases 51-52	Armónico artificial: pi ia ie Arpeggio: pima
3	Mecanismo técnico: Cejilla con extensión del dedo 4 y contracción del dedo 2.	Compás 9 Compás 17 Compases 41-43	Variabilidad de cejilla: Posición vertical entre la falange proximal, media y distal. Posición transversal entre la falange proximal, media y distal. Posición redondeada entre la falange proximal, media y distal. Extensiones: Aumento de elasticidad del dedo 4 y 2. Aumento de elasticidad del dedo 4 y 3.
4	Mecanismo técnico: Media cejilla con extensión del dedo 4.	Compases 19-22 Compás 37 Compás 50	Variabilidad de media cejilla: Posición vertical entre la falange media y distal. Posición transversal entre la falange media y distal. Posición redondeada entre la falange media y distal. Extensiones: Aumento de elasticidad del dedo 4. Aumento de elasticidad del dedo 3.

Cuadro 3: Codificación de ejes-problema en obra the last song, Assad.

Am. art. —————

fórmula 1 *p rubato* 1 4 3 2 1 0 2 4 3 2 1 0 2

Am. art. —————

fórmula 2 *p rubato* 1 4 3 2 1 0 2 4 3 2 1 0 2

Am. art. —————

fórmula 3 *p rubato* 1 4 3 2 1 0 2 4 3 2 1 0 2

Ilustración 57: Soledad, solución del eje-problema 1.

Con respecto al segundo eje-problema, éste combina el uso del ligado ascendente y la pulsación de triadas y acordes arpegiados. Para ejecutar dicho extracto musical se requiere de una alta coordinación motriz tanto en mano derecha como izquierda, así como, la capacidad de diferenciar la línea melódica del acompañamiento. Como se muestra en la ilustración 58, la digitación sugiere el arrastre del dedo 4 y la combinación 0-2 para la realización del ligado ascendente, agregando la articulación de arpegiado a través de una triada compuesta por las notas fa-si-mi y un acorde compuesto por las notas fa-mi-la-si.

Ilustración 58: Soledad, eje-problema 2.

Para solucionar el pasaje musical, se sugiere la realización del ligado ascendente mediante la combinación 0-1 ó 0-2, así como, la ejecución del arpegiado por medio de la fórmula pim o ima, con el fin de incrementar la variabilidad biomecánica de la mano.

fórmula 1

m i i m i a a a i m i m i
p p p m m m i i i
p p p

fórmula 2

m i i m i a a a i m i m i
i i i m m m i i i
p p p p p p

fórmula 3

a a a m i m i a a a i m i m i
m m m i i i m m m
i i i p p p

fórmula 4

a a a m i m i a a a i m i m i
m m m i i i m m m
i i i p p p

Ilustración 59: Soledad, solución del eje-problema 2.

En cuanto al tercer eje-problema, éste combina el uso del arpeggio ascendente a tres dedos junto con la articulación de acento. Como se muestra en la ilustración 60, la nota grave inicia cada tresillo y se acentúa, mientras que el arpeggio ascendente propicia la construcción de acordes característicos de la armonía andaluza.

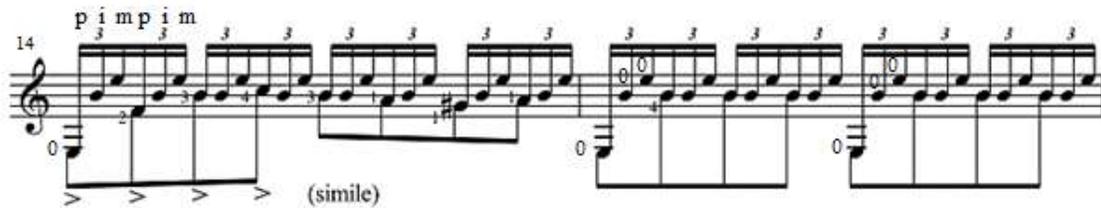


Ilustración 60: Soledad, eje-problema 3.

Para solucionar el tercer eje-problema, el arpeggio ascendente puede efectuarse mediante las fórmulas pim, pia y pma. El acento se puede realizar a través del movimiento circular o de flexión del pulgar, en donde, se realce la línea melódica, tal como se muestra en la ilustración 61.

Ilustración 61: Soledad, solución del eje-problema 3.

Por otra parte, el cuarto eje-problema se centra en la ejecución del trémolo. Este recurso técnico se caracteriza por la repetición de tres notas, en donde, el pulgar se moviliza entre la sexta, quinta y cuarta cuerda, y los dedos imma pulsan una misma cuerda en forma consecutiva.

Como propone Jorge Cardoso, el mecanismo de trémolo se puede estudiar bajo tres aspectos: regularidad, resistencia y velocidad⁹⁸. La regularidad se alcanza mediante la interrelación entre la independencia de dedos y la continuidad rítmica, la resistencia se logra por medio del entrenamiento constante del gesto de flexión y extensión de los dedos, y la velocidad se consigue a través de la automatización y regularidad del movimiento. En el caso específico de la obra Soledad, el trémolo se aborda en primera, segunda y tercera cuerda, conformando una progresión armónica basada en la cadencia andaluza que culmina sobre el primer grado mayor.



Ilustración 62: Soledad, eje-problema 4.

La postura de la mano derecha influye en la ejecución del trémolo, el cual, se puede realizar mediante una colocación perpendicular, es decir, el pulgar sobrepasa al dedo índice y los dedos imma se colocan a una misma altura sobre la cuerda, o bien, formando un ángulo entre la muñeca y el brazo, en donde, el índice sobrepasa al pulgar⁹⁹.

⁹⁸ Jorge Cardoso, *Ciencia y método de la técnica guitarrística*. 2.^a ed. (España: Acordes Concert, 2006), 107.

⁹⁹ Véase anexo VIII.

El trémolo se puede efectuar de diversas maneras, sin embargo, la digitación estándar pami, así como su patrón inverso pima, se convierten en opciones funcionales para una adecuada solución del mecanismo. Como se presenta en la ilustración 63, se muestran dos soluciones para la ejecución del trémolo en primera, segunda y tercera cuerda.

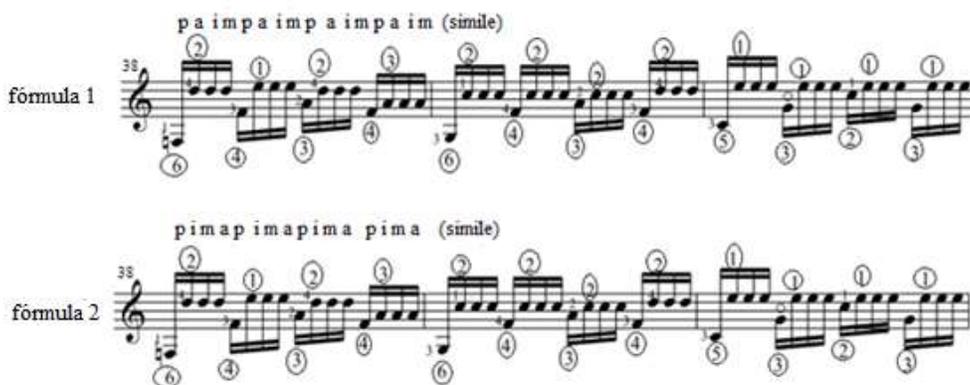


Ilustración 63: Soledad, solución del eje-problema 4.

b. Codificación de los ejes-problema

Con la finalidad de esquematizar los ejes-problema, en el siguiente cuadro descriptivo se codifican las dificultades técnicas mediante la subdivisión en cuatro apartados, correspondientes a la numeración, descripción, ubicación y posible resolución técnica. Los retos técnicos se reiteran durante el transcurso de la obra, por lo que, en el cuadro 4 se enlistan todos los pasajes musicales identificados como ejes-problema.

EJE-PROBLEMA	DESCRIPCIÓN	UBICACIÓN	RESOLUCIÓN TÉCNICA
1	<p>Técnica extendida: Armónicos artificiales en mano derecha.</p> <p>Mecanismo técnico: Posición fija en mano izquierda.</p>	Compás 1	<p>Armónico artificial: pi ia ie</p> <p>Posición fija: Colocación de dedo 3 y dedo 2 sobre la cuarta y tercera cuerda, específicamente, en la nota fa y la.</p>
2	<p>Mecanismo técnico: Ligado ascendente en mano izquierda en combinación con posición fija de triada y acorde en mano izquierda.</p> <p>Articulación: Arpegiado realizado con tres y cuatro dedos en mano derecha.</p>	Compases 7-8 Compases 56-57	<p>Variabilidad de ligado: 4-4 (arrastre) 0-1 0-2</p> <p>Arpegiado: Tres dedos: pim / ima Cuatro dedos: pima</p>
3	<p>Mecanismo técnico: Arpegio ascendente a velocidad, con tres dedos en mano derecha.</p> <p>Articulación: Acento de la nota grave en mano derecha.</p>	Compases 14-17	<p>Variabilidad de arpegio: pim pia pma</p> <p>Acento: Movimiento flexor del pulgar. Movimiento circular del pulgar.</p>
4	<p>Mecanismo técnico: Trémolo de cuatro notas en mano derecha.</p>	Compases 18-33 Compases 34-50	<p>Variabilidad de trémolo: pami pima</p>

Cuadro 4: Codificación de ejes-problema en obra Soledad, Linnemann.

Se hace evidente cómo la obra Soledad aporta una variedad de recursos técnicos, fortaleciendo la interpretación musical por medio de la integración de los conocimientos nuevos y previos, en aras de secuenciar los aprendizajes dentro del proceso de enseñanza y aprendizaje de la guitarra.

Nivel avanzado

I. Three preludes (Dale Kavanagh)

a. Ejes-problema: identificación y solución técnica

El primer eje-problema consiste en la combinación de arpeggios ascendentes y descendentes junto a ligados descendentes. Específicamente, el pasaje musical se desarrolla por medio de un arpeggio ascendente realizado de sexta a primera cuerda y la ejecución de un ligado descendente, sobre las notas sol y fa sostenido ubicadas en segunda cuerda, y concluye con un arpeggio descendente que posibilita el retorno desde la primera hasta la sexta cuerda.



Ilustración 64: Prelude 1, eje-problema 1.

Para resolver el primer eje-problema se propone una variedad de arpeggios. La pulsación de arpeggios ascendentes y descendentes extendidos desde la sexta a la primera cuerda y viceversa se pueden ejecutar mediante fórmulas como pipipipma y maimpipi, pipmpaima y maimpmpm, o bien, pipmiamia y maimpipm. Cabe señalar que el primer patrón corresponde al arpeggio ascendente, y el segundo, al arpeggio descendente; integrando un ligado descendente 2-1. En la ilustración 65 se presentan diversas soluciones del pasaje musical.

p-p i p i p m a m a i m p i p i p i

fórmula 1

p-p i p m p a i m a m a i m p m p m p m p m

fórmula 2

p-p i p m i a m i a m a i m p i p m p i p m

fórmula 3

Ilustración 65: Prelude 1, solución del eje-problema 1.

El segundo eje-problema se constituye por un arpeggio circular, el cual requiere de un adecuado mecanismo rápido de flexión y extensión de los dedos. Ejemplificando, el arpeggio circular se desenvuelve mediante la rítmica de novecillo, ejecutado de la sexta a la primera cuerda y luego, de la primera a la cuarta cuerda, por medio de la fórmula pima y su inversión amip.

p p p i m a m i p

36

Ilustración 66: Prelude 1, eje-problema 2.

Para una adecuada solución del segundo eje-problema, la ejecución del arpeggio circular puede vincularse con la técnica de la guitarra clásica, es decir, mediante la fórmula pima-amip, o bien, con la técnica de la guitarra flamenca, en donde se emplea la fórmula pima junto al arrastre de un dedo sobre las cuerdas¹⁰⁰, como expone Rodríguez.

El manejo de las dos fórmulas de ejecución enriquece la acción motora de la mano derecha. Es así como, el estudio del eje-problema se centra en la preparación del arpeggio ascendente pima, en donde, el pulgar pulsa en forma continua la sexta, quinta y cuarta cuerda, en conjunto con el arpeggio descendente amip; o bien, la preparación del arpeggio pima y el arrastre descendente del dedo anular colocado frontalmente en relación con las cuerdas.

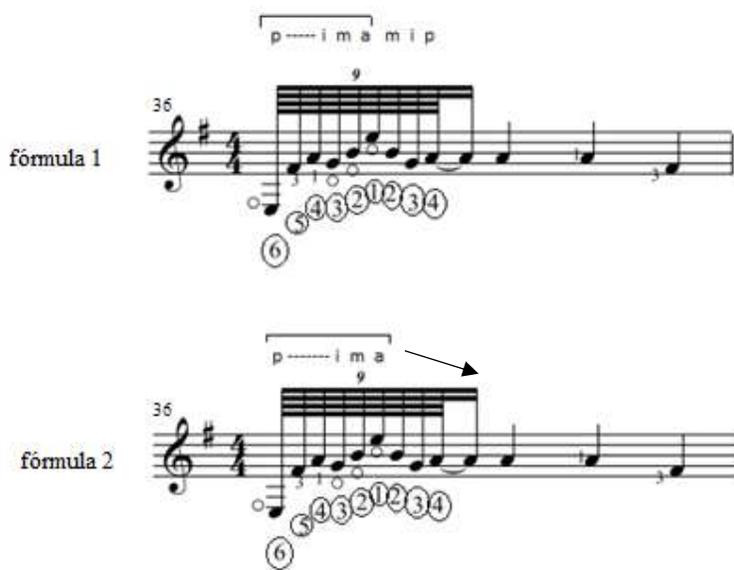


Ilustración 67: Prelude 1, solución del eje-problema 2.

¹⁰⁰ Rodríguez, “Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca”, 228.

El tercer eje-problema se basa en la combinación del arpeggio descendente a cuatro dedos junto a la extensión de los dedos 4 y 1. Como se observa en la ilustración 68, la articulación de tenuto se aplica sobre la nota aguda del arpeggio, ejecutada sobre la primera cuerda de la guitarra, mientras la mano izquierda efectúa una serie de posiciones fijas con la extensión del dedo 4 y 1.



Ilustración 68: Prelude 1, eje-problema 3.

Para una adecuada solución del tercer eje-problema, la ejecución del arpeggio descendente amip junto a la articulación de tenuto se puede realizar de dos maneras. La primera consiste en pulsar la nota aguda con la técnica de apoyado en el dedo anular, y la segunda se basa en la pulsación de la nota aguda con la técnica de tirado. Asimismo, la extensión realizada con los dedos 4 y 1 se puede efectuar mediante la supinación de la mano¹⁰¹, lo cual, ayuda a reducir la distancia entre los dedos e incrementa la elasticidad y flexibilidad por medio de un movimiento antebrazo-mano.

¹⁰¹ Pedreira, *Para un enfoque corporal de la técnica guitarrística*, 53.

Ilustración 69: Prelude 1, solución del eje-problema 3.

Por otra parte, en el segundo movimiento de la obra se emplean ligados circulares sobre la primera y segunda cuerda en conjunto con la ejecución de un bajo continuo. Como ocurre en el cuarto eje-problema, se presenta un ligado sobre la primera y segunda cuerda mediante la fórmula 1410 en mano izquierda. Inicialmente, se efectúa un ligado ascendente a través del pisado percutido 1-4, y luego se elaboran dos ligados descendentes mediante los dedos 4-1 y 1-0. En forma simultánea, el pulgar de mano derecha ejecuta un bajo presentado en figuración de negra y grupo de corcheas.

Ilustración 70: Prelude 2, eje-problema 4.

Con respecto a la solución de los ligados circulares, Pedreira menciona que se debe facilitar “la movilidad de los ligados con una rotación mano-antebrazo (en alineación)”¹⁰², de forma tal

¹⁰² Pedreira, *Para un enfoque corporal de la técnica guitarrística*, 79.

que, la acción motora sea ligera y precisa. Ante esto, se aconseja el uso de las fórmulas 1410 o 1310 para la solución de los ligados circulares y la pulsación del bajo continuo mediante el pulgar.

Ilustración 71: Prelude 2, solución del eje-problema 4.

Con respecto al tercer preludio, la compositora presenta el uso de ligados ascendentes y descendentes en patrones de escalas. En algunas ocasiones, la aplicabilidad de ligados ascendentes y descendentes beneficia la ejecución de la escala, al reducir la cantidad de gestos en la mano izquierda. Tal y como sucede en la ilustración 72, la escala se ejecuta con un ligado ascendente sobre la primera y cuarta corchea.

Ilustración 72: Prelude 3, eje-problema 5.

La solución del quinto eje-problema se basa en el control de la fuerza y peso sobre el dedo que realiza el ligado, de forma tal que, se favorezca un gesto ligero que no produzca acentuaciones incorrectas. Como se observa en la ilustración 73, se efectúan los ligados mediante

las fórmulas 1-3, 3-4, 4-3 y 1-3, y la escala por medio del patrón im o ia, manteniendo la alternancia de los dedos en mano derecha.

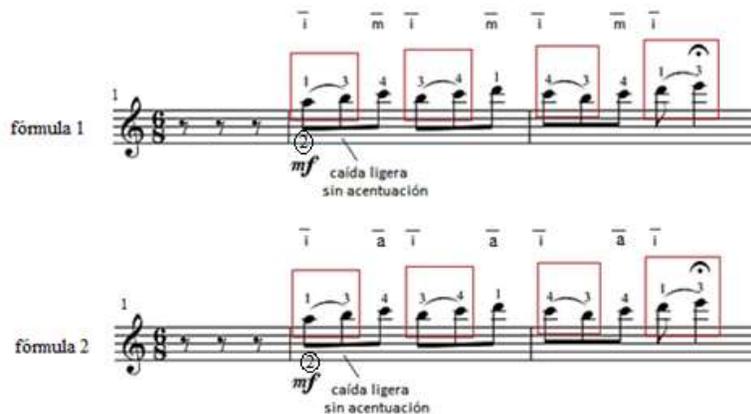


Ilustración 73: Prelude 3, solución del eje-problema 5.

El sexto eje-problema se basa en la alternancia de tres dedos consecutivos sobre una misma cuerda en conjunto con un movimiento del pulgar. Por lo tanto, se requiere del movimiento alterno sobre la primera y segunda cuerda, así como, la movilización del pulgar para la pulsación de la cuarta, quinta y tercera cuerda. Como se muestra en la ilustración 74, el bajo se moviliza entre las cuerdas graves mientras los dedos amiam se alternan sobre la primera y segunda cuerda de la guitarra.



Ilustración 74: Prelude 3, eje-problema 6.

Con el objetivo de resolver el sexto eje-problema, la variabilidad del mecanismo técnico consiste en dos acciones. La primera variante emplea la fórmula amiam en conjunto con el pulgar, el cual se ejecuta en forma simultánea junto al anular, índice y medio. La segunda

variante se basa en la fórmula iamim en conjunto con el pulgar, el cual, se combina en forma simultánea con el dedo índice y medio.

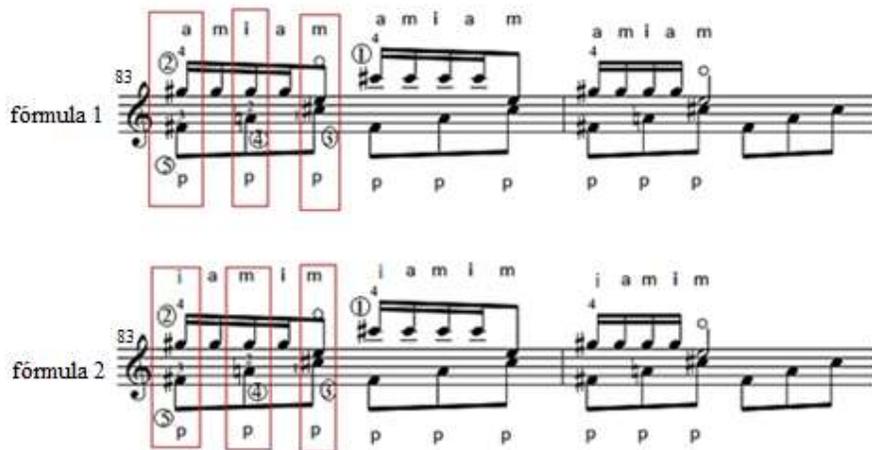


Ilustración 75: Prelude 3, solución del eje-problema 6.

En la misma sección de la obra, se identifica el mecanismo de rasgueo con la realización del ligado descendente 3-0. Cabe recordar que el rasgueo se efectúa por medio del movimiento extensor de uno o más dedos en mano derecha, en conjunto con la colocación de un acorde o posición fija en mano izquierda.

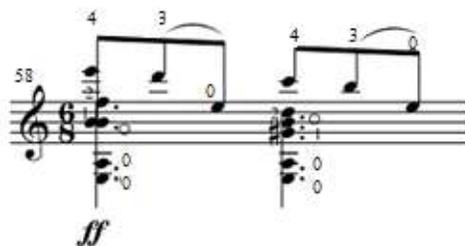


Ilustración 76: Prelude 3, eje-problema 7.

Con la finalidad de resolver el séptimo eje-problema, el rasgueo se puede elaborar por medio del movimiento flexor del pulgar o el movimiento extensor del índice. Como explica Rioja, el dedo se pasa “ligeramente por las seis cuerdas de la guitarra empezando por el sonido

más bajo de la postura o acorde hasta el más alto”¹⁰³, en donde, se propicia la pulsación consecutiva de todas las cuerdas de la guitarra. Además, la mano izquierda realiza un ligado descendente empleando el patrón 3-0. Como se observa en la ilustración 77, se señala el rasgueo mediante una flecha con dirección ascendente.

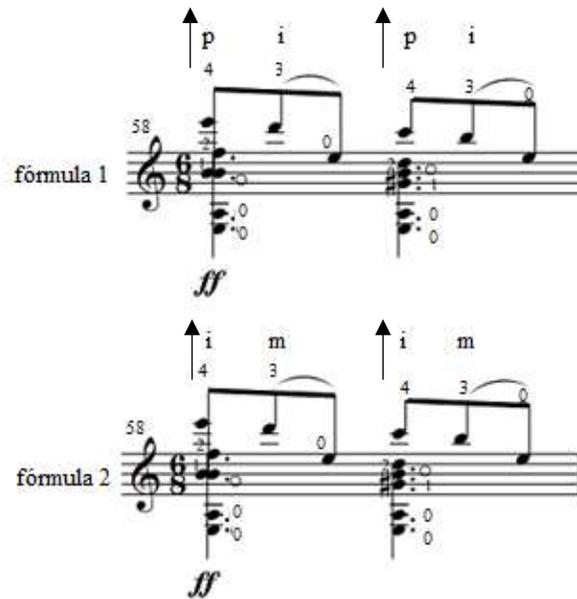


Ilustración 77: Prelude 3, solución del eje-problema 7.

El octavo eje-problema se basa en la ejecución de una escala a velocidad, en donde se combinan ligados ascendentes y circulares. Debido a que la escala a velocidad requiere de un alto grado de precisión en ambas manos para alcanzar la nitidez rítmica y sonora, los ligados ascendentes y circulares sirven para proveer ligereza al pasaje musical. Como se muestra en la ilustración 78, el eje-problema se presenta en grupos de semicorcheas que parten de la sexta cuerda y concluyen en la primera cuerda, proporcionando un patrón de ligados ascendentes 1-3, 2-3 y 0-2, y un ligado circular 1-4-0.

¹⁰³ Rioja, “La guitarra flamenca: sus técnicas interpretativas”, 95.

Por último, el noveno eje-problema incorpora el uso del rasgueo, la ejecución del patrón ami sobre la primera cuerda de la guitarra, así como, la figueta. Ante esto, se ejecuta el acorde de re mayor a través de un rasgueo extendido desde la primera hasta la cuarta cuerda, la consecución de la nota aguda por medio del patrón ami, así como la nota grave por medio de la figueta.

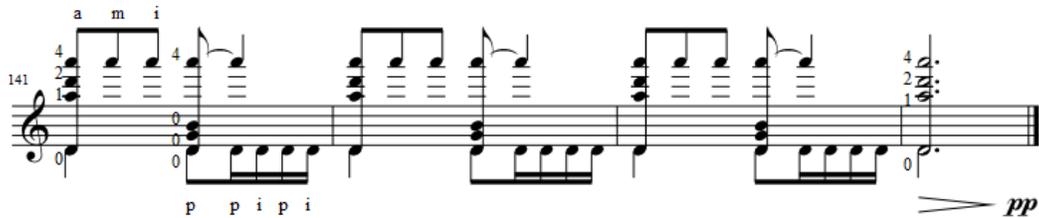


Ilustración 80: Prelude 3, eje-problema 9.

Para una adecuada solución del noveno eje-problema, el rasgueo se puede desarrollar mediante el dedo anular, pulgar o índice. Además, la ejecución del patrón a tres dedos puede ser efectuado con la fórmula ami, pmi o ima sobre la primera cuerda de la guitarra, y la nota repetida sobre re con el uso de la figueta.



Ilustración 81: Prelude 3, solución del eje-problema 9.

b. Codificación de los ejes-problema

Con la finalidad de esquematizar los ejes-problema, en el siguiente cuadro descriptivo se codifican las dificultades técnicas mediante la subdivisión en cuatro apartados, correspondientes a la numeración, descripción, ubicación y posible resolución técnica. Los retos técnicos se reiteran durante el transcurso de la obra, por lo que, en el cuadro 5 se enlistan todos los pasajes musicales identificados como ejes-problema.

EJE-PROBLEMA	DESCRIPCIÓN	UBICACIÓN	RESOLUCIÓN TÉCNICA
1	Mecanismo técnico: Arpegios ascendentes y descendentes en combinación con ligados descendentes.	Prelude 1 Compases 1-6 Compases 9-10 Compases 18-25 Compases 32-36	Variabilidad de arpegios: p-pipipipma / maimpipi p-pipmpaima / maimpmpm p-pipmiamia / maimpipm Ligado descendente: 2-1
2	Mecanismo técnico: Arpegio circular a velocidad.	Prelude 1 Compases 37-51	Arpegio: pppimamip pppima ↘ (arrastre)
3	Mecanismo técnico: Arpegio descendente a cuatro dedos en combinación con extensión del dedo 4 y 1. Articulación: Tenuto sobre la nota aguda del arpegio.	Prelude 1 Compases 57-72	Arpegio descendente: amip Extensiones: Elasticidad del dedo. Movimiento rotación de la muñeca. Tenuto: Técnica de apoyado sobre el dedo a. Técnica de tirado sobre el dedo a.
4	Mecanismo técnico: Ligado circular en mano izquierda.	Prelude 2 Compases 2-5 Compases 7-9 Compases 11-25 Compases 27-31	Ligado circular: 1410 1310
5	Mecanismo técnico: Ligados ascendentes y descendentes en patrones de escala.	Prelude 3 Compases 1-2 Compases 5-16 Compases 60-61 Compases 124-129 Compases 139-140	Ligados ascendentes: 1-3 2-3 2-4 3-4

			Ligados descendentes: 2-1 3-1 4-1 4-3
6	Mecanismo técnico: Movimiento de tres dedos consecutivos con bajo simultáneo en mano derecha.	Prelude 3 Compases 27-40 Compases 71-105	Variabilidad en el movimiento: amiam p p p iamim p p p
7	Mecanismo técnico: Rasgueo en combinación con un ligado descendente.	Prelude 3 Compases 58-59 Compases 122-123	Variabilidad del rasgueo: p ↑ i ↑ Ligado descendente: 3-0
8	Mecanismo técnico: Escala a velocidad en combinación con ligados ascendentes y circulares.	Prelude 3 Compases 63-64	Variabilidad de la escala: im ia Ligados ascendentes: 0-2 1-3 2-3 Ligado circular: 130 140
9	Mecanismo técnico: Rasgueo en combinación con fórmula a tres dedos y uso de figueta.	Prelude 3 Compases 141-143	Variabilidad del rasgueo: p ↑ i ↑ ↓ a ↓ Fórmula a tres dedos: ami ima pmi Figueta: pipi pmpm

Cuadro 5: Codificación de ejes-problema en obra *Three Preludes*, Kavanagh.

Por medio del análisis, codificación y solución de los ejes-problema en la obra de Kavanagh, se hace notorio la diversificación de recursos técnicos que entremezclan la técnica clásica y flamenca de la guitarra, permitiendo una mayor percepción y dominio de la destreza motora en una etapa avanzada del proceso de enseñanza-aprendizaje.

naturalidad y economía en el movimiento, debido a la independencia existente en su musculatura extensora, la cual, posibilita la agilidad y rapidez. La segunda variante se basa en el arrastre del dedo índice. En esta fórmula, la falange distal se coloca firmemente sobre la cuerda mientras que el antebrazo se desliza en forma descendente, generando así, una naturalidad en el gesto motor del dedo.

Ilustración 85: Homenaje a Paco de Lucía, solución del eje-problema 2.

En el tercer eje-problema se aplica una de las maneras de arpeggiar en el flamenco, la cual, consiste en la pulsación del arpegio descendente mediante el arrastre de algún dedo. En la ilustración 86 se muestra el arpegio flamenco en la cuarta, tercera, segunda y primera cuerda de la guitarra, y se señala el arrastre del dedo anular por medio de la flecha transversal.

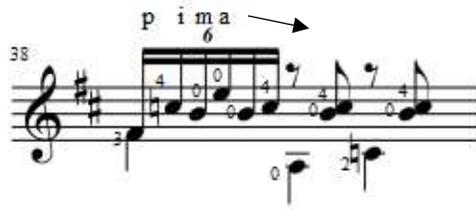


Ilustración 86: Homenaje a Paco de Lucía, eje-problema 3.

Manuel Granados explica que este recurso técnico constituye un arpeggio combinado¹⁰⁶, el cual, incluye el movimiento ascendente de tres o cuatro dedos y el arrastre de un dedo, creando una sonoridad similar al rasgueado. Este tipo de arpeggio flamenco se puede solucionar mediante dos variables de arrastre: con el dedo índice o con el dedo anular. En el primer caso, se presenta la fórmula pima y posteriormente, el dedo índice se desliza desde la primera hasta la tercera cuerda, con la falange distal flexionada y firme. En el segundo caso, se realiza la fórmula pima y el anular efectúa el arrastre desde la primera hasta la tercera cuerda.

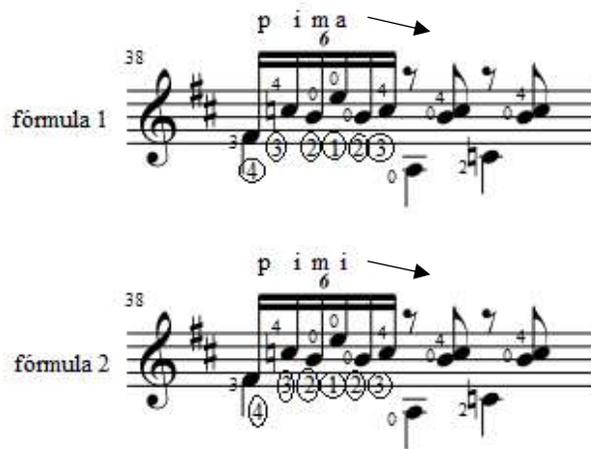


Ilustración 87: Homenaje a Paco de Lucía, solución del eje-problema 3.

¹⁰⁶ Manuel Granados, *Método elemental de guitarra flamenca* (España: Editorial Carisch, 1999), 18.

El cuarto eje-problema se constituye por una serie de seisillos efectuados con la fórmula de arpeggio flamenco descrita previamente. La dificultad técnica del pasaje se origina al repetir el arpeggio flamenco en forma consecutiva, sin perder la claridad y precisión rítmica del ataque.

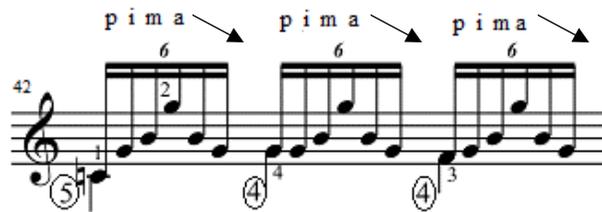


Ilustración 88: Homenaje a Paco de Lucía, eje-problema 4.

La solución del pasaje musical se deriva en tres variables de ejecución. La primera opción propone la combinación del arpeggio pima junto al arrastre del dedo anular. La segunda opción consiste en la realización del arpeggio flamenco mediante la fórmula pima con arrastre del dedo índice desde la primera hasta la tercera cuerda. La tercera opción se basa en la sustitución del arpeggio flamenco por un rasgueo derivado del graneado, es decir, el pulgar pulsa los bajos mientras el dedo meñique, anular, medio e índice realiza un movimiento de extensión y el dedo índice, efectúa el retorno por medio de un gesto flexor.

Cabe mencionar que la idea musical identificada se fundamenta en una estructura armónica, en donde el bajo presenta la línea melódica mientras que el resto de las notas construyen el acorde, por lo que, la variabilidad entre el arpeggio y el rasgueo no afecta la intencionalidad compositiva ni la figuración rítmica propuesta, tal y como se muestra en la ilustración 89.

fórmula 1

fórmula 2

fórmula 3

Ilustración 89: Homenaje a Paco de Lucía, solución del eje-problema 4.

El quinto eje-problema se basa en el uso del trémolo a cinco dedos, o también conocido como trémolo flamenco. Este mecanismo se presenta con una rítmica de cinquillo ejecutado mediante la fórmula estándar piami, en donde el pulgar se moviliza por las cuerdas graves mientras los dedos iami se reiteran sobre la misma cuerda. El trémolo flamenco se puede realizar en primera, segunda, tercera y hasta en cuarta cuerda, ocasionando una gran dificultad al tocar el patrón a velocidad sin rozar la cuerda contigua, tal y como se muestra en la ilustración 90.

89

p i a m i

p i a m i

p i a m i

Ilustración 90: Homenaje a Paco de Lucía, eje-problema 5.

Una de las soluciones para ejecutar dicho recurso técnico es el uso del patrón piami, el cual, se considera la fórmula estándar. No obstante, existe la opción de efectuar el trémolo mediante la secuenciación de los dedos pmami. La divergencia entre una fórmula y otra es que, en la ejecución estándar, el dedo índice inicia y culmina el movimiento secuenciado sobre las cuerdas agudas, y en la fórmula propuesta, el dedo medio inicia la secuencia y el dedo índice finaliza.

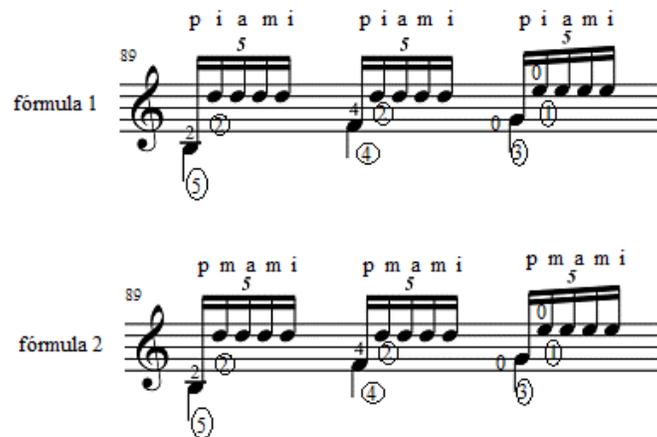


Ilustración 91: Homenaje a Paco de Lucía, solución del eje-problema 5.

b. Codificación de los ejes-problema

Con la finalidad de esquematizar los ejes-problema, en el siguiente cuadro descriptivo se codifican las dificultades técnicas mediante la subdivisión en cuatro apartados, correspondientes a la numeración, descripción, ubicación y posible resolución técnica. Los retos técnicos se reiteran durante el transcurso de la obra, por lo que, en el cuadro 6 se enlistan todos los pasajes musicales identificados como ejes-problema.

EJE-PROBLEMA	DESCRIPCIÓN	UBICACIÓN	RESOLUCIÓN TÉCNICA
1	<p>Mecanismo técnico: Arrastre del pulgar en combinación con un arpegio ascendente a tres dedos en mano derecha.</p> <p>Articulación: Acento sobre el cuarto tiempo del compás.</p>	Compases 23-28	<p>Arpegio: p-p-p- pima</p> <p>Acento: Técnica de apoyado sobre el pulgar.</p>
2	<p>Mecanismo técnico: Escalas a velocidad en combinación con ligados descendentes.</p>	Compás 30	<p>Escala: im mi arrastre del dedo índice</p> <p>Ligados descendentes: 1-0 2-0 2-1-0 3-1-0 3-2-0</p>
3	<p>Mecanismo técnico: Arpegio flamenco, con patrón ascendente y descendente.</p>	Compases 38-40 Compases 44-50 Compases 59-61 Compases 66-68 Compases 85-86	<p>Variabilidad del arpegio flamenco: pima – arrastre del anular pimi – arrastre del índice</p>
4	<p>Mecanismo técnico: Arpegio flamenco consecutivo, con patrones ascendentes y descendentes.</p>	Compás 42 Compás 64	<p>Variabilidad del arpegio flamenco: pima – arrastre del anular pimi – arrastre del índice</p> <p>Sustitución con rasgueo flamenco: ↓↑↑↑↑↓ p e a m i i</p>
5	<p>Mecanismo técnico: Trémolo a cinco dedos o flamenco, realizado sobre la primera, segunda y tercera cuerda.</p>	Compases 88-113	<p>Variabilidad del trémolo: piami pmami</p>

Cuadro 6: Codificación de ejes-problema en obra Homenaje a Paco de Lucía, Kruisbrink.

A través de la codificación de los ejes-problema, se denota cómo la convergencia de mecanismos de la guitarra clásica y flamenca enriquece la ejecución guitarrística, mediante el fortalecimiento de las capacidades técnicas y sonoras propias del instrumento.

III. Carnatic Interlude (Annette Kruisbrink)

a. Ejes-problema: identificación y solución técnica

El primer eje-problema se basa en el uso de armónicos artificiales. Como se muestra en la ilustración 92, los armónicos se efectúan por medio de la pulsación de las notas con dos dedos de la mano derecha sobre los trastes 12 y 19.

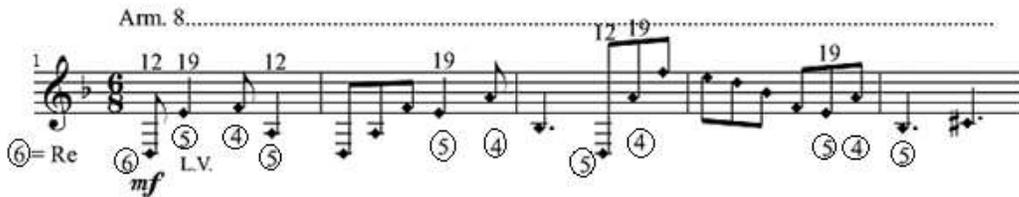


Ilustración 92: Carnatic Interlude, eje-problema 1.

Para efectuar el armónico artificial se emplean combinaciones como pi, ia o ie, en donde un dedo se coloca encima del traste sin ejercer presión sobre la cuerda, mientras el otro dedo pulsa la nota por medio de un movimiento flexor. Como se muestra en la ilustración 93, el armónico artificial se indica por medio de la abreviación “arm.8”.

evidencia en la ilustración 95, dichos mecanismos técnicos se combinan con la articulación de acento sobre la última nota del arpeggio, por lo que, se sugiere apoyar el dedo anular o índice.

fórmula 1

fórmula 2

Ilustración 95: Carnatic Interlude, solución del eje-problema 2.

En la sección B de la obra se presenta el tercer eje-problema, el cual se basa en la ejecución del glissando en conjunto con ligados ascendentes y descendentes, específicamente con la fórmula 0-1 y 1-0, en donde el impulso del dedo en el pisado contribuye a mantener el sonido del glissando. La complejidad técnica se incrementa debido a que el pasaje solo es ejecutado mediante la mano izquierda, focalizando la fuerza sobre el antebrazo y muñeca.

29

poco pont.
lh only

gliss
mf

ord.

Ilustración 96: Carnatic Interlude, eje-problema 3.

Como explica Barceló, el glissando se realiza por medio del “deslizamiento de un dedo sobre una cuerda, manteniendo el contacto sobre ésta hasta llegar al sitio requerido”¹⁰⁷. Asimismo, los ligados ascendentes se efectúan mediante el pisado percutido 0-1 ó 0-2, y los ligados descendentes con las fórmulas 1-0, 2-0 y 2-1. Una dificultad agregada al pasaje musical es la disminución o eliminación del ruido creado por el arrastre de los dedos durante el glissando. Esto se puede lograr mediante el doblamiento de la parte anterior de la falange distal del dedo, similar al mecanismo de cejilla, o bien, aplicando una eliminación gradual de la presión sobre el dedo que pisa la cuerda¹⁰⁸.

fórmula 1

29 poco pont. l.h only ligado ascendente y descendente ord.

gliss mf movimiento de arrastre con doblamiento de la falange distal

fórmula 2

29 poco pont. l.h only ligado ascendente y descendente ord.

gliss mf movimiento de arrastre mediante eliminación gradual de presión

Ilustración 97: Carnatic Interlude, solución del eje-problema 3.

El cuarto eje-problema se basa en el arpeggio descendente a velocidad. Su complejidad técnica se centra en la reiteración de los dedos índice y pulgar sobre una misma cuerda, en conjunto con el arpeggio descendente ami, en donde, la precisión en el ataque sobre la cuerda y la resistencia motriz, dificultan la ejecución del pasaje musical. Asimismo, se añade la articulación

¹⁰⁷ Barceló, *La digitación guitarrística*, 30.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 31.

de acento sobre la nota grave del arpeggio, por lo que, el movimiento flexor del pulgar debe ser mayor, con la finalidad de destacar la nota acentuada por encima del resto de sonidos.

Como se expone en la ilustración 98, el movimiento de los dedos amip se realiza entre la primera, segunda y tercera cuerda, a su vez, el pulgar realiza el movimiento sobre la tercera, cuarta, quinta y sexta cuerda de la guitarra.

p a m i p a m i (simile)

Ilustración 98: Carnatic Interlude, eje-problema 4.

Para solucionar el pasaje musical se propone el uso de la fórmula pami por medio del movimiento descendente a cuatro dedos, así como, el uso de la alternancia pulgar e índice. El pulgar pulsa las notas graves mientras el índice se arrastra descendentemente por las cuerdas agudas, similar al mecanismo de arpeggio flamenco.

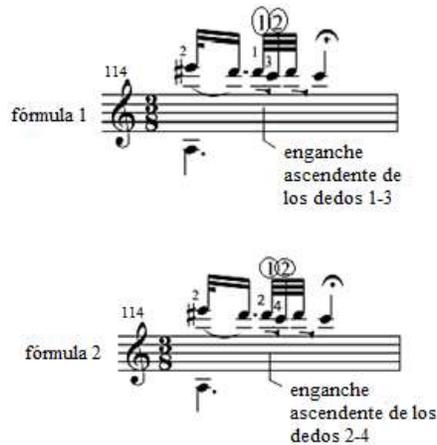


Ilustración 103: Carnatic Interlude, solución del eje-problema 6.

b. Codificación de los ejes-problema

Con la finalidad de esquematizar los ejes-problema, en el siguiente cuadro descriptivo se codifican las dificultades técnicas mediante la subdivisión en cuatro apartados, correspondientes a la numeración, descripción, ubicación y posible resolución técnica. Los retos técnicos se reiteran durante el transcurso de la obra, por lo que, en el cuadro 7 se enlistan todos los pasajes musicales identificados como ejes-problema.

EJE-PROBLEMA	DESCRIPCIÓN	UBICACIÓN	RESOLUCIÓN TÉCNICA
1	Técnica extendida: Armónicos artificiales.	Compases 1-5 Compases 10-13 Compases 71-75	Armónico artificial: pi ia ie
2	Mecanismo técnico: Arpegio flamenco en mano derecha en combinación con un ligado descendente en mano izquierda. Articulación: Acento en mano derecha.	Compases 6-9 Compases 15-21 Compases 130-133 Compases 138-141	Variabilidad del arpegio flamenco: pima – arrastre del anular pimi – arrastre del índice Ligado descendente: 3-1 1-0 Acento: Técnica de apoyado sobre el dedo anular. Técnica de apoyado sobre el dedo índice.

3	<p>Técnica extendida: Glissando en mano izquierda.</p> <p>Recurso técnico: Ligados ascendentes y descendentes en mano izquierda.</p>	Compases 29-32	<p>Variabilidad del glissando: Dedo 1 Dedo 2</p> <p>Ligados ascendentes: 0-1 0-2</p> <p>Ligados descendentes: 1-0 2-0 2-1</p>
4	<p>Mecanismo técnico: Arpegio descendente a velocidad en mano derecha.</p> <p>Articulación: Acento en mano derecha.</p>	Compases 46-63 Compases 123-129	<p>Arpegio descendente: pami p i ↘ (con arrastre)</p> <p>Acento: Movimiento flexor del dedo pulgar. Movimiento circular del dedo pulgar.</p>
5	<p>Técnica extendida: Glissando sobre cuerdas dobles en mano izquierda.</p>	Compás 82 Compás 86 Compases 95-98 Compás 106 Compás 110	<p>Variabilidad del glissando: Dedos 3-2 Dedos 3-4</p>
6	<p>Técnica extendida: Bend sobre dos cuerdas conjuntas.</p>	Compás 114	<p>Variabilidad del bend: Dedos 1-3 en movimiento ascendente. Dedos 2-4 en movimiento ascendente.</p>

Cuadro 7: Codificación de ejes-problema en obra Carnatic Interlude, Kruisbrink.

A través de la codificación de los ejes-problema, se denota la diversificación de recursos técnicos que entremezclan los mecanismos, articulaciones y técnicas extendidas de la guitarra, permitiendo una mayor percepción y dominio de la destreza motora en una etapa avanzada del proceso de enseñanza-aprendizaje.

CONCLUSIONES

A través del proceso investigativo se concluye que:

Pese a que existe un amplio número de compositoras para guitarra, el desconocimiento acerca de sus aportes al campo guitarrístico prevalece. Dicha situación repercute en la falta de aplicabilidad de obras para el estudio de la técnica e interpretación instrumental, por lo que, se hace necesario descubrir, estudiar e integrar repertorios que potencien el aprendizaje de nuevos contenidos y que visibilicen a la compositora en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra.

Las entrevistas realizadas a algunos docentes y guitarristas costarricenses permiten identificar el reducido conocimiento acerca de las compositoras para guitarra. La mayoría de entrevistados concuerda en conocer de una a cuatro compositoras, citando a María Luisa Anido (1907-1996), Clarice Assad (n. 1978) y Tatiana Stachak (n. 1973). Asimismo, se afirma la necesidad de integrar repertorio de compositoras en los programas formativos de guitarra, con el objetivo de ampliar el bagaje musical de los y las estudiantes, así como, difundir los aportes de la mujer en la enseñanza-aprendizaje de la guitarra.

A través de la revisión bibliográfica se vislumbran dos limitaciones: (1) la insuficiente información con respecto a las compositoras para guitarra y (2) la complejidad en el acceso a obras o estudios de compositoras. Al respecto, se comprueba la reducida cantidad de trabajos académicos (artículos, libros y tesis) que aborden la inclusión de las compositoras en la historia y literatura de la guitarra, la falta de acceso a partituras en catálogos públicos o bibliotecas especializadas, así como el poco interés por comprar y adquirir obras o estudios de compositoras. Esta situación restringe el estudio, ejecución y difusión de nuevos repertorios e incrementa la invisibilización de la mujer en el imaginario colectivo de los y las guitarristas.

Con la finalidad de incentivar el estudio y ejecución de nuevos repertorios dentro de los espacios académicos, la Biblioteca de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica gestionó la compra de 16 obras de compositoras¹⁰⁹, las cuales, estarán en acceso público a partir del 2020. La adquisición de las partituras responde a la necesidad planteada en este trabajo investigativo con respecto a la visibilización de la compositora en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra, y surge gracias al apoyo de la sección de guitarra bajo la coordinación de M.M. Ramonet Rodríguez Castillo y la gestión de María Esther Garita Quesada, coordinadora de la Biblioteca de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.

El análisis de la técnica guitarrística mediante ejes-problema se convierte en una herramienta para identificar, analizar, sintetizar y solucionar retos técnicos que surgen en las obras musicales, centrando la enseñanza-aprendizaje de la guitarra en las singularidades de quien aprende, integrando sus intereses, destrezas y necesidades educativas. Asimismo, los ejes-problema incentivan a la persona docente y discente a profundizar sobre aspectos como postura, anatomía y técnica de la guitarra, vinculando la teoría y la práctica a través de procesos de reflexión y autoconocimiento.

Los ejes-problema identificados en las siete obras de compositoras, intérpretes y pedagogas del siglo XXI, permiten abordar una diversidad de recursos técnicos tales como mecanismos (acordes, arpeggios, cejilla, ligados, posiciones fijas, media cejilla, trémolo, arpeggios circulares, arpeggio flamenco, extensiones de los dedos, figueta, ligados circulares, escalas a velocidad, rasgueo y trémolo flamenco), articulaciones (acento, arpegiado, legato, plaqué y staccato) y técnicas extendidas de la guitarra (armónicos, bend, glissando y *scordatura*), los cuales,

¹⁰⁹ Véase anexo IX.

enriquecen el estudio de la técnica guitarrística mediante el análisis y solución de dificultades motrices de acuerdo con las necesidades y particulares de la persona discente.

Las obras compuestas por Annette Kruisbrink, Clarice Assad, Dale Kavanagh y María Linnemann son funcionales para la enseñanza y aprendizaje de mecanismos, articulaciones y técnicas extendidas de la guitarra, los cuales son necesarios para el desarrollo técnico en los distintos niveles de dificultad (principiante, intermedio y avanzado). Además, incrementan el conocimiento de la técnica guitarrística al entremezclar mecanismos de la guitarra clásica y flamenca, ampliando el bagaje musical de la persona docente y discente.

Por lo tanto, la inclusión del repertorio escrito por Annette Kruisbrink, Clarice Assad, Dale Kavanagh y María Linnemann en espacios formativos semiprofesionales y profesionales, enriquece la literatura del instrumento y visibiliza la labor de la compositora, intérprete y pedagoga para la enseñanza-aprendizaje de la guitarra en el siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- "About". *Clarice Assad*, último acceso 21 de febrero de 2019, <http://clariceassad.com/clarice/>
- "About". *Dale Kavanagh*, último acceso 18 de febrero de 2019, <http://kavanagh.de/about/>
- Alcaraz, Mario, y Roberto Díaz. *La guitarra: historia, organología y repertorio*. Alicante: Editorial Club Universitario, 2010.
- "Annette Kruisbrink". *Annete Kruisbrink*, último acceso 20 de febrero de 2019, <http://www.annetekruisbrink.nl/>
- Barceló, Ricardo. *La digitación guitarrística*. Madrid: Real Musical, 1995.
- Barrantes, Rodrigo. *A la búsqueda del conocimiento científico*. San José, Costa Rica: EUNED, 2010.
- Baş, Gökhan. "Correlation between teachers' philosophy of education beliefs and their teaching-learning conceptions". *Education and Science* 40, n.º 182 (2015): 111-126.
- Blasco, Julio. "Acerca de la cadencia frigia, la cadencia andaluza y la tonalidad menor: aproximaciones fundamentales". *NEUMA*, n.º 2 (2002): 80-94.
- Campos, Vilma, y Raubel Moya. "La formación del profesional desde una concepción personalizada del proceso de aprendizaje". *Cuadernos de Educación y Desarrollo* 3, n.º 28 (2011): 1-6.
- Cardoso, Jorge. *Ciencia y método de la técnica guitarrística*. 2.^a ed. España: Acordes Concert, 2006.
- . *Dichoso músico mustio*. Madrid: Oscar Herrero Ediciones, 2013.
- Céspedes, Ariel. "Desarrollo de metodologías de estudio para el fortalecimiento del mecanismo físico en la ejecución de la guitarra durante el montaje de la obra sonata para guitarra de Antonio José Martínez Palacios", tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica, 2018.

- Díaz, Frida, and Gerardo Hernández. "Constructivismo y aprendizaje significativo." En *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*, 13-33. Mc Graw Hill, 2015.
- Díaz, Natalia. "Estudio sobre dos técnicas de pulsación en la guitarra clásica mediante registro EMG de superficie", tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2014.
- Fernández, Eduardo. *Technique, Mechanism and Learning*. Estados Unidos de Norte América: Mel Bay Publications, 2001.
- Glise, Anthony. *Classical guitar pedagogy*. Estados Unidos de Norte América: Mel Bay Publications, 2014.
- Granados, Manuel. *Método elemental de guitarra flamenca*. España: Editorial Carisch, 1999.
- Gustems, Josep. "Aproximación metodológica a la didáctica de los instrumentos musicales". *Apuntes para un curso de doctorado*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2007. 1-38.
- Hernández, Ciro. "El proceso de enseñar y aprender: indagación desde el contexto educativo." *Revista Scientific* 4, n.º 12 (2019): 254-274.
- Hornabrook, Jasmine. "Songs of the Saints: song paths and pilgrimage of London's Tamil Hindu Diaspora". *Asian Music* 49, n.º 2 (2018): 106-150.
- Infante, Gloria. "Enseñar y aprender: un proceso fundamentalmente dialógico de transformación". *Revista latinoamericana de estudios educativos* 3, n.º 2 (2007): 29-40.
- Klopper, Christopher, y Bianca Power. "Music teaching and learning in a regional conservatorium, NSW, Australia". *Australian Journal of Music Education* 1 (2012): 80-91.
- Kruisbrink, Annette. *Guitar music by female composers*. Canadá: Les production D'Oz, 2009.
- Kurtz, Michael. *Sofia Gibaidulina: a biography*. Estado Unidos de Norte América: Indiana University Press, 2007.

- Lunn, Robert. *Extended techniques for the classical guitar: A guide for composers*, doctoral thesis, Ohio State University, 2010.
- Marillia, Anne, y Elizabeth Presti. *Ida Presti: her life, her art*. Italia: Berben Edizioni Musicali, 2005.
- Martínez, Pedro. "Los 24 preludios de Manuel M. Ponce: categorización con fines didácticos", tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica, 2016.
- Mena, María Soledad. *¿Qué es enseñar y qué es aprender?* Ecuador: Editorial Grupo Santillana S.A., 2009.
- Neuman, Victor. "La formación del profesora y los conciertos didácticos". *Revista de currículum y formación del profesorado* 8, n.º 1 (2004): 1-12.
- Pedreira, Martín. *Para un enfoque corporal de la técnica guitarrística*. Cuba: Instituto Superior de Arte, 2015.
- Posada, Carlos, César Quevedo, y Andrés Samper. "Herramientas didácticas para el desarrollo técnico musical del guitarrista clásico a través de ejes-problemas". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 11, n.º 1 (2016): 1-15.
- Ramos, Ignacio. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. España: Editorial Club Universitario, 2013.
- Ribeiro, Julio. *The history of the guitar*. Estados Unidos de Norte América: Marshall University, 2015.
- Rioja, Eusebio. "La guitarra flamenca: sus técnicas interpretativas, orígenes, historia y evolución". *Sinfonía virtual*, n.º 32 (2017): 1-133.
- Riteski, Ice. "Una filosofía nueva de la guitarra". *Discusiones filosóficas*, nº 10 (2006): 215-227.

- Rivera, Natacha. "Una óptica constructivista en la búsqueda de soluciones pertinentes a los problemas de la enseñanza-aprendizaje". *Educación médica superior*, n.º 30 (2016): 609-615.
- Roa, Javier. "Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón". *Revista de Musicología* 34, n.º 2 (2011): 109-132.
- Rodríguez, Aldo. *María Luisa Anido: la gran dama de la guitarra*. Costa Rica: Editorial Universidad Nacional, 2019.
- Rodríguez, Ramonet. "Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca: historia, desarrollo, aporte y mecanismos". *Revista Káñina* 34, n.º 2 (2015): 215-234.
- Rosabal-Coto, Guillermo. "Una billetera para la enseñanza musical instrumental en la educación superior: una reflexión desde la sociología y lo transdisciplinar". *Revista Actualidades Investigativas en Educación* 12, n.º 1 (2012): 1-24.
- Ruiz del Puerto, José. *Sonidos de mujer: obras para guitarra*. Comps. Claudia Montero, y otros. 2016.
- Russell, David, y Paul Evans. "Guitar pedagogy and preparation for tertiary training in NSW: An exploration mixed methods study". *Australian Journal of Music Education*, n.º 1 (2015): 52-63.
- Ruz, Francisco. "Las manos del guitarrista: aspectos anatómicos y biomecánicos". *Revista digital para profesionales en la enseñanza*, n.º 5 (2010): 1-20.
- Sabadell, Diego. "Nuevos lenguajes en el repertorio guitarrístico". *Cuadernos de Investigación Musical*, n.º 5 (2018): 99-117.

Salazar, Fabio. "Metodología para la formación de estudiantes de guitarra, a partir de la sistematización de la experiencia docente en el programa Promotorías Culturales", tesis de licenciatura, Universidad del Valle, 2011.

Sheu, Connen. *The woman's voice: original music for guitar by female composers*. Comps. Emilia Giuliani, Dale Kavanagh, Annette Kruisbrink e Ida Presti. 2012.

Vargas, Ileana. "La entrevista en la investigación cualitativa: nuevas tendencias y retos". *Revista Calidad en la Educación Superior* 3, n.º 1 (2012): 119-139.

Viquez, Luis Adolfo. "Buscando un por qué a los procesos de enseñanza y aprendizaje del clarinete en su etapa inicial". *Revista Educación* 35, n.º 1 (2011): 111-121.

ANEXOS

Anexo I: guía de preguntas de entrevista a profundidad

Señora o Señorita _____ gracias por el tiempo brindado en esta entrevista, cuyo objetivo es recolectar y analizar información acerca de su labor como compositora y el posible aprovechamiento de sus obras para la enseñanza-aprendizaje de la guitarra. Los comentarios e información que provea serán de gran utilidad para mi proyecto de investigación titulado “Recursos técnicos congruentes con la enseñanza-aprendizaje de la guitarra en siete obras de compositoras, intérpretes y pedagogas del siglo XXI”.

Perfil de la entrevistada	Entrevistadora
Nombre:	Nombre:
Edad:	
País:	
Ocupación:	Día y hora de la entrevista:
Lugar de trabajo:	-
	-

Guía de preguntas
Seleccione algunas preguntas generadoras para iniciar la conversación
1. ¿Es usted compositora, instrumentista y pedagoga profesional?
2. ¿Qué la motiva a componer?
3. ¿Cuántas obras o estudios para guitarra ha escrito?
4. Si tuviera que definir su estilo de composición, ¿Cuál sería?

5. ¿Cuáles recursos técnicos para guitarra emplea en sus obras o estudios?
6. ¿Considera que conocer las posibilidades técnicas de la guitarra le facilita componer?
7. ¿Cuáles sonidos intenta capturar en sus obras o estudios?
8. Basado en aspectos interpretativos, ¿Considera relevante el uso de dinámicas y cambios tímbricos para una adecuada interpretación guitarrística?

Conclusiones

1. ¿Qué opina acerca de la incorporación de repertorio de compositoras en la enseñanza-aprendizaje de la guitarra?
2. ¿Considera que sus composiciones son funcionales para el estudio de recursos técnicos en la guitarra?
3. ¿Considera que su música puede ser aplicada en contextos musicales semiprofesionales y profesionales?

Anexo II: guía de entrevista estructurada

Datos generales
Nombre:
Edad:
Profesión:
Lugar de trabajo:

Guía de preguntas
1. Mencione 3 compositoras para guitarras del siglo XXI - - -
2. ¿Cuántas obras de compositoras para guitarra conoce? 1-3 () 4-8 () 9-15 () 16 o más ()
3. ¿En su lugar de trabajo, incluyen repertorio de compositoras en los programas de estudio o recitales? Sí () Respuesta _____ No () Respuesta _____

4. ¿Cree viable utilizar repertorio de compositoras para abordar recursos técnicos en la enseñanza-aprendizaje de la guitarra?

Sí () Respuesta _____

No () Respuesta _____

5. ¿Considera que el estudio y ejecución de obras de guitarra escritas por compositoras fortalece la visibilización de nuevas músicas en el contexto educativo costarricense?

Sí () Respuesta _____

No () Respuesta _____

Anexo III: entrevista a Clarice Assad

Perfil de la entrevistada	Entrevistadora
Nombre: Clarice Assad Edad: 40 País: Brasil / Estados Unidos de Norte América Ocupación: Músico Lugar de trabajo: Independiente	Nombre: María José Martínez Día y hora de la entrevista: -10/01/2019 17:37 (GMT-7) -02/02/2019 11:48 (GMT-7)

1. ¿Qué le motiva al componer?

Crecí en una casa de músicos: mi padre, guitarrista y compositor, mi tío, guitarrista; ambos forman el dúo Assad. Mi tía, Badi Assad, también es músico, cantante y compositora. Siempre había música en mi casa. Supongo que al estar cerca de la alegría de hacer música a una edad tan temprana, desarrollé un fuerte gusto y amor por ella. Es como el agua y el aire para mí, en cierto sentido. La motivación es el proceso creativo, que puede ser muy estimulante.

2. ¿Cuántas obras o estudios para guitarra ha escrito?

Probablemente tengo más de 25 obras para guitarra en diferentes combinaciones (solo, dúos, cuartetos, orquesta de guitarra, además de guitarra y otros instrumentos en entornos de música de cámara y orquestales). Por cierto, he escrito tres conciertos para guitarra solista y para guitarra sola he escrito entre cuatro o cinco obras.

3. Si tuviera que definir su estilo de composición, ¿Cuál sería?

Ecléctico, fluido. No me gusta vincularme a ningún género porque no puedo separar la música en mi mente en categorías. Supongo que mi estilo de escritura puede considerarse “cruzado” de alguna manera. Realmente no hay género de cortador de galletas en el que encaje. Esto es a la vez una bendición y una maldición, porque dispersa un seguimiento de todas las diferentes cosas que hago. Y una bendición porque puedo ser libre de explorar muchos mundos sin ser encasillada.

4. ¿Cuáles recursos técnicos emplea en las obras o estudios para guitarra?

Siempre compongo con una guitarra en la mano, aunque no toco la guitarra. Lo uso para verificar mi trabajo. También me gusta crear mi propia notación para sonidos y efectos específicos. Mi padre me ayuda mucho a la hora de encontrar una digitación específica o con las técnicas de guitarra.

Conclusiones

1. ¿Qué opina acerca de la incorporación de repertorio de compositoras en la enseñanza-aprendizaje de la guitarra?

Hasta hace muy poco, no había muchos compositores (masculinos o femeninos) que escribieran para la guitarra, porque es un instrumento que lleva tiempo entender y muchos compositores se han alejado de ella. Estoy empezando a ver a más y más mujeres compositoras profundizar en esto y ha sido increíble. Me encantan los sonidos creativos que están creando, como Elodie Bouny y Gabriela Smith, por ejemplo.

2. ¿Considera que sus composiciones son funcionales para el estudio de recursos técnicos en la guitarra?

Escribo música desde mi corazón y escribo música para alguien específico, generalmente porque la mayoría de mis trabajos han sido encargados por músicos interesados en el proceso de colaboración. En cierto modo, me gusta superar mis propios límites y tiendo a escribir música pensando en las posibilidades técnicas de quien vaya a transmitir mis notas musicales a una audiencia.

3. ¿Considera que su música puede ser aplicada en contextos musicales semiprofesionales y profesionales?

Creo que puede aplicar para ambos, pero más que todo, para contextos profesionales.

Anexo IV: entrevista a Annette Kruisbrink

Perfil de la entrevistada	Entrevistadora
Nombre: Annette Kruisbrink Edad: 60 País: Holanda Ocupación: Guitarrista, compositora, profesora Lugar de trabajo: Independiente	Nombre: María José Martínez Día y hora de la entrevista: -07/01/2019 20:08 (hora Europa) -12/01/2019 17:45 (hora Europa)

1. ¿Qué le motiva a componer?

Por lo general, compongo para comisiones y bueno, es un impulso interno o un estilo de vida.

2. ¿Cuántas obras o estudios para guitarra ha escrito?

He compuesto más de 350 obras.

3. Si tuviera que definir su estilo de composición, ¿Cuál sería?

Escribo en varios estilos, depende de lo que pida el cliente y las personas que soliciten mi música y de qué humor estoy cuando empiezo a componer un nuevo trabajo. Tal vez usé algunas influencias de la música hindustani, carnática, la música china y flamenca.

4. ¿Cuáles recursos técnicos emplea en las obras o estudios para guitarra?

Prácticamente todos.

5. ¿Cuáles sonidos intenta capturar en sus obras o estudios para guitarra?

Mi intención es usar solo sonidos especiales cuando son funcionales. Utilizo en mi trabajo de orientación étnica, sonidos que contribuyen a aumentar el grado de etnicidad.

6. Basado en aspectos interpretativos, ¿Considera relevante el uso de dinámicas y cambios tímbricos para una adecuada interpretación guitarrística?

Según mi experiencia pedagógica, si no dominas bien la técnica, la interpretación musical se vuelve difícil. De hecho, las dinámicas y cambios tímbricos son aspectos técnicos y debes estudiarlos todos para convertirte en un mejor músico y en cierto modo, una mejor guitarrista.

Conclusiones

1. ¿Qué opina acerca de la incorporación de repertorio de compositoras en la enseñanza-aprendizaje de la guitarra?

Para aprender bien la técnica, es mejor utilizar un método apropiada para cada alumno. Si ese método está escrito por un hombre o una mujer no es lo importante. Sin embargo, es importante proporcionar también a los estudiantes, trabajos de mujeres compositoras, porque necesitan saber que hay mujeres en la literatura de la guitarra, es hacer un balance.

2. ¿Considera que sus composiciones son funcionales para el estudio de recursos técnicos en la guitarra?

Sí, en general utilizo muchas técnicas de guitarra diferentes o nuevas en mis obras de concierto, incluso dentro de una composición. A veces invento nuevas técnicas que nunca se habían usado para la guitarra clásica, como en la composición 60+ para guitarra solista. Además, escribí varios métodos que apuntan a lograr diferentes resultados, como:

- Un método para aprender a improvisar para niños.
- Dos métodos de improvisación para estudiantes de conservatorio.
- Un método general para aprender a tocar la guitarra. Es un método sin sentido en el que el estudiante inteligente progresa rápidamente.
- Tres libros con música de guitarra atractiva para adolescentes.
- Dos álbumes recopilatorios con música de guitarra de mujeres compositoras.
- Un libro con 15 estudios para familiarizarse con la música contemporánea de guitarra.

3. ¿Considera que su música puede ser aplicada en contextos musicales semiprofesionales y profesionales?

Sí, la mayoría de mis composiciones son para contextos semiprofesionales, para profesionales y para ensambles.

Anexo V: entrevista estructurada a docentes y guitarristas profesionales

Datos generales
Nombre: José Arturo Calvo
Edad: 20-30 años
Profesión: Docente y guitarrista
Lugar de trabajo: Universidad Nacional (Costa Rica)

Guía de preguntas
1. Mencione 3 compositoras para guitarras del siglo XXI - Clarice Assad - -
2. ¿Cuántas obras de compositoras para guitarra conoce? 1-3 () 4-8 () 9-15 () 16 o más (X)
3. ¿En su lugar de trabajo, incluyen repertorio de compositoras en los programas de estudio o recitales? Sí (X) No ()

4. ¿Cree viable utilizar repertorio de compositoras para abordar recursos técnicos en la enseñanza-aprendizaje de la guitarra?

Sí (X) Respuesta Sí claro, siempre y cuando el material sea de buena calidad pedagógico.
Realmente no debería existir discusión por quién compuso la obra o estudio.

No () Respuesta _____

5. ¿Considera que el estudio y ejecución de obras de guitarra escritas por compositoras fortalece la visibilización de nuevas músicas en el contexto educativo costarricense?

Sí (X) Respuesta Creo que es importante ya que nunca se ha hecho un trabajo contundente de conciencia acerca de obras de compositoras para guitarra.

No () Respuesta _____

Datos generales
Nombre: Manuel Durán
Edad: 30-40 años
Profesión: Docente y guitarrista
Lugar de trabajo: Universidad de Costa Rica / Escuela Municipal de Música

Guía de preguntas
1. Mencione 3 compositoras para guitarras del siglo XXI
- Clarice Assad
- Natalia Stachak
-

<p>2. ¿Cuántas obras de compositoras para guitarra conoce?</p> <p>1-3 ()</p> <p>4-8 ()</p> <p>9-16 ()</p> <p>16 o más (X)</p>
<p>3. ¿En su lugar de trabajo, incluyen repertorio de compositoras en los programas de estudio o recitales?</p> <p>Sí (X)</p> <p>No ()</p>
<p>4. ¿Cree viable utilizar repertorio de compositoras para abordar recursos técnicos en la enseñanza-aprendizaje de la guitarra?</p> <p>Sí (X) Respuesta <u>Sí claro, porque existe repertorio y métodos especializados.</u></p> <p>No () Respuesta _____</p>
<p>5. ¿Considera que el estudio y ejecución de obras de guitarra escritas por compositoras fortalece la visibilización de nuevas músicas en el contexto educativo costarricense?</p> <p>Sí (X) Respuesta <u>Desde el punto de vista cultural y ético por supuesto que sí, especialmente al visibilizar perspectivas musicales anteriormente ignoradas.</u></p> <p>No () Respuesta _____</p>

Datos generales

Nombre: Fabrizio Barquero

Edad: 40-50 años

Profesión: Docente y guitarrista

Lugar de trabajo: Conservatorio Castella / Escuela Municipal de Música

Guía de preguntas

1. Mencione 3 compositoras para guitarras del siglo XXI

- María Luisa Anido

-

-

2. ¿Cuántas obras de compositoras para guitarra conoce?

1-3 ()

4-8 (X)

9-17 ()

16 o más ()

3. ¿En su lugar de trabajo, incluyen repertorio de compositoras en los programas de estudio o recitales?

Sí (X)

No ()

4. ¿Cree viable utilizar repertorio de compositoras para abordar recursos técnicos en la enseñanza-aprendizaje de la guitarra?

Sí (X) Respuesta Sí, considero que las obras de compositoras son importantes para que el proceso de enseñanza y aprendizaje en los estudiantes sea significativo. Por otro lado, la

diversidad siempre va a aportar elementos destacados en el proceso, sea cual sea la diversidad: estilo, periodo, y en este caso, género. Hay obras que son importantes para trabajar la técnica e interpretación en la guitarra.

No () Respuesta _____

5. ¿Considera que el estudio y ejecución de obras de guitarra escritas por compositoras fortalece la visibilización de nuevas músicas en el contexto educativo costarricense?

Sí (X) Respuesta Por supuesto. El trabajar obras de compositoras va a ampliar el universo musical del estudiante, del docente y de todos los miembros participantes del proceso de enseñanza y aprendizaje. El utilizar repertorio compuesto por mujeres va a lograr que el “universo musical” se vea enriquecido y fortalecido con diversos elementos que pueden llevar al desarrollo de la enseñanza de la guitarra a otro nivel técnico-interpretativo. La diversidad siempre va a aportar elementos positivos al proceso de enseñanza-aprendizaje. No podemos invisibilizar el aporte de la mujer como esencia musical en la cultura costarricense y en este caso específico, en la enseñanza de la guitarra.

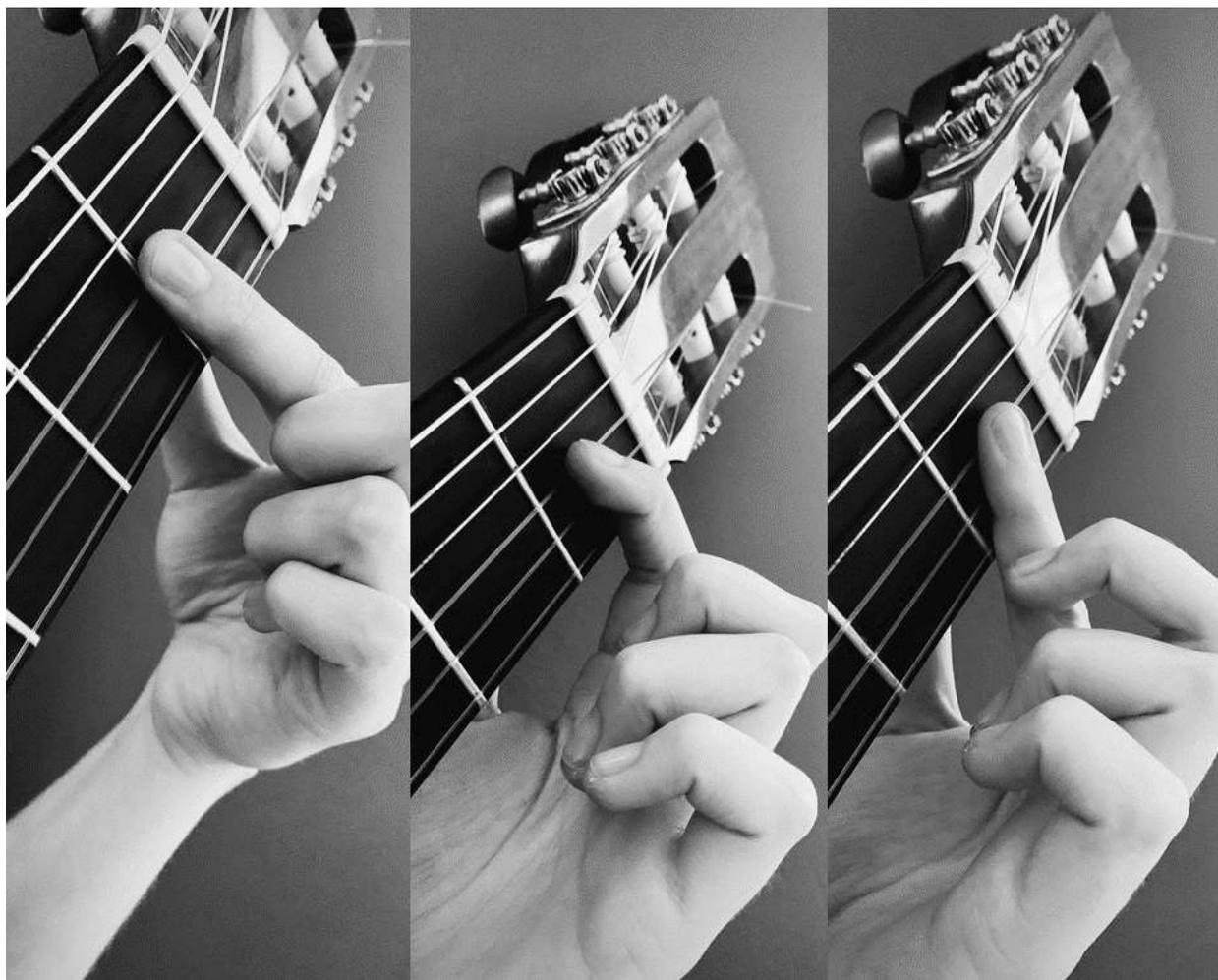
No () Respuesta _____

Anexo VI: postura de mano izquierda en la cejilla



Colocación vertical, redondeada y transversal del dedo 1 en mano izquierda. Elaboración propia. 15 octubre, 2019.

Anexo VII: postura de mano izquierda en la media cejilla



Colocación vertical, redondeada y transversal del dedo 1 en mano izquierda. Elaboración propia. 15 octubre, 2019.

Anexo VIII: postura de la mano derecha en el trémolo



Colocación de la mano derecha en ejecución del trémolo. Elaboración propia. 15 octubre, 2019.

Anexo IX: Lista de obras para guitarra de compositoras

PARTITURAS YA ADQUIRIDAS O EN PROCESO DE ADQUISICIÓN EN LA BIBLIOTECA DE ARTES MUSICALES UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

OBRAS PARA GUITARRA MUJERES COMpositorAS

04-09-2019

AUTOR	TÍTULO	ESTADO DE ADQUISICIÓN
León, Tania	¡Paisanos Semos!	Comprada
León, Tania	Bailarín	Comprada
Montero, Claudia	Tres colores porteños	Comprada
Obrovska, Jana	Quatre images du Japon: pour guitare	Comprada
Obrovska, Jana	Hommages a Bela Bartok: pour guitare	Comprada
Salvador, Matilde	Homenatge a Mistral: pour guitare	Comprada
Kruisbrink, Annette	In the attic	En compra
Assad, Clarice	4 miniatures	En compra
	-Lullaby	
	-MI	
	-A tide of living water	
	-Blues	
García Ascot, Rosita	Española	En compra
Giuliani, Emilia	Seis preludios op. 46	En compra
Kruisbrink, Annette	Homenaje a Andrés Segovia	En compra
Kruisbrink, Annette	Toccata	En compra
Kruisbrink, Annette	Nocturnal	No disponible (se retomará luego)
Kavanagh, Dale	Two Concert etudes	En compra
Kavanagh, Dale	Briny Ocean	En compra

Giuliani, Emilia	Variazioni su un tema di Mercadante op.9	No disponible (se retomará luego)
Borrás, Teresa	Cinco danzas op. 7	No disponible (se retomará luego)
Borrás, Teresa	-Preludio	En compra
	-Granaína	
	-Danza	
	-Zortzico	
	-Zapateado	

